

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

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 проектів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тшесіок Марцин, доктор 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
29 березня 2024 р., протокол № 3

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

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

025 – Музичне мистецтво

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

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

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

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

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.07.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-1>

Валентина АНТОНЮК

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

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Людмила АРТЮХОВА

докторка мистецтва, викладачка кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-2163-2456

Бібліографічний опис статті: Антонюк, В., Артюхова, Л. (2024). Кафедра камерного співу в хронописі вокальної школи Київської консерваторії. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–14, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-1>

КАФЕДРА КАМЕРНОГО СПІВУ В ХРОНОПИСІ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ

Мета роботи полягає у дослідженні передумов створення в 2017 році першої та єдиної в Україні кафедри камерного співу в контексті вивчення хронопису вокальної школи Київської консерваторії.

Методологія дослідження. Застосовано порівняльно-історичний, типологічний, описовий, ретроспективний методи аналізу, моделювання, спостереження й узагальнень музично-педагогічного досвіду; опрацьовано архівні джерела інформації.

У статті подано хронопис вокальної школи Київської консерваторії в іменах її достойників, – викладачів і лекторів, які виховали не одне покоління видатних українських співаків і вокальних педагогів. Головною рисою вокальної школи Київської консерваторії (з 1996 – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) визначено спадкоємність досвіду. Відзначено, що, заснована в 2017 році, після розділення кафедри сольного співу, випускаюча кафедра камерного співу стала потужним осередком вищої вокальної освіти. На кафедрі діє магістратура, асистентура й творча аспірантура. Виховна робота серед студентів кафедри полягає не лише в опануванні вузько-однобічними професійними засобами: у напрацьованих методиках акумульовано міждисциплінарну проєкцію сукупності знань про музичне мистецтво, що є безсумнівним свідченням реального процесу культурогенезису у творенні сучасного вокального художнього простору. Наданий хронологічний опис діяльності засновників вокальної школи Київської консерваторії дозволяє розглядати її, як історичну модель музичного життя, що уособлює зміст професійної вокальної освіти України в періоди становлення, розвитку й розквіту основних форм навчального процесу. Вивчення аспектів діяльності кафедри камерного співу як спадкоємиці досвіду вокальної школи Київської консерваторії сприяє визначенню перспектив її розвитку в сучасному часо-просторі національної культури. Оскільки спрямування магістральних рис української вокальної школи здебільшого узгоджується зі стилєвими напрямками й особливостями музичного мислення конкретних історичних періодів культурного розвитку, особливого значення набуває наявність цілісних комплексів знань у галузі духовного просвітництва. Завжди на часі – виявлення, дослідження та збереження досвіду існуючих, а також – вивчення створюваних комплексів знань у галузі музичного мистецтва. Цьому й покликана сприяти важлива історична місія вокальної школи Київської консерваторії в музично-освітній метасистемі національної культури, що продовжує поповнювати й посилювати здобутки світової скарбниці музичного мистецтва.

Наукова новизна: здобутки кафедри камерного співу в хронописі вокальної школи Київської консерваторії розглянуто вперше.

Висновки. Визначено, що хронопис вокальної школи Київської консерваторії продовжує поповнюватися здобутками вітчизняної та світової скарбниці музичного мистецтва. Ця школа, як історична модель музичного життя, втілює зміст професійної вокальної освіти в Україні в періоди становлення, розвитку та розквіту основних форм навчального процесу. Вивчення аспектів діяльності кафедри камерного співу, як спадкоємиці досвіду вокальної школи Київської консерваторії, сприяє визначенню перспектив її розвитку в сучасному часопросторі національної культури. Спрямованість основних рис української вокальної школи здебільшого відповідає стилєвим течіям та особливостям музичного мислення конкретних історичних періодів розвитку культури. Особли-

вого значення набуває наявність цілісних комплексів знань у сфері духовного просвітництва. Важлива історична місія вокальної школи Київської консерваторії покликана сприяти виявленню, дослідженню та збереженню досвіду існуючого, а також вивченню нового. Створені комплекси знань у галузі музичного мистецтва, – абсолютний авторитет у музично-освітній метасистемі національної культури.

Ключові слова: вокальна школа Київської консерваторії, історична модель, кафедра камерного співу, спадкоємність досвіду, українські співаки, хронопис.

Valentina ANTONYUK

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

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Liudmyla ARTIUKHOVA

Doctor of Arts, Teacher of the Department of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0003-2163-2456

To cite this article: Antonyuk, V., Artiukhova, L. (2024). Kafedra kamernoho spivu v khronopysi vokalnoi shkoly Kyivskoi konservatorii [Department of chamber singing in the chronography of Kyiv conservatory vocal school]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–14, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-1>

DEPARTMENT OF CHAMBER SINGING IN THE CHRONOGRAPHY OF KYIV CONSERVATORY VOCAL SCHOOL

The purpose of the work is to study the prerequisites for the creation in 2017 of the first and only department of chamber singing in Ukraine in the context of studying the chronology of the vocal school of the Kyiv conservatory.

Research methodology. Comparative-historical, typological, descriptive, retrospective methods of analysis, modeling, observation and generalizations of music-pedagogical experience are applied; archival sources of information were developed.

The article presents the annals of the department of solo singing of the Kyiv conservatory in the names of its dignitaries, teachers and lecturers who have educated more than one generation of outstanding Ukrainian singers and vocal teachers. The main feature of the vocal school of the Kyiv conservatory (since 1996 – the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music) is defined as continuity of experience. It was noted that, founded in 2017 after the separation of the department of solo singing, the graduating department of chamber singing became a powerful center of higher vocal education. The department offers a master's degree, an assistantship, and a creative postgraduate course. The educational work among students of the department consists not only in mastering narrowly one-sided professional means: in the developed methods, an interdisciplinary projection of the totality of knowledge about musical art has been accumulated, which is an undoubted evidence of the real process of cultural genesis in the creation of a modern vocal artistic space.

Scientific novelty: the achievements of the chamber singing department of the vocal school of the Kyiv Conservatory are reviewed for the first time.

Conclusions. It was determined that the chronicle of the vocal school continues to replenish and strengthen the achievements of the national and world treasury of musical art. This school, as a historical model of musical life, embodies the content of professional vocal education in Ukraine during the periods of formation, development and flowering of the main forms of the educational process. The study of aspects of the activity of the department of chamber singing as the inheritor of the experience of the vocal school of the Kyiv conservatory contributes to the determination of the prospects for its development in the modern time-space of national culture. The direction of the main features of the Ukrainian vocal school is mostly consistent with stylistic trends and peculiarities of musical thinking of specific historical periods of cultural development. The presence of integral complexes of knowledge in the field of spiritual enlightenment is of particular importance. The important historical mission of the vocal school of the Kyiv conservatory is intended to contribute to the identification, research and preservation of the experience of the existing, as well as the study of the newly created knowledge complexes in the field of musical art, – absolute authority in musical and educational metasystem of national culture.

Key words: vocal school of the Kyiv conservatory, historical model, department of chamber singing, continuity of experience, Ukrainian singers, chronology.

Постановка проблеми та її актуальність. Вокальна школа Київської консерваторії, як історична модель музичного життя, уособлює

зміст професійної вокальної освіти України в періоди становлення, розвитку й розквіту основних форм навчального процесу. Вивчення

аспектів діяльності кафедри камерного співу як спадкоємиці досвіду вокальної школи Київської консерваторії сприяє визначенню перспектив її розвитку в сучасному часо-просторі національної культури. Спрямування магістральних рис української вокальної школи здебільшого узгоджується зі стильовими напрямками й особливостями музичного мислення конкретних історичних періодів культурного розвитку. Особливого значення набуває наявність цілісних комплексів знань у галузі духовного просвітництва. Завжди на часі – виявлення, дослідження та збереження досвіду існуючих, а також – вивчення створюваних комплексів знань у галузі музичного мистецтва. Цьому й покликана сприяти важлива історична місія вокальної школи Київської консерваторії (з 1996 – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; далі – НМАУ) в музично-освітній метасистемі національної культури, що продовжує поповнювати й посилювати здобутки світової скарбниці музичного мистецтва.

Мета дослідження полягає у вивченні передумов створення в 2017 році наразі єдиної в Україні кафедри камерного співу НМАУ в контексті вивчення хронопису вокальної школи Київської консерваторії.

Завдання: подати літопис вокальної школи Київської консерваторії в іменах її достойників; визначити спадкоємність досвіду як головну рису вокальної школи Київської консерваторії; довести, що, заснована в 2017 р. випускаюча кафедра камерного співу стала потужним осередком вищої вокальної освіти, а виховна робота серед студентів кафедри полягає не лише в опануванні вузько-однобічними професійними засобами: у напрацьованих методиках акумульовано міждисциплінарну проєкцію сукупності знань про музичне мистецтво, що є безсумнівним свідченням реального процесу культурогенезису у творенні сучасного вокального художнього простору.

Методологія: застосовано порівняльно-історичний, типологічний, описовий, ретроспективний методи аналізу, моделювання, спостереження й узагальнень музично-педагогічного досвіду; опрацьовано архівні джерела інформації.

Матеріалом для аналізу стали публікації з питань історії вокальної школи Київської

консерваторії та вивчення процесів розвитку її кращих традицій, акумульованих у діяльності новоствореної в 2017 році кафедри камерного співу.

Аналіз досліджень і публікацій. Наперед необхідно зазначити, що, хоча професорка Михайлова Т. М. назвою та змістом своєї праці «Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр.» іще в 1970 році здійснила непомічену спробу аргументувати, що вік нашої *Alma mater* – на півстоліття поважніший, ніж нормований енциклопедичними джерелами, нині відбувається полеміка докіль нормування дати її заснування та безумовної необхідності перейменування (Бондаренко, 2023); (Михайлова, 1970). Наразі залишаємо за собою право на розвиток власних результатів (Антонюк, 2001; 2013; 2022).

Виклад основного матеріалу. Зміст поняття «вокальна школа» утворюють здобутки професійного музичного мистецтва, вокально-виконавської та педагогічної творчості національної художньої еліти. Українська вокальна школа формувалась упродовж різних історичних періодів: докласичного (староруське співацьке мистецтво, – до XVI ст.); класичного (становлення професійної хорової школи й принципів виховання в її лоні солістів, – XVII–XIX ст.); посткласичного (вироблення професійних основ навчання сольному, – оперному співу європейської традиції у вищих навчальних закладах освіти наприкінці XIX – початку XX ст.) і сучасного, – складного й суперечливого періоду еволюції національної художньої культури. Спрямування магістральних рис української вокальної школи здебільшого узгоджується зі стильовими напрямками й особливостями музичного мислення конкретних історичних періодів культурного розвитку. Особливого значення набуває наявність цілісних комплексів знань у галузі духовного просвітництва. Виявленню, дослідженню та збереженню досвіду існуючих, а також – вивченню створюваних комплексів знань у галузі музичного мистецтва покликана сприяти важлива історична місія вокальної школи Київської консерваторії, – абсолютного авторитету в музично-освітній метасистемі національної культури. Звернімося ж до її джерел.

Загальновідомо, що в 1863 у Києві було відкрито музичні класи, затим – музичну школу

(1868), музичне училище (1874), Музично-драматичну школу Миколи Лисенка (1904) і консерваторію (1913). У цих закладах навчали співу українські та запрошені з-за кордону викладачі: *Камілло Еверарді, Ольга Лисенко-О'Коннор, Михайло Енгель-Крон, Марія Зотова, Катерина Конча, Олена Муравйова, Мартін Петц, Рауль (Роберт) Пфеніг, Олександр Філіппі-Мишуга.*

Підвалини вокальної школи Київської консерваторії заклали її патріархи: *Етторе (Гектор Петрович) Гандольфі* (1862–1931); *Марія Павлівна Алексеєва-Юневич* (1848–1922); *Олександра Миколаївна Шперлінг* (1867–1943); *Василь Олексійович Цветков* (1866–1933).

Слід зазначити, що на час створення у Києві консерваторії в усій Україні йшов активний процес формування системи музичного навчання європейського рівня, де значне місце посідала академічна вокальна освіта. Поширена практика іноземних педагогів на українському ґрунті була зумовлена популярністю й авторитетом італійської (вердіївської), німецької (вагнерівської) та французької оперно-виконавських традицій, які приїжджі педагоги прищеплювали голосистим українцям на їхній батьківщині. Завдяки утворенню мережі музичних закладів українська співуча молодь, нарешті, отримала можливість здобути вокальну освіту вдома, що було значно доступнішим від зарубіжних вояжів у пошуках оперних маестро в Італії, Німеччині або деінде. Відбувався і зворотній процес: після навчання й праці «у світах» до України поверталися наші співаки та заклали тут підвалини національної школи співу. Особливо значущою в цьому плані була місія всесвітньо відомого оперного співака і педагога, професора *Олександра Пилиповича Філіппі-Мишуги* (1853–1922). Він приїхав до Києва на запрошення Миколи Віталійовича Лисенка та викладав у 1904–1911 у його Музично-драматичній школі, а також виступав із відкритими лекціями українською мовою про техніку співу. Поміж його вихованців були майбутні професори Київської консерваторії *Марія Едуардівна Донець-Тессейр*, педагогічна діяльність якої на кафедрі сольного співу стала епохою для української вокальної школи, а також *Михайло*

Венедиктович Микиша (1885–1971; викладав у 1944–1956; автор праці «Практичні основи вокального мистецтва» (1985).

Найприкметнішою особливістю життя вокальної школи Київської консерваторії є спадкоємність її найкращих традицій від учителя до учня. За 120-річну історію кафедри сольного співу тут склалися справжні фахові династії. Найчисленнішою є сім'я співаків і акторів (близько 500!), вихована професоркою, з.д.м. УРСР *Оленою Олександрівною Муравйовою* (дів. Апостол-Кегич, 1867, м. Харків –1939, м. Київ), яка за роки роботи в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка (з 1906), Музично-драматичному Інституті та Київській консерваторії (1918–1939) створила яскраву авторську школу. Серед її учнів – н.а. СРСР Зоя Гайдай, Лариса Руденко; з.а. УРСР Наталя Захарченко, заслужені діячі мистецтв УРСР Дометій Євтушенко, Римма Разумова, які продовжили на кафедрі традиції своєї вчительки. До школи Олени Муравйової належать також н.а. СРСР Іван Козловський, н.а. УРСР Оксана Петрусенко, відома румунська співачка Міліца Корьюс; солісти Київської опери Ірина Воликівська, Олена Петляш, Всеволод Пекарський; видатні драматичні актори, народні артисти СРСР Данило Антонович, Іван Мар'яненко, Лесь Сердюк. Вокально-педагогічні засади авторської школи О. О. Муравйової продовжили її учні – викладачі Київського музичного училища імені Р. М. Глієра (нині – Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра), з.а. УРСР *Микола Шостакович, Броніслава Полякова, Лідія Дорошенко* та *Ірина Найденко*; професор Харківської консерваторії *Михайло Михайлов-Сидоров*, професорка Одеської консерваторії *Наталя Урбан* й ін.

Важливо зазначити, що в 1934–1936 кафедра сольного співу Київської консерваторії діяла під керівництвом композитора і диригента *Григорія Ісаковича Компанійця* (1881–1959). Упродовж 1936–1939 тут діяли дві кафедри сольного співу, очолювані *Оленою Муравйовою* та з.а. УРСР *Федором Дроздо-Поляєвим* (1873–1939; серед його відомих учнів – н.а. УРСР Микола Фокін і Лілія Лобанова). Протягом двох наступних навчальних років (1939–1941) у Київській консерваторії діяла особня *кафедра камерного співу*, очолювана професором *Олександром Михайловичем Брагіним* (1881–1955), викла-

дачами якої були *Елеонора Павлівна Скрипчинська, Розалія Наумівна Ельвова, Наталя Веніамінівна Татарінова та Ілля Васильович Звигунов*.

Упродовж 1926–1952 рр. на кафедрі сольного співу працювала з.д.м. УРСР, професорка *Клара Йосипівна Брун* (1976–1959), – вихованка Віденської консерваторії, знаменита виконавиця вагнерівського репертуару, багаторічна солістка Київської опери. Її учні й послідовники на кафедрі – н.а. УРСР, доцентка *Лілія Данилівна Лобанова* (спочатку навчалась у Федора Дроздо-Поляєва; поміж її випускників – з.а. України Людмила Войнаровська, Любов Кузьменко, Любов Скоромна). Ученицею К. Й. Брун була й професорка *Тетяна Миколаївна Михайлова* (1914–1997), серед вихованців якої – н.а. УРСР Григорій Грицюк, Андрій Кондратюк, Валентина Река, Людмила Семененко та н.а. України, Шевченківський лауреат, соліст Національної опери України, професорка кафедри сольного співу *Роман Георгійович Майборода* (1943–2018).

Необхідно зазначити, що вихованкою К. Й. Брун була й з.а. УРСР, професорка *Галина Станіславівна Сухорукова* (1923–2009; працювала на кафедрі в 1965–2003). Її учні – н.а. УРСР, лауреати міжнародних конкурсів Валентин Пивоваров і Тарас Штонда, з.а. УРСР Ярослав Гнатюк, Олександр Кочкін, Тетяна Кузьміна, Тетяна Михайлова, Валентина Стрілець, Петро Коваль; з.а. України, солістка Національної філармонії Валентина Матюшенко й ін.

Помітною постаттю у формуванні засад української вокальної школи був професор *Дометій Гурійович Євтушенко* (1893–1983; працював упродовж 1927–1983, завідував кафедрою в 1939–1963), – автор відомих праць «Питання вокальної педагогіки» (у співавторстві з М. Михайловим-Сидоровим, 1963), «Роздуми про голос» (1979) та ін. (Євтушенко, 1979). До його школи належать відомі виконавці й вокальні педагоги: н.а. СРСР, професор Львівської консерваторії Павло Кармалюк; н.а. УРСР Валерій Буймістер, Ніна Гончаренко, Владилена Грицюк, Віктор Курін, Віра Любимова, Елеонора Томм, Михайло Шевченко; з.а. УРСР Василь Бокоч, Віталій Жмуденко, Галина Шоліна, Оксана Яценко; з.д.м. України Остап Дарчук; солістка Київської філармонії Владеліна (Ліна) Ялcut. У 1949–1986 рр. на кафедрі працювала вихованка

Д. Г. Євтушенка, професорка Ірина Миколаївна Вілінська (1920–1986), – вокальний педагог і композитор, автор романсів, обробок народних пісень і збірок вокалізів за типами голосів. Упродовж 1996–2022 школу Д. Г. Євтушенка на кафедрі представляв професор, н.а. України, Шевченківський лауреат *Валерій Григорович Буймістер* (1948–2021), серед учнів якого – лауреати міжнародних конкурсів з.а. України Марія Кононова, Олександр Чувпило; Андрій Бондаренко, Денис Жданов, Олена Кумановська й ін.

У 1935–1974 рр. на кафедрі розгорнула діяльність творча лабораторія професорки *Марії Едуардівни Донець-Тессейр* (1889–1974), чії учні (н.а. СРСР Євгенія Мірошніченко; н.а. УРСР, проф. Раїса Колесник, н.а. України, проф. Надія Куделя; з.а. УРСР, доц. Віолетта Вотріна; канд. мист., проф. Марина Єгоричева) продовжили й розвинули вокальні традиції, закладені своєю видатною викладачкою. М. Е. Донець-Тессейр заснувала прогресивну практику відкритих уроків (майстер-класів), а також разом з О. О. Муравйовою і Д. Г. Євтушенком активно виступала на науково-практичних конференціях; видавала навчально-методичні праці, репертуарні збірки, писала статті.

Марина Іванівна Єгоричева (1903–1999; працювала в консерваторії упродовж 1940–1969 – канд. мист., проф., зав. кафедри сольного співу впродовж 1963–1969. На кафедрі її школу представляли доц. *Світлана Миколаївна Матейок* (1932–2020); соліст Національної опери, з.а. України, професор *Богдан Пилипович Гнидь* (1940–2004; автор праць «Історія вокального мистецтва», «Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (1971–2001)») та видатна українська співачка, Шевченківський лауреат, н.а. СРСР, професор *Діана Гнатівна Петриненко* (1930–2018; викладала впродовж 1961–2016). Серед відомих учнів Д. Г. Петриненко – солісти Національної опери, н.а. України Людмила Монастирська та з.а. України В'ячеслав Базир; з.а. України, солістка Національної філармонії Єлизавета Ліпітюк; лауреатка міжнародних конкурсів, відома оперна й камерна співачка Алла Пригара.

Упродовж 1944–1964 рр. на кафедрі сольного співу тривала насичена педагогічна діяльність вихованки М. П. Алексеєвої-

Юневич, н.а. СРСР, професорки *Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут* (1892–1966). Поміж її учнів – н.а. УРСР Дмитро Мухарський, з.а. УРСР Володимир Гуров, *Зінаїда Петрівна Бузина*, яка працювала на кафедрі в 1970–2014, а в 1980–1990 була деканом вокального факультету Київської консерваторії. З-поміж учнів професорки З. П. Бузини назвемо н.а. України Ірину Даць, Світлану Петрову, Людмилу Савчук, Віктора Тетерю; з.а. України Наталю Николаїшин, Наталю Пелих, Тетяну Пімінову, Марину Семенову, Богдана Тараса.

Вихованкою проф. М. П. Алексєєвої-Юневич була знана оперна та камерна співачка, в 1952–1968 – доцентка кафедри сольного співу *Олена Олександрівна Степанова* (1891–1978), – авторка методичних праць «Про камерний спів», «Професійна гігієна голосу». Серед її учнів – н.а. УРСР Степан Грищенко та Святослав Пікульський (соліст Національної філармонії України, проф. Київського національного університету культури і мистецтв); н.а. МРСР, солістка Кишинівської опери Валентина Савицька; з.а. УРСР Георгій Беглецов, Ніна Місіна, Олександр Чулок-Заграй, Андрій Шкурат.

Вельми плідною була педагогічна праця на кафедрі (1945–1960) професора, н.а. СРСР *Івана Сергійовича Паторжинського* (1896–1960). Серед його вихованців – видатні оперні співаки, н.а. СРСР, Герой України, лауреат державних премій, академік НАМУ, професор *Дмитро Михайлович Гнатюк*, н.а. СРСР, професор Харківського інституту мистецтв імені Івана Котляревського *Євген Іванович Червонюк*, н.а. УРСР Андрій Іванович Кікоть, ін.

Із класу з.д.м. УРСР, піаністки й вокального педагога *Марфи Хомівни Снаги-Паторжинської* (1899–1981) вийшли солісти Київського оперного театру, н.а. УРСР Олександр Загребельний, з.а. УРСР Олександра Жила та н.а. УРСР, солістка Національної філармонії, професорка *Лариса Іванівна Остапенко-Білаш* (1935–2010), яка в 1995–2010 викладала в НМАУ сольний і камерний спів.

Упродовж 1947–1965 рр. на кафедрі сольного співу Київської консерваторії працювала видатна оперна й камерна співачка, н.а. СРСР, професорка *Зоя Михайлівна Гайдай* (1902–1965). Найвідомішими її учнями були видатні оперні співаки, н.а. СРСР Світлана Данилюк; н.а. УРСР Людмила Божко, Петро Довбня; з.а.

УРСР Тамара Поліщук та Олександр Юхименко.

Соліст Київської опери, з.д.м. УРСР, доцент *Олександр Олександрович Гродзинський* (1891–1973), який навчався в Е. Гандольфі, В. Цветкова та М. Чистякова, за період викладацької роботи (1949–1973) виховав ціле гроно співаків. Назвемо, зокрема, з.а. УРСР Гліба Дранова, н.а. УРСР Миколу Полуденного, н.а. СРСР, Шевченківських лауреатів, видатних оперних і камерних співаків, професорів кафедри сольного співу *Миколу Кіндратовича Кондратюка* (у 1974–1983 – ректор Київської консерваторії; у 1994–2004 – завідувач кафедри) та *Анатолія Юрійовича Мокренка* (1933–2020), який, закінчивши навчання у М. Г. Зубарева, працював провідним солістом, а в 1991–2000 – генеральним директором Національної опери України; на кафедрі – впродовж 1985–2020.

Упродовж 1951–1981 на кафедрі сольного співу викладала видатна оперна співачка, н.а. СРСР, проф. *Лариса Архипівна Руденко* (1918–1981), серед учнів якої – відомі майстри оперної та камерної сцени: н.а. УРСР, проф. *Валентина Олексіївна Кочур*; з.а. УРСР Світлана Кисла, Микола Логвинов, Олена Мильна, Олена Цапко.

Майже двадцять років (1958–1976) працювала на кафедрі сольного співу солістка Київської опери, з.а. УРСР, з.д.м. УРСР, доц. *Римма Андріївна Разумова* (1908–1976). Її вихованцями стали н.а. СРСР, лауреат Шевченківської премії та володар двох премій *Греммі* *Анатолій Іванович Кочерга*; н.а. України, проф. ОНМА імені А. В. Нежданової *Валентина Борисівна Васильєва* та н.а. УРСР, лауреатка Шевченківської премії, доцентка *Людмила Володимирівна Юрченко*.

Канд. мист., проф. *Ірина Степанівна Колодуб* віддала кафедрі сольного співу півстоліття (роки життя –1928–2021; викладала в 1966–2016). Упродовж 1966–1997 рр. вела курс лекцій «Основи вокальної методики»; є автором праць «Про народнопісенні традиції українського вокального мистецтва» (1984), «Питання теорії вокального мистецтва» (1995), «Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади» (2006), «Практичні поради педагога-вокаліста» (Колодуб, 2010). Її школу представляють народні артисти України, професор НАКККіМ Фемій Мустафаєв, Олександр Василенко, Тетяна Кумановська та ін.

Одним із провідних викладачів кафедри сольного співу був н.а. УРСР та МРСР, оперний співак, професор *Віктор Миколайович Курін* (1934–2005), який викладав у 1982–2005 рр. Серед його учнів – соліст Національної опери України, н.а. України, проф. Олександр Гурець, Павло Зібров, Леонід Тищенко й ін.

Неповторну тенорову школу заснував на кафедрі сольного співу в 1976–1999 н.а. УРСР, проф. *Володимир Ілліч Тимохін* (1929–1999). Його учні – солісти Національної опери н. а. України Олександр Дяченко, Володимир Кузьменко; з.а. України Андрій Романенко, Микола Шуляк. Із 2012 кафедру сольного співу очолює вихованець В. І. Тимохіна – н.а. України, соліст Національної опери України, проф. *Олександр Миколайович Дяченко* (серед учнів – солістка Національної опери України, з.а. України Тамара Калінкіна лауреати міжнародних конкурсів Олександр Вознюк, Богдан Волков, Іван Кіт, Юрій Лук'яненко, Олександр Островський, Тарас Присяжнюк, Ганна Твердова й ін.).

Цілу плеяду чудових вокалістів дав клас н.а. СРСР, Героя України, професорки *Євгенії Семенівни Мірошниченко* (1931–2009; викладала впродовж 1980–2010; у 2004–2005 н.р. завідувала кафедрою сольного співу). Серед її випускників – н.а. України Ольга Нагорна, Валентина Степова, Наталя Шелепницька; з.а. України Олена Арбузова, Тетяна Ганіна, Галина Грегорчак, Сергій Ковнір, Сергій Пащук, Катерина Страценко, Оксана Терещенко, Тамара Ходакова, Сусанна Чахоян; лауреатки міжнародних конкурсів Ольга Безсмертна (солістка Віденської опери), Тетяна Бондарь (солістка Оперної студії НМАУ; навчалась і закінчила асистентуру в проф. В. Г. Антонюк), Оксана Казанцева й ін.

Народний артист СРСР, професор *Микола Кіндратович Кондратюк* (1931–2006) працював у Київській консерваторії в 1968–2005. Поміж його учнів – н.а. України, д-р культурології, проф. Валентина Антонюк; соліст Національної опери України, лауреат міжнародних конкурсів і Шевченківської премії, н.а. України Микола Шопша; з.а. України Олександр Бондаренко, Аркадій Клейн, Володимир Чорнодуб; лауреати міжнародних конкурсів – соліст Національної опери Токіо (Японія) Денис Вишня, солістка Міланського театру La Scala, солістка Нью-

Йоркського Metropolitan Opera Оксана Дика (закінчувала навчання у М. Стеф'юк), солісти Празької Національної Опері (Чехія) Анатолій Орел, Віталій Ломакін, Євген Шокало; з.а. України, канд. мист., співак-бандурист Віктор Мішалов (Австралія – Канада); проф. Паризької Консерваторії (Франція) Павло Пштика; камерні співаки Вадим Вінник (Ізраїль), Вадим Швидкий (Німеччина) та ін.

Педагогічну естафету *Миколи Кіндратовича Кондратюка* на кафедрі сольного співу продовжила проф. *Валентина Геніївна Антонюк*, – авторка понад 200 наукових і навчально-методичних праць, серед яких – монографія «Українська вокальна школа» (1999; 2001), навчальний посібник «Постановка голосу» (2000) та підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)» (2007; 2012; 2017, – перший український підручник для майбутніх співаків, у якому повністю реалізовано новий державний освітній стандарт і втілено сучасні ідеї модернізації української музичної освіти). Працюючи на кафедрі з 1997 – по годинно та з 2000 – на постійній основі, проф. В. Г. Антонюк викладає сольний та камерний спів, а також лекційні курси фахових дисциплін вокалістам, створивши цілісний науково-методичний комплекс навчальних програм історико-теоретичних і фахових дисциплін, виконавської та педагогічної практики та здійснюючи наукове керівництво аспірантами й магістрантами. Серед її учнів – лауреати міжнародних конкурсів Тетяна Бондарь, Катерина Єрошкіна, Інна Ярема (солістки Оперної студії НМАУ), Дар'я Литовченко (солістка Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької), з.а. України, солістка Київського Національного академічного театру оперети Валерія Туліс. Наукову школу В. Г. Антонюк представляють д-р мистецтва Людмила Артюхова, канд. мист. Ольга Гриценко, Людмила Шорошева, Хоу Цзянь (КНР); канд. пед. наук Анна Ткачук.

Крім означених династій, на кафедрі сольного співу Київської консерваторії завжди працювали представники інших вокальних шкіл, які пов'язали творчу долю з Києвом. Так, грузинську вокальну школу в тут репрезентував з.а. ГРСР, доц. *Георгій Петрович Мартієв* (1907–1988; серед учнів – лауреат міжнародного конкурсу, викладач кафедри камерного співу Абрек

Хугаєв); казахську – н.а. КазРСР, професор *Ніна Костянтинівна Кукліна-Врана* (1915–1994; серед учнів – В’ячеслав Полозов, США). Школу Ленінградської консерваторії (клас проф. О. Ф. Мшанської) у Київській консерваторії впродовж 1981–2007 успішно представляла професор, н.а. СРСР *Галина Опанасівна Туфтіна* (1933–2007). Поміж її учнів – лауреати міжнародних конкурсів, н.а. України, лауреат Шевченківської премії Анжеліна Швачка, з.а. України Вікторія Ченська (солістки Національної опери України), з.а. України Марія Ліпінська (солістка Національного будинку органної та камерної музики) та ін. Вокальну школу Московської консерваторії (клас проф. Л. П. Савранського) на кафедрі сольного співу Київської консерваторії в 1982–1992 репрезентував н.а. України, соліст Київського оперного театру, професор *Сергій Давидович Козак* (1921–1993): співак, композитор, автор поетичних збірок і монографій, у 1984–1986 – директор Київської філармонії. Випускником Московської консерваторії (клас проф. М. Г. Гукової) був і видатний оперний та камерний співак, н.а. УРСР, Шевченківський лауреат, професор, у 1985–1994 рр. – завідувач кафедри сольного співу НМАУ *Костянтин Дмитрович Огневої* (1926–1999), серед учнів якого – народні артисти України, доцент Ігор Борко (з 2013 – викладач кафедри сольного співу), а також відомі естрадні співаки Віталій Білоножко, Степан Гіга, Микола Мозговий, Олександр Пономарьов; з.а. України Павло і Петро Приймаки, Раїса Горбатенко, Лідія та Любов Криворотови (тріо бандуристок Київської філармонії), а також доцент кафедри оперного співу НМАУ, з.д.м. України, кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних конкурсів, доцент *Геннадій Миколайович Кабка*, котрий виховав з.а. України Юрія Аврамчука, Олександра Аніщенка, Сергія Бортника, Валентина Дитюка, Ірину Кулик, Володимира Одринського, Олега Філіпенка, Дмитра Яремчука; лауреатів міжнародних конкурсів, відомих оперних співаків Сурена Максutowa, Валентину Плужнікову, Олену Скіцько, Сергія Шаповала. Московську консерваторію (клас проф. О. С. Свешникової) також закінчив н.а. УРСР, соліст Національної філармонії України, професор *Григорій Якимович Гаркуша* (1941–2022; працював на кафедрі сольного співу

впродовж 1993–2017; на кафедрі камерного співу – з 2017). У його педагогічному активі – заслужені артисти України, соліст Національної опери України Дмитро Кузьмін та соліст квартету «Гетьман» Петро Максимович; лауреати міжнародних конкурсів Роман Сухий (США), Сергій Дяченко й ін.

Харківську вокальну школу на кафедрі впродовж 1976–1989 представляв учень проф. *Тамари Яківни Веске*, видатний співак, соліст Національної опери України, н.а. СРСР *Василь Якович Третьак* (1926–1989), серед вихованців якого – н.а. України Василь Ватаманюк, з.а. України Олександр Дудка, Віктор Кавун, Іван Ткаченко. Носіями Харківських вокальних традицій на кафедрі сольного співу впродовж 1990–2023 був соліст Національної опери України, н.а. УРСР, проф. *Олександр Андрійович Востряков* (1944–2023; також – учень Т. Я. Веске), у колі вихованців якого – лауреати міжнародних конкурсів, солістка Національної опери України, н.а. України Лілія Гревцова, соліст Віденської опери Мар’ян Талаба й ін.

Вихованкою Одеської консерваторії (клас проф. О. Н. Асланової) була солістка Київського оперного театру, н.а. СРСР, проф. *Єлизавета Іванівна Чавдар* (1925–1989; працювала в 1968–1988, зав. кафедри сольного співу в 1969–1985). Серед її учнів – н.а. СРСР, лауреат державних премій Анатолій Солов’яненко, н.а. України Раїса Кузнецова, Вікторія Лук’янець; з.а. України Людмила Давимука (Міла Давімко), з.а. БРСР Людмила Колос, н.а. Південної Осетії Галина Артеменко, лауреатка міжнародних конкурсів Ніна Чепіга, соліст Празької національної опери (Чехія) Андрій Безчасний та ін.

Професорка *Зоя Петрівна Христич* (1932–2016) також була випускницею Одеської консерваторії (клас проф. О. М. Благовидової): солістка Національної опери України, лауреатка Шевченківської премії, н.а. УРСР, впродовж 1965–2011 викладала в Київській консерваторії сольний і камерний спів. З-поміж її численних учнів назвемо солісток Київського національного академічного театру оперети, н.а. України Ольгу Камінську й Людмилу Маковецьку, а також солістів Національної опери, н.а. УРСР, лауреатів Шевченківської премії, доц. НМАУ *Лідію Леонідівну Забілясту* та проф. *Володимира Даниловича Гришка*. Донедавна

кафедрі сольного співу працював і видатний представник школи О. М. Благовидової, – н.а. УРСР, соліст Національної опери України *Іван Вікторович Пономаренко* (1945–2019).

Провідною викладачкою камерного співу на кафедрі сольного співу Київської консерваторії впродовж 1941–2001 була лауреатка міжнародних конкурсів, видатна піаністка-концертмейстер, доц. *Зоя Юхимівна Ліхтман* (1919–2002). З. Ю. Ліхтман – авторка дослідницької праці «Вибрані романси українських композиторів (спроба виконавського аналізу)» (1970). Тож, камерного співу на кафедрі сольного співу Київської консерваторії навчали не тільки вокалісти, але й піаністи-концертмейстери: *Розалія Наумівна Ельвова*, *Лев Юхимович Острін*; *Лідія Оттонівна Ржецька*, *Наталія Веніамінівна Татарінова*, *Анатолій Миколайович Ільїн*, *Людмила Володимирівна Скірко*.

У травні 2017 року, рішенням Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського, кафедру сольного співу було розділено на дві самостійні кафедри: камерного та оперного співу. Кафедру камерного співу очолила докторка культурології, професорка, н.а. України, чл. Національних спілок письменників, театральних діячів України та Всеукраїнської музичної спілки *Валентина Геніївна Антонюк*. До складу новоствореної кафедри ввійшли лауреати міжнародних конкурсів, н.а. України, лауреати Шевченківської премії, професори *Валерій Григорович Буймістер* (1948–2021), *Володимир Данилович Гришко*, *Анатолій Іванович Кочерга*, *Тетяна Миколаївна Кумановська*, *Людмила Володимирівна Юрченко*; з.а. України *Дмитро Володимирович Агеев*, *Віталій Іванович Жмуденко* (1941–2021), *Петро Андрійович Коваль* (1945–2018), *Марія Віталіївна Кононова* (канд. мист.), *Марія Олександрівна Ліпінська*, *Єлизавета Вячеславівна Ліпітюк*, *Валентина Володимирівна Матюшенко*, *Наталія Іванівна Николаїшин*, *Валерія Юріївна Туліс*, *Тамара Анатоліївна Ходакова*, *Вікторія Станіславівна Ченська*, *Микола Вікторович Шуляк*; викладачі *Людмила Яківна Артюхова* (д-р мистецтва), *Тетяна Віталіївна Бондарь*, *Марія Валеріївна Буймістер*, *Михайло Володимирович Гуменний-Петрівський*, *Катерина Олександрівна Єрошкіна*, *Василь Романович Колибабюк*, *Андрій Ігорович Кошман*, *Валентина Петрівна*

Неберекутіна-Семенова, *Лариса Михайлівна Роман*, *Ольга Вячеславівна Рудик*, *Віктор Іванович Сачок*, *Олег Сергійович Тонкошкура*, *Надія Григорівна Фесенко*, *Інна Андріївна Ярема*; викладачі вокального ансамблю *Ірина Юріївна Доценко*, *Олена Леонтіївна Кумановська*, *Інна Віталіївна Пліш* (з.а. України), *Абрек Годійович Хугаєв*.

На кафедрі працюють кваліфіковані піаністи-концертмейстери, лауреати міжнародних конкурсів *Ірина Георгіївна Дубчак*, *Оксана Володимирівна Євсюкова*, *Марія Дмитрівна Каляпіна*, *Артем Данилович Лавріненко*, *Лариса Петрівна Максимчук*, *Людмила Михайлівна Овчиннікова*, *Дмитро Борисович Півненко* (секретар), *Ольга Петрівна Рогач*, *Олена Володимирівна Снігур*; сумісники *Ганна Георгіївна Бубнова*, *Ірина Олександрівна Бурган*, *Марія Вячеславівна Когут*, *Зінаїда Денисівна Лебедева*, *Соломія Володимирівна Пеца-Ославська*, *Валентин Олександрович Рукомойніков*; погодинники *Ольга Георгіївна Савайтан* (кандидат мистецтвознавства), *Георгій Володимирович Сирбу*. Середній вік співробітників молоді кафедри камерного співу НМАУ не сягає й 40 років.

Викладачі та концертмейстери кафедри камерного співу є діючими виконавцями, провідними солістами мистецьких осередків столиці України, відомими в зарубіжжі. Всі вони мають визначні творчі здобутки в камерно-концертній та оперній діяльності, змістовний репертуар, фондові записи на Українському Радіо, є засновниками та членами журі численних вокальних конкурсів в Україні та за її межами. У своєму розвитку колектив спирається на високі традиції, культивовані видатною когортою викладачів і концертмейстерів кафедри сольного співу, які своєю довголітньою творчою діяльністю заклали підґрунтя сучасної кафедри камерного співу.

Нині випускаюча кафедра камерного співу веде підготовку бакалаврів, магістрів, асистентів-стажистів і творчих аспірантів із галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025, спеціалізації «Камерний спів», очної форми навчання. Концепція кафедри визначається потребою реформування основних аспектів її освітньої, творчо-виконавської та наукової діяльності з урахуванням сучасних запитів ринку праці; потребою відповідності найви-

щим еталонам вокального виконавства і педагогіки, з метою підвищення світового рейтингу навчального закладу.

Серед вихованців і викладачів кафедри – понад 60 лауреатів престижних міжнародних конкурсів, які сміливо підкорюють камерно-концертний олімп.

У 2022 році вихованка В. Г. Буймістера Ван Чжень (КНР) успішно захистила дисертацію на ступінь д-ра мистецтв (творчий керівник – А. І. Кочерга; науковий консультант – д-р мист. М. Ю. Северинова). У 2023 році ступінь д-ра мистецтв отримала викладачка Л. Я. Артюхова (тв. кер. – В. Г. Антонюк; н. конс. – М. В. Кононова). У творчій докторантурі продовжують навчання лауреати міжнародних конкурсів Т. Павлюк, В. Сачок, І. Федоровська та Чжан Цзелян (КНР). Сміливі творчо-наукові проекти аспірантів кафедри присвячені виконанню та дослідженню обробок фольклорних солоспівів, вокальної музики епохи бароко та вокальних циклів сучасних українських і зарубіжних авторів.

Розвиток кафедри камерного співу як структурного підрозділу НМАУ орієнтовано на відбір і підготовку талановитої молоді для продуктивної діяльності у сфері національного та світового вокального мистецтва; проведення науково-методичних досліджень і розробку інноваційних технологій у сфері вокального виконавства та педагогіки на основі інтеграції науки, освіти й концертного виробництва. Удосконалення освітньої діяльності кафедри відбувається через створення системи підготовки майбутніх співаків на основі єдності навчання, виховання, виконавської й педагогічної практики студентів, науково-практичних досліджень із пріоритетних напрямків розвитку НМАУ. За порівняно недовгий час існування кафедри, попри всі виклики, спричинені пандемією та війною в Україні, можна констатувати підвищення ефективності її концертно-виконавської, творчо-педагогічної та інноваційної діяльності (в тому числі – міжнародної). Переможцями різноманітних вокальних конкурсів уже стали понад 60 наших студентів. Починаючи з 2017 року, кафедрою проведено дев'ять науково-практичних конференцій, численні майстер-класи провідних викладачів, тематичні концерти, науково-методичні семінари до 150-річчя професора О. О. Муравйової та до

100-річчя видатного педагога-концертмейстера З. Ю. Ліхтман; міжнародні наукові конференції «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства» та «Мистецькі родини (ювілейні дати)», а в 2021 започатковано Міжнародний науково-творчий проєкт «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків», яким передбачено підвищення професійної кваліфікації викладачів вокалу. Відбулися численні благодійні лекції-концерти «Антологія українського солоспіву», «Вокальна Шевченкіана»; конкурс «Солоспів», – авторські проєкти В. Г. Антонюк. У Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України та ін. лунають цикли концерти циклів «Педагог і його учні», «Українські композитори: класика і сучасність», «Музика бароко» в яких разом із викладачами кафедри на сцену виходять їхні талановиті учні.

Кафедра камерного співу готує співаків (солістів та артистів хору), а також викладачів, – бакалаврів і магістрів музичного мистецтва. За структурою кафедри закріплено такі основні професійні дисципліни: індивідуальні – «Фах (сольний спів: підготовка концертної програми)», «Вокальний ансамбль», «Методика написання дипломної роботи», «Підготовка магістерської наукової роботи», «Педагогічна практика»; групові – «Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Вокальна педагогіка вищої школи», «Методика викладання фахових дисциплін у закладах вищої освіти» (авторські лекційні курси В. Г. Антонюк). Всього ж за кафедрою закріплено 80 навчальних дисциплін (50 у бакалаврів, 30 – у магістрів). Програми навчальних дисциплін розроблено на основі останніх вимог Державного освітнього стандарту України. До навчального репертуару з фаху входять твори українських і зарубіжних композиторів різних епох і стилів, жанрів і форм, і неодмінно – фольклорні солоспіви без інструментального супроводу.

Організаційно-виховна робота викладачів кафедри спрямована на формування у студентів знань і навичок співака, викладача та дослідника:

– виховання талановитої молоді на високих зразках класичної та сучасної вокальної музики різних форм, жанрів і стилів кваліфікованих

фахівців та національно свідомих і соціально зорієнтованих громадян України;

– сприяння розвитку студентського самоврядування, підтримка ініціативи в усіх сферах навчального, музичного, суспільно-культурного життя;

– залучення студентів кафедри камерного співу до участі в формуванні сучасного музичного середовища, творчих зустрічах з українськими та зарубіжними видатними діячами вокального мистецтва;

– налагодження ефективного зв'язку з випускниками кафедри, сприяння подальших контактів із ними;

– коригування освітньо-виховного процесу засобами організації науково-практичних конференцій, майстер-класів, лекцій-концертів, конкурсів тощо.

У перспективі колективом кафедри буде досягнуто:

– високого розвитку кафедри камерного співу як важливого структурного підрозділу НМАУ імені П. І. Чайковського, орієнтованого на підготовку висококваліфікованих вокалістів для музичного мистецтва України й світу;

– збільшення обсягу та підвищення ефективності наукових і навчально-методичних досліджень, спрямованих на розробку сучасних освітніх моделей вокального навчання для задоволення зростаючого попиту сучасного глобалізованого суспільства на підготовку вокалістів і викладачів високої кваліфікації, які мають фундаментальні знання та практичні навички;

– активізації діяльності кафедри в міжнародному освітньому просторі, а саме: співробіт-

ництво з зарубіжними науковими установами та навчальними закладами; членство у міжнародних наукових програмах та фондах; участь у міжнародних мистецьких проєктах, конференціях, симпозіумах, семінарах, майстеркласах, конкурсах.

Здобутки кафедри камерного співу НМАУ в хронописі вокальної школи Київської консерваторії розглянуто вперше, що становить незаперечну *наукову новизну дослідження*.

Висновки. Хронопис вокальної школи Київської консерваторії здійснено в іменах її достойників, – викладачів і лекторів, які виховали не одне покоління видатних українських співаків і вокальних педагогів. Головною рисою вокальної школи Київської консерваторії визначено спадкоємність досвіду. Відзначено, що, заснована в 2017 році, випускаюча кафедра камерного співу стала потужним осередком вищої вокальної освіти. На кафедрі діє магістратура, асистентура й творча аспірантура. Виховна робота серед студентів кафедри полягає не лише в опануванні вузько-однобічними професійними засобами: у напрацьованих методиках акумульовано міждисциплінарну проєкцію сукупності знань про музичне мистецтво, що є безсумнівним свідченням реального процесу культурогенезису у творенні сучасного вокального художнього простору. Ця школа, як історична модель музичного життя, уособлює зміст професійної вокальної освіти України в періоди становлення, розвитку й розквіту основних форм навчального процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Кафедра камерного співу – спадкоємиця традицій вокальної школи Київської консерваторії. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2022.12.04. URL: http://mus.art.co.ua/kafedra-kamernoho-spivuspadkoiemytsia-tradytsiy-vokalnoi-shkoly-kyivskoi-konservatorii/?fbclid=IwAR2EDkILOaT3m3r2Pu2fx07wlsDq8yJZ_fdw6IcnFzjYb33gZnPBKccmot4
2. Антонюк В. Г. Кафедра сольного співу. *НМАУ імені П. І. Чайковського – 100 років : монографія*. Київ : Музична Україна, 2013. С. 349–358.
3. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект : монографія / 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Бондаренко А. І. Щодо доцільності використання імені Чайковського у назвах закладів освіти України. *Věda a perspektivy*. 2023. No. 2 (21). DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-2\(21\)-321-336](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-2(21)-321-336)
5. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ : Музична Україна, 1979. 91 с.
6. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. Київ : Музична Україна, 2010. 54 с.
7. Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. Київ : Музична Україна, 1970. 128 с.

REFERENCES:

1. Antonyuk V. G. (2022). Kafedra kamernogo spivu – spadkojemycja tradycij vokalnoji shkoly Kyivs'koi konservatoriji [The Department of Chamber Singing is the heir to the traditions of the vocal school of the Kyiv Conservatory]. *Muzyka. Ukrains'kyj internet-zhurnal*. URL: http://mus.art.co.ua/kafedra-kamernoho-spivu-spadkoiemytsia-tradytsiy-vokalnoi-shkoly-kyivskoi-konservatorii/?fbclid=IwAR2EDkILOaT3m3r2Pu2fx07wlsDq8yJZ_fdw6IcnFzjYb33gZnPBKccmot4
2. Antonyuk V. G. (2013). Kafedra solnogo spivu [Department of solo singing]. *NMAU imeni P. I. Tchaikovskogo – 100 rokiv : monografija*. Kyiv : Muzychna Ukraina. S. 349–358 [in Ukrainian].
3. Antonyuk V. G. (2001). Ukrains'ka vokal'na shkola: etnokul'turologhichnyj aspekt : monografija / 2-ghe vyd. [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph / 2nd ed.]. Kyiv : Ukrains'ka ideja. 144 s. [in Ukrainian].
4. Bondarenko A. I. (2023). Shchodo dotsilnosti vykorystannia imeni Tchaikovskogo u nazvakh zakladiv osvity Ukrainy [On expediency of Tchaikovsky's name using in the names of educational institutions of Ukraine]. *Věda a perspektivy*. No. 2 (21) [in Czech Republic]. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-2\(21\)-321-336](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-2(21)-321-336)
5. Yevtushenko D. H. (1979). Rozdumy pro holos: notatky pedahoha-vokalista [Reflections on the voice: notes of a teacher-vocalist]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 91 s. [in Ukrainian].
6. Kolodub I. S. (2010). Praktychni porady pedahoha-vokalista [Practical advice of a teacher-vocalist]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 54 s. [in Ukrainian].
7. Mykhajlova T. M. (1970). Vykhovannja spivakiv u Kyivs'kij konservatorii: khronologichnyj ogljad z 1863 po 1963 rr. [Education of singers at the Kyiv Conservatory: a chronological review from 1863 to 1963]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 128 s. [in Ukrainian].

УДК 782.91

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-2>

Тетяна БОГОЄВА

аспірантка I курсу кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000

ORCID: 0009-0002-1294-2057

Бібліографічний опис статті: Богоєва, Т. (2024). Феномен дитинства в німецькій та українській музикальних культурах XIX століття: історико-культурологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 15–20, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-2>

ФЕНОМЕН ДИТИНСТВА В НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКАЛЬНИХ КУЛЬТУРАХ XIX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена огляду дитячої тематики, феномену дитинства в історико-культурному просторі та його імплементації в музично-театральній, мистецькій сферах XIX століття. Розглядаються аспекти виникнення інтересу до теми дитинства в загальнокультурному контексті, в музичному мистецтві (зокрема, в музично-театральному). Узагальнено відомості про етапи розвитку та основні форми репрезентації теми дитинства в німецькій та українській культурі XIX століття.

Мета дослідження передбачає узагальнення відомостей щодо виникнення теми дитинства у музичному мистецтві епохи романтизму, особливостей розвитку феномену дитинства у контексті національної культури.

Методологічною основою для цього дослідження виявилися такі підходи: міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших галузей пізнання (педагогіка, психологія, філософія, культурологія); історико-культурологічний – розгляд окремого явища в процесі історичного розвитку; теоретичного узагальнення – для підсумків проведеного дослідження.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні феномен дитинства проаналізовано з позицій національних культур, у яких дана тематика, її смислові домінанти визначили появу і розвиток особливого виду музично-театрального мистецтва – дитячої опери.

Висновки. У науковій статті висвітлено, що саме епоха романтизму вперше запроваджує в мистецтво (зокрема, в музичне мистецтво) культ дитини та культ дитинства, а поява дитячих тем та образів в музичній культурі XIX ст. сприяла розробці нових засобів музичної мови, принципів формоутворення, оновленню жанрової палітри – з'явилися дитячі фортепіанні цикли й вокальні мініатюри, дитяча опера, балет, музично-театральні вистави та ін.

Ключові слова: музична культура, музично-театральне мистецтво, феномен дитинства, дитяча опера, дитячий музичний театр.

Tetiana BOGOIEVA

First-year Postgraduate Student at the Department of Art History and General Humanities, International Humanitarian University, 33 Fontanska Road, Odesa, Ukraine, 65000

ORCID: 0009-0002-1294-2057

To cite this article: Bogoeva, T. (2024). Fenomen ditinstva v nimeckij ta ukrayinskij muzikalnih kulturah XIX stolittya: istoriko-kulturologichnij aspekt [The phenomenon of childhood in the German and Ukrainian musical cultures of the nineteenth century: historical and cultural aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 15–20, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-2>

THE PHENOMENON OF CHILDHOOD IN THE GERMAN AND UKRAINIAN MUSICAL CULTURES OF THE NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT

The article is devoted to an overview of children's themes, the phenomenon of childhood in the historical and cultural space and its implementation in the musical, theatrical, and artistic spheres of the nineteenth century. The aspects of the emergence of interest in the topic of childhood in the general cultural context, in the musical arts (in particular, in the musical and theatrical) are considered. Information about the stages of development and the main forms of representation of the theme of childhood in the German and Ukrainian culture of the nineteenth century is summarized.

The purpose of the study is to summarize information on the emergence of the theme of childhood in the musical art of the Romantic era, the peculiarities of the development of the phenomenon of childhood in the context of national culture.

The methodological basis for this study was the following approaches: interdisciplinary, which makes it possible to attract concepts from other fields of knowledge (pedagogy, psychology, philosophy, cultural studies); historical and cultural studies – consideration of a particular phenomenon in the process of historical development; theoretical generalization – for the results of the study.

The scientific novelty of the study is that the phenomenon of childhood is analyzed from the standpoint of national cultures in which this topic, its semantic dominants, determined the emergence and development of a special type of musical and theatrical art – children's opera.

Conclusions. The research article highlights that it was the Romantic era that first introduced the cult of the child and the cult of childhood into art (in particular, musical art), and the emergence of children's themes and images in the musical culture of the nineteenth century contributed to the development of new means of musical language, principles of form, and the renewal of the genre palette – children's piano cycles and vocal miniatures, children's opera, ballet, musical and theatrical performances, etc. Appeared.

Key words: *musical culture, musical and theatrical art, phenomenon of childhood, children's opera, children's musical theater.*

Актуальність проблеми. Тематика дитинства впродовж останніх століть, перебуваючи в колі інтересів філософських, освітніх, культурологічних, психолого-педагогічних сфер знань, залишається пластом недостатньо вивченим у музичній науці. Дослідження історичного шляху розвитку теми дитинства від творів для дітей (дитячого виконання) до виникнення особливої царини – семантики «дитячості» (Черкова, 2018, с. 24) формується та викристалізовується у творчості композиторів XIX сторіччя, охоплюючи період часу (кульмінаційний з погляду дитячої теми) в німецькій та українській культурі (зокрема музичній), що визначає *актуальність* нашого дослідження.

Мета дослідження передбачає узагальнення відомостей щодо виникнення теми дитинства у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століть, особливостей розвитку феномену дитинства у контексті національної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід звернути увагу, що дитяча музично-театральна культура, як і ступінь дослідження жанрової проблематики дитячої музики (опери, балети, театральні вистави, мюзикли та ін.), є доволі показовим з погляду проблемного кола питань у сучасному музикознавстві. В цьому ракурсі в українському науковому полі останніх десятиліть з'являються культурологічні та мистецтвознавчі дослідження у яких аналізується дитинство як соціально-культурний феномен (Латишина, 2015), аспекти національного характеру образу дитинства в українській культурі II половини XIX ст. (Побірченко,

2012), особливості музичної драматургії жанру дитячої опери (Романец, 2021), жанрова специфіка дитячої опери в творчій практиці композиторів (Кузьміна, 2019).

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з думкою О. Чорної, «дитяча музика (музика для дітей і про дітей) являє собою систему жанрів, добір яких здійснюється на конкретно-стильовому рівні, з урахуванням індивідуального стилю автора, який живе в певну епоху, і враховує національні особливості мови, керується традиціями дитячої музики як багатовікової сфери музикування, для музичного мистецтва всіх часів і народів – однієї з поконвічних тем» (Чорна, 2013 с. 182).

В історичному огляді закарбування теми дитинства в музичному мистецтві можна згадати, що перше звернення композитора безпосередньо до дитячої тематики визначилося у XVIII столітті в творчості Й. С. Баха, де особливої уваги заслуговує поява повчального музичного репертуару («Записна книжка А. М. Баха», «Записна книжка Вільгельма Фрідемманна Баха», «Маленькі прелюдії та фуги», «Двочастинні вигадки і тричастинні симфонії», (Черкова, 2018, с. 260); в творчості Муцціо Клементі відомі збірки сонатин і варіацій для дітей; серед клавірних творів Карла Черні написані етюди і вправи для юнацтва; у спадщині Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена – творців класичної сонати і симфонії – є сонатини, тобто маленькі сонати, які могли виконувати діти, які згодом склали основу світового педагогічного музичного репертуару.

Але, саме в загальній панорамі романтичного музичного мистецтва першої половини XIX століття тема дитинства яскраво репрезентована, що зумовлено естетичними настановами цього періоду, його прагненнями до складного внутрішнього світу людини, таємниць людської душі, в яких образ дитинства став уособленням втраченої чистоти й цілісності.

Останнє безпосередньо пов'язане з жанром казки, в якому зіткнення добра і зла, приховані в ньому загальногуманістичні цінності давали можливість композиторові висловити морально-етичні аспекти. У творчості німецьких композиторів XIX століття виразно виражені риси лицарського начала з акцентом на героїчний подвиг і самопожертву в ім'я любові яскраво представлені в оперному опусі-казці Е. Т. А. Гофмана «Ундіна» (1816), який визначив подальший шлях розвитку романтичної німецької опери у творах К. М. Вебера («Фрейшюц», «Евріанта», «Оберон»), у ранніх операх Р. Вагнера (Татарнікова, 2013, с. 43).

Паралельно з цим, дитяче начало в музичному театрі виражалось в найрізноманітніших образах: сильфи, ельфи, гноми, тролі та інші крихітні істоти які з давніх-давен населяли європейський фольклор і сприймалися як маленькі люди й мали багато дитячих рис.

Світ дитинства безпосередньо підводить до творчості Р. Шумана, який створив коло дитячих образів, чітко сформулювавши й послідовно втілюючи творчу ідею закарбування в музиці відтінків психологічних станів, емоцій і почуттів дитини. «Його музика – зібрання звукових “замальовок з природи”, емоційна палітра якого надзвичайно широка: від тремтіння на навшпиньки страху, що крадеться в душу, до колективного торжества» (Ганзбург, 1997, с. 78) – все це виразно відображено композитом у «Дитячих сценах».

Слід визначити, що зображення реальних дітей було довго відсутнє в живопису. Вперше на полотнах художників починають з'являтися портретні зображення реальних дітей не раніше XVII століття (Латишина, 2015). Поряд із цим, у XIX столітті тема дитинства посідає одне з чільних місць у жанровій сфері німецького портретного живопису, виступаючи своєрідною сполучною ланкою між мистецтвом бідермайєра і романтизму. У культурі бідермайєра ця тема отримує дещо іншу інтерпре-

тацію, про що свідчать роботи художників Ф. фон Райські, В. Вальдмюллера, Ф. Вадмана, а також графіка А. Л. Ріхтера, який оформляв свого часу нотні опуси Р. Шумана (Татарнікова, 2013, с. 26). Діти в роботах названих авторів – це частина сім'ї, роду, що символізує їхнє зростання й оновлення. Даний мистецький напрям корелює з педагогічною думкою, що активно розвивається у XIX ст., в якій такі поняття як Сім'я, Дім, Виховання виходять на перший план. У цьому контексті показовим є фортепіанний цикл Р. Шумана «Альбом для юнацтва» (ор. 15, 1838 р.), який багато в чому визначений інакше: має педагогічне спрямування, призначений для естетичного виховання дітей, формування та розвитку їхніх виконавських здібностей, розширення музикального кругозору.

Творчість німецьких композиторів романтиків позначилась помітним впливом на формування української композиторської школи. Тому були й об'єктивні причини: композитори М. Лисенко, М. Калачевський, М. Христіанович вчилися у Лейпцігській консерваторії, переймали і репертуар, і художню традицію німецької культури. Завдяки титанічній праці Д. М. Ревуцького (1881–1941) – скарбнику енциклопедичних знань, музикознавцю, перекладачеві, старшому брату великого композитора Л. М. Ревуцького – саме вокальна творчість романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Пісні Л. ван Бетховена) стала першим репертуаром, засвоєним в українськомовному музичному просторі, а жанр, що набув поширення в Німеччині, – німецька Lied – безпосередньо стала пов'язана з українським Солоспівом, утворюючи «своєрідну жанрову пару, характерну для зазначених двох європейських етнорегіонів» (Ганзбург, 1997, с. 212).

Побірченко Н. С. вказує, що «феномен дитинства далеко не універсальний і варіюється залежно від культурних традицій суспільства, що дитинство також має свою історію. А в 50–60-х роках XIX ст. українська інтелігенція ще тільки інтенсивно збирала, накопичувала етнографічні, етнологічні, соціологічні, антропологічні матеріали, спостереження над звичаями, традиціями, обрядами українського народу, щоб зрозуміти, зберегти, поширювати й пропагувати їх». Таку історичну місію можливо досягти лише при домі-

нантності просвіти та виховання (Побірченко, 2012). «Одним із перших, був основоположник української музичної класики – Микола Віталійович Лисенко, який зауважував: «те, що сприймається у дитинстві через ігри та розваги зберігається потім у душі на все життя» (Квітка, 1986, с. 63). Практичною реалізацією його естетико-педагогічних поглядів був збірник танців та веснянок «Молодощі» (1875), до якого увійшли 25 дитячих ігор та 13 веснянок з фортепіанним супроводом. Крім збірок народних пісень, М. Лисенко створив і багато окремих творів для дітей. Наскрізь пронизані народнопісенними мотивами три його опери-казки на лібрето української письменниці Дніпрової Чайки, які розраховані на виконання дітьми різного віку: «Коза-Дерева», «Пан Коцький» та «Зима і весна». Важливим є те, що вперше в історії української музики були створені дитячі опери, в котрих образи народних казок знайшли яскраве музично-сценічне втілення завдяки використанню в музичній драматургії мелодій або інтонацій українських народних пісень, танців, хороводів.

По-іншому, зворушливо, самотньо, у соціально-психологічному контексті дитяча тематика розкривається у творчості Т. Г. Шевченка. М. Лукич зазначає, що любов і повага до дітей знайшла яскраве втілення у творчості українського письменника, де «Дитина для нього – милість божа» (Лукич, 1999, с. 19). Аналізуючи поезію, прозу та живопис автора саме за цією тематикою, домінують твори, які показують сирітську долю. Це, зокрема, в поезії «Думка», поемах «Катерина», «Гайдамаки», «Тризна» та ін. У прозових творах тема сирітства розкрита в повістях «Варнак», «Музикант», «Художник», «Нешасний». Із мистецької спадщини Тараса Шевченка ці мотиви є в картинах «Сирітка-хлопчик під парканом ділиться милостинею з собакою» (не збереглася), «Казахські діти-жебрачки», «Казахський хлопчик, що бавиться з кішкою», «Хлопчик-натурник».

Такі особливості українського національного характеру, образні та смислові нюанси української душі безумовно закарбовані у творчості українських композиторів. Н. Рябуха, визначаючи ментальні ознаки української природи, говорить про те, що типовим є «інтровертний

тип музичної експресії, а саме: стани душі – пасивні, споглядальні образи, пейзажна, світла, пантеїстична лірика; настрої, що передбачають наявність "раціо"-компонента і проявляються через сферу роздумів у декламаційно-мовному аспекті; емотивні образи – почуття любові, співчуття, зневіри, трагічні переживання, громадянська лірика» (Рябуха, 2002, с. 167).

У своїй композиторській творчості П. П. Сокальський (композитор, теоретик, громадський діяч та публіцист) одним з перших звернувся до поезії Т. Г. Шевченка, втіливши його вірші в музиці. Питання писемності, освіти, виховання були найважливішими для композитора та у 1864 році композитор організував в Одесі хор, до якого незабаром приєднався аматорський оркестр, яким керував І. Кузьминський (відомий у місті скрипаль і педагог). Таким чином було організовано Товариство аматорів, яке стало першим і дуже своєрідним музичним навчальним закладом в Одесі (Сокальський, 2023). В українській музичній культурі м. Одеса історично визначилося як «культурний символ»: центр музичного життя, можливих музичних новацій, потенційних творчих сил (матеріальних, організаційних, особистісних), реалізацію яких, повною мірою, можна співвіднести і з історією існування Одеського національного академічного театру Опер та балету, в якому сучасні оперні постановки, зокрема для дітей, є вершиною в ієрархії музично-театральних жанрів як за своїми художньо-естетичними властивостями, так і за технологією їхнього виконання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, епоха романтизму вперше запроваджує в мистецтво культ дитини та культ дитинства, а поява дитячих тем та образів в музичній культурі XIX ст. сприяла розробці нових засобів музичної мови, принципів формоутворення, оновленню жанрової палітри – з'явилися дитячі фортепіанні цикли й вокальні мініатюри, дитяча опера, балет, музично-театральні вистави та ін.

Відкритий характер цих питань пов'язаний із розвитком сучасного дитячого театального мистецтва кінця XX – початку XXI століть, у якому домінує тенденція до дифузії засобів вираження, що відбуваються на межах окремих видів та жанрів. Таким чином, матеріалом подальшого дослідження стануть музично-теа-

тральні твори маловідомих сучасних українських композиторів, авторів-режисерів; буде проаналізовано процес, що протікає в сучасному музично-театральному мистецтві на сцені провідних театрів Одеси (на прикладі художніх творів для дітей).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Квітка К. Фольклорна спадщина Лисенка. Вибрані твори. Ч. 2. К. Квітка. Київ. 1986. 110 с.
2. Кузьміна О. А. Жанр своєрідності дитячої опери в композиторській практиці хх – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 18 с.
3. Латишина Д. І. Дитинство як культурно-історичний феномен. Етнопедагогіка, 2015. URL: https://stud.com.ua/28437/pedagogika/ditinstvo_kulturno_istorichnij_fenomen (дата звернення: 19.02.2024).
4. Лукич М. Шевченкова педагогіка. *Рідна школа*. 1999. № 3.
5. Побірченко Н. С. Національний характер образу дитинства в художній спадщині письменників-просвітителів II половини ХІХ ст. *Педагогічний дискурс, випуск 11*, 2012. С. 235–239.
6. П. П. Сокальський. URL: <https://lidagalchuk22.blogspot.com/2014/> (дата звернення 09.12.2023).
7. Роберт Шуман і перехрестя шляхів музики і літератури: Збірник наукових праць. Сост Г. Ганзбург. Харків: РП – Каравела, 1997. 274 с.
8. Романец Д. О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ–ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2021. 203 с.
9. Рябуха Н. М. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі: зб. наук. праць *Культура України*. Харків, 2002. Вип.10. С. 163–170.
10. Спогади про Тараса Шевченка / Упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка; передм. В. Є. Шубравського. К.: Дніпро, 1982. 547 с.
11. Татарнікова А. А. Культура бідермайера та німецький музичний театр першої половини ХІХ століття (на прикладі опер А. Лорцінга, Е. Гофмана, Р. Шумана): магістерська робота: 26.00.01. Одеса, 2013. 118 с.
12. Черкова Н. С. Семантика дитячості у творчості сучасних композиторів: кваліф. робота магістра: 17.00.03. Кривий Ріг. 2018. 102 с.
13. Чорна О. Система жанрів дитячої музики: «константи» та «змінні»: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*; ред. Г. І. Ганзбург. Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2013. Вип. 38. С. 179–191.

REFERENCES:

1. Kvitka K. Folklorna spadshina Lisenka. (1986). [Lysenko's folklore heritage]. *Vibrani tvori*. Ch. 2. K. Kvitka. Kyiv. 1986. 110 [in Ukrainian].
2. Kuzmina O. A. (2019). Zhanrova svoyeridnist dityachoyi operi v kompozitorskij praktici XX – pochatku XXI stolittya [Genre Originality of Children's Opera in the Composers' Practice of the XX – Early XXI Centuries] : avtoref. dis. ... kand. Mistectvoznnavstva : 17.00.03. Harkiv, 2019. 18 [in Ukrainian].
3. Latishina D. I. (2015) Ditinstvo yak kulturno-istorichnij fenomen [Childhood as a cultural and historical phenomenon]. *Etnopedagogika*. URL: https://stud.com.ua/28437/pedagogika/ditinstvo_kulturno_istorichnij_fenomen (data zvernennya: 19.02.2024).
4. Lukich M. (1999). Shevchenkova pedagogika [Shevchenko's pedagogy]. *Ridna shkola*. № 3 [in Ukrainian].
5. Pobirchenko N. S. (2012)/ Nacionalnij harakter obrazu ditinstva v hudozhnij spadshini pismennikov-prosvititeliv II polovini XIX st. [The national character of the image of childhood in the artistic heritage of the writers of the second half of the nineteenth century]. *Pedagogichnij diskurs, vipusk 11*, 235–239 [in Ukrainian].
6. P. P. Sokalskij. (2023). Retrieved from <http://lidagalchuk22.blogspot.com/2014/> [in Ukrainian].
7. Robert Shuman i perehrestya shlyahiv muziki i literature. (1997). [Robert Shuman i perehrestya shlyahiv muziki i literature]. *Zbirnik naukovih prac*. Sost G. Ganzburg. Harkiv: RP – Karavela. 274 [in Ukrainian].
8. Romanec D. O. (2021). Muzichna dramaturgiya dityachih oper ukrayinskih kompozitoriv kincy XX–XXI stolit [Musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers of the late twentieth and twenty-first centuries]. dis. ... kand. mistectvoznnavstva :17.00.03. Kiyiv. 203 [in Ukrainian].
9. Ryabuha N. M. (2002). Semantichni funkciyi zhanru miniatyuri v muzichnij kulturi [Semantic Functions of the Miniature Genre in Musical Culture]: zb. nauk. prac *Kultura Ukrayini*. Harkiv, Vip.10/ 163–170 [in Ukrainian].
10. Spogadi pro Tarasa Shevchenka (1982) [Memories of Taras Shevchenko]. K. 547. [in Ukrainian].
11. Tatarnikova A. A. (2013). Kultura bidermajyera ta nimeckij muzichnij teatr pershoyi polovini XIX stolittya (na priklyadi oper A. Lorcinga, E. Gofmana, R. Shumana) [Bidermajyer's Culture and the German Musical Theatre of the Per-

shoyi Half of the 19th Century (on the example of the operas by A. Lortsing, E. Gofman, R. Shuman)]: magisterska robota: 26.00.01. Odesa, 2013. 118 [in Ukrainian].

12. Cherkova N. S. (2018). Semantika dityachosti u tvorchoosti suchasnih kompozitoriv [Semantics of Childhood in the Works of Contemporary Composers]: kvalif. robota magistra: 17.00.03. Krivij Rig. 102 [in Ukrainian].

13. Chorna O. (2013). Sistema zhanriv dityachoyi muziki: «konstanti» ta «zminni» [The system of children's music genres: “constants” and “variables”]: zb. nauk. st. *Problemi vzayemodiyi mistectva, pedagogiki, teorii ta praktiki osviti*; red. G. I. Ganzburg. Harkiv: Vid-vo TOV «S. A. M.», Vip. 38. 179–191 [in Ukrainian].

УДК 784.1:780.647.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-3>

Богдан КИСЛЯК

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

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Бібліографічний опис статті: Кисляк, Б. (2024). Сонорний параметр сучасної баянно-акордеонної музики як новий інструментально-тембровий проєкт. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 21–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-3>

СОНОРНИЙ ПАРАМЕТР СУЧАСНОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ ЯК НОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕМБРОВИЙ ПРОЄКТ

У сучасному музичному просторі акцентується увага на використанні нових технологій та інноваційних підходів до створення звукового матеріалу. Однією з найактуальніших тенденцій у цьому контексті є вивчення та розвиток сонорного параметра в баянно-акордеонній музиці. Сприйняття баяну і акордеону як нового інструментально-тембрового проєкту вимагає докладного аналізу його звучання, особливостей та можливостей у сучасних умовах.

Новий ступінь оновлення і збагачення мови сучасної баянно-акордеонної творчості наочно виявляють зміни системи виразових засобів, серед яких помітна роль належить композиторським технікам, цьому атрибуту й символу сучасної музики. Вони відображають загальну тенденцію музично-історичного процесу, яка полягає у новому відчутті часу й пошуках відповідної йому концепції мистецтва, пов'язаної з розвитком музичного мислення. Його сучасний стан виявляє особливий нахил до нових композиторських технологій, які спостерігаємо у творах представників авангардного крила української баянної музики – Цепколенко, Загайкевич, Щетинського, Польової, Гомельської, Самодаєвої, Тараненка та ін. Музика цих композиторів позначена яскраво новаторським акцентом, який змінив імператив традиціоналізму баянної творчості минулого на потужний вплив музичного ексклюзиву, яскраво забарвленого новітніми технологіями.

Розуміючи техніку в широкому сенсі як мистецтво логічно визнати її причетність до нових форм сучасного мислення композиторів, особливого їх світобачення і способу втілення нового змісту. Новий час спричинив появу нових образів та засобів їх втілення в мистецтві.

Мета статті полягає в детальному аналізі та систематизації сонорного параметра в сучасній баянно-акордеонній музиці з метою виявлення його потенційних можливостей та впливу на музику.

Методологія. Дослідження базується на комплексному аналізі сучасних підходів до вивчення сонорного параметра в музиці. Починаючи з детального аналізу літературних джерел та наукових публікацій, було досліджено теоретичні моделі та концепції, пов'язані зі звучанням баяна і акордеона. Також при написанні роботи був використаний аудіативний аналіз. Було вивчено записи виконання різних музичних композицій на баяні і акордеонні, фокусуючись на відтворенні сонорного параметра та його впливу на загальне емоційне сприйняття музики.

Наукова новизна полягає у здійсненні спроби зробити аналіз сонорного параметра в контексті сучасної баянної музики як важливого інструментально-тембрового проєкту.

Висновки. Результати дослідження надають переконливі докази того, що сонорний параметр становить ключовий компонент у сучасній баянно-акордеонній музиці. Він виявляє вплив на сприйняття аудиторії та викликає емоційний відгук.

Ключові слова: сонорний параметр, баянно-акордеонна музика, інструментально-тембровий проєкт, сучасна музика, тембр, акустичні особливості, електронні технології.

Bohdan KYSLIAK

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Choreography and Art History, Ivan Bobersky Lviv State University of Physical Culture, 11 Kostiushka str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

To cite this article: Kysliak, B. (2024). Sonornyi parametr suchasnoi baianno-akordeonnoi muzyky yak novyi instrumentalno-tembrovyi proiekt [The sonorous parameter of contemporary accordion music as a new instrumental and timbre project]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 21–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-3>

SONIC PARAMETER OF CONTEMPORARY BAYAN AND ACCORDION MUSIC AS A NEW INSTRUMENTAL PROJECT

In the modern musical space, attention is focused on the use of new technologies and innovative approaches to the creation of sound material. One of the most relevant trends in this context is the study and development of the sonorous parameter in accordion music. The perception of the accordion as a new instrumental and timbre project requires a detailed analysis of its sound, features, and possibilities in modern conditions.

A new degree of renewal and enrichment of the language of contemporary accordion and bayan music is clearly demonstrated by changes in the system of expressive means, among which a prominent role belongs to compositional techniques, this attribute and symbol of contemporary music. They reflect the general trend of the musical-historical process, which consists in a new sense of time and the search for a concept of art that corresponds to it, associated with the development of musical thinking. Its current state reveals a special inclination towards new compositional technologies, which can be observed in the works of representatives of the avant-garde wing of Ukrainian accordion music – Tseppolenko, Zahaykevych, Shchetynsky, Poleva, Gomelska, Samodayeva, Taranenko, and others. The music of these composers is marked by a vividly innovative accent, which changed the imperative of traditionalism of the accordion music of the past into a powerful outpouring of musical exclusivity, brightly coloured by the latest technologies.

Understanding technique in a broad sense as an art, it is logical to recognise its involvement in new forms of contemporary thinking of composers, their particular worldview and the way they embody new content. New times have led to the emergence of new images and means of their embodiment in art.

The aim of this work is to conduct a thorough analysis and systematization of the sonority parameter in contemporary bayan and accordion music in order to identify its potential capabilities and influence on musical expression.

Methodology. The study is based on a comprehensive analysis of modern approaches to the study of the sonorous parameter in music. Starting with a detailed analysis of literary sources and scientific publications, the theoretical models and concepts related to the sound of the accordion were investigated. In addition, auditive analysis was used in writing the paper: Recordings of various musical compositions performed on the accordion were studied, focusing on the reproduction of the sonorous parameter and its influence on the overall emotional perception of music

The scientific novelty lies in the attempt to analyze the sonority parameter in the context of modern bayan music as an important instrumental-timbral project.

Conclusions: The research results provide compelling evidence that the sonority parameter is a key component in modern bayan music. It influences the audience's perception and elicits an emotional response.

Key words: sonorous parameter; instrumental-timbral project, contemporary music, timbre, acoustic features, electronic technologies.

Постановка проблеми. Дослідження сонорного параметра баяна і акордеону в контексті сучасної музики важливе не лише для музикантів та композиторів, але й для всієї музичної спільноти. Воно дозволяє зрозуміти, яким чином звукові характеристики інструмента можуть впливати на сприйняття музики. Проте на сьогодні існує недостатньо наукових досліджень, присвячених сонорному параметру в баянно-акордеонній музиці. Відсутність систематизованого аналізу ускладнює розуміння та використання цього інструментально-тембрового проекту в сучасній музичній творчості. Таким чином, актуальним є вивчення сонорного параметра баяна і акордеона як нового інструментально-тембрового проекту та його впливу на сучасну музичну практику.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Остання третина ХХ – початок ХХІ ст. – період активного оновлення баянно-акордеонної музики, широко відкритої впливам музичного авангарду. Модерну тенденцію сучасного баянного репертуару очолили відомі українські композитори, які досліджували питання тех-

ніки композиції висвітлюються в дослідженнях С. Гоменюк (2006), Т. Дугіної (2002), О. Жаркова (2000). Вивченню мішаних технік і проблем сонористики присвячено роботи Н. Рябухи (2017), І. Єрґієва (2006). Згадані композитори використовують у своїй творчості численні сонорні винаходи, збагачуючи музичні вирази, забарвлені оригінальними баянними прийомами гри: «вібрато», «стерео-тремоло», «реверс-тремоло», «рикошет», «стерео-пульсація», «нетемпероване глісандо», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами», «ефекти мікродинаміки». У дослідженнях композиторів виявлена диференціація штриха на мікроструктури, яка створює систему штрихової динаміки контрастами мікро- і макроштрихів. Деталізована техніка варіантної метроритміки і нерегулярної акцентності заміщає декламаційну виразність інтонацій та барвистість тембрального інструменталізму романтиків, створюючи нову образно-змістовну роль віртуозності баяністів та акордеоністів ХХ століття. Взаємодіючи з іншими компонентами сучасної мови, зазначені сонористичні винаходи сприяли створенню

нового типу банного інструменталізму, зітканого із незвичних тембро-фонічних ефектів.

Мета статті полягає в детальному вивченні, аналізі та систематизації сонорного параметра в сучасній баянно-акордеонній музиці з метою виявлення його потенційних можливостей та впливу на музику.

Виклад основного матеріалу. Стрімкий розвиток баянно-акордеонної творчості відображає загальні процеси музичного простору другої половини ХХ століття, позначеного інтенсивним новаторством, звільненням від канонів минулого. Новаторський вектор баянно-акордеонної музики стає безпосереднім відгуком на запит модерних ідей ув музиці останніх десятиліть. Музика є складовою мистецтва, яке розвивається за законами сучасного життя. Відтак, зміни торкнулися «не лише категорій простору і часу, але й техніки письма, музичних виражальних засобів. Все це, безумовно, відбилось на особливостях стилю, жанру та форми музики ХХ століття» (Сяо Лі, 2016: 273). Ця тенденція кінця ХХ ст. – початку ХХІ століть заявила про себе у вигляді типових її композиторських технологій – додекафонії, атональності, сонористики, алеаторики. Їх присутність в оригінальних творах підносить сучасну баянну музику на рівень камерно-інструментального авангарду. Відтак, вичерпавши ресурс традиціоналізму, новітня оригінальна баянна література активно надолужує досягнення сучасної світової композиторської творчості, поступово виходить з нею на один рівень.

Культивування баянно-інструментальної сонорики оригінальної музичної мови

та виконавства привело до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві – це «модерн-баян» (термін І. Єргієва). Спостереження щодо феномена акордеонного авангарду І. Єргієв викладає у своєму дисертаційному дослідженні «Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва» (Єргієв, 2006: 34). У своїй праці автор має на меті формулювання концепції нового українського мистецтва «модерн-баяна» як невіддільної складової сучасного українського академічного мистецтва, роботи співдружностей композиторів і виконавців. Сучасна оригінальна музика змінює всю звичну для нас природу баяна чи акордеона, його звукозображальні можливості, темброві ресурси.

Сонорна техніка композиції мала великий вплив на підсилення емоційного впливу, створення додаткових параметрів звучання (табл. 1).

Великої уваги у сучасних творах вимагає ритм, що підтверджує подолання ритмічної інертності, складних ритмічних формул, зокрема остинато, пунктирного ритму, переакцентування, синкоп, перемінного ритму, несиметричних (болгарських) ритмів, поліритмії: «Болгарський зошит» В. Зубицького (№ 1 «Веселі бокораш», № 3 «Кривий танець», № 5 «Троїсті музики», № 8 «Свято»), Сяута № 2 «Українська» В. Рунчака.

У баянно-акордеонних творах українських композиторів сучасні техніки композиції органічно поєднуються із фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення. Створенню різнобарвної гами образів сприяє специфіка зву-

Таблиця 1

Вплив сонорної техніки композиції

| Вплив | Характеристика |
|--|---|
| Розширення звукового простору | Використання сонорної техніки дозволяє композиторам розширити аудіовізуальний спектр, створити більш багатогранне та насичене звучання |
| Створення колориту і тембрової варіативності | Можливість варіювати темброві характеристики, дозволяючи створювати неповторні звучання |
| Виділення основних та додаткових інструментальних груп | Застосування сонорної техніки допомагає композитору виділити головні та допоміжні інструментальні групи, роблячи музичну тканину більш структурованою |
| Підсилення емоційного впливу | Можливість ефективно транслювати емоційне навантаження через музичний матеріал, зробити його більш насиченим та виразним |
| Забезпечення балансу та гармонії звучання | Правильне використання сонорної техніки допомагає уникнути дисбалансу між різними аспектами композиції, створюючи гармонійний звуковий ландшафт |
| Реалізація ідеї та музичної концепції | Використання сонорної техніки може бути ключовим для передачі основної ідеї та концепції композиції, надаючи їй унікальний характер |
| Створення ефекту глибини та простору | Можливість створити враження глибини та простору в музичному полотні |

кофарб баяна-акордеона – оркестральність інструмента, можливість багатотембрової реалізації творчого задуму. Специфічно баянні прийоми звукодобування (різні варіанти рикшетів, міхового тремоло, нетемпероване глісандування та вібрато, стуки по клавішах та міху), трансформуючись в індивідуальному композиторському мисленні, підпорядковані розкриттю музичного твору та його фольклорної семантики. Елементи сучасних стилів, технік, прийомів звуковидобування композитори розглядають крізь призму авторського бачення, трансформуючи індивідуальному творчому переосмисленню, насичуючи баянний інструменталізм новою виразовою палітрою.

Наприкінці ХХ століття спостерігається потрактування баяна і акордеона як інструмента, що активно залучається до тембральних експериментів у різноманітних напрямках професійної композиторської творчості. Формується міцна творча співдружність цілого ряду баяністів-інтерпретаторів та фахових митців, а це, відповідно, зумовило тенденцію зростання інтересу до баяна з боку композиторів-небаяністів з неоавангардною і постмодерністичною орієнтацією як у всьому світі, так і в Україні. Серед них: С. Станкович, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська, В. Ларчиков, О. Щетинський, В. Польова, С. Луньов та ін. Серед сучасних композиторських технік особливого поширення набуває сонористичний комплекс баянного авангарду. Природним підґрунтям його ужитковості стали численні відкриття «нового звуку», у тому числі розмаїття тембо-кolorистичних, ударно-шумових та інших специфічно баянних прийомів, семантично усамостійнених до рівня провідних музично-виразових засобів. Баянно-сонористичний нахил виявив свою цілковиту суголосність загальній тенденції музики, що апелює до тембро-фонічних винаходів звукових барв як основної мови сучасної композиції.

Сонорна техніка дозволяє розмежовувати звучання від мінімального до надзвичайно насиченого. У практиці музики зустрічаються ситуації, коли застосовуються окремі приклади використання груп звуків, тоді як інші випадки включають повну насиченість звучання. В сонорній техніці існують численні аспекти, що можуть викликати обґрунтовані дискусії та розбіжності думок.

«Для сонорної музики найголовніший звук, який виконує роль будівельної структури з використанням кластерних, іноді недискретних конструкцій-пластів. Сонорна техніка управляє вертикаллю (єдиним звуковим комплексом або його ще можна назвати макрозвуком), коли слабшою стає висотність кожного окремого звуку» (Шурдак, 2022: 138).

Про особливу роль тембру в сучасній музиці пише Л. Кияновська: «У музиці ХХ століття надзвичайно зросла роль тембру, який не тільки отримав “рівноправність” з іншими засобами виразності, а й почав навіть превалювати над ними. Тембр став авангардним полем художніх пошуків у сучасному музичному мистецтві, яке надає приклади виявлення нових функціональних якостей тембру, що поступово “визрівали” у попередні епохи» (Кияновська, 2000: 42). Опанування нових обривів звукотворчості спостерігаємо також у сучасній баянній музиці, яка збагатилася своїми звуко-виразальними можливостями завдяки сонорним винаходам емансипованого тембру. Насичені незвичним фонізмом роботи В. Рунчака, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Щетинського, С. Пілютикова, Л. Самодаєвої, В. Польової відтворили оригінальний звуковий лексикон баянного авангарду.

У формуванні нової «акустичної мови» баянної музики активну участь брали виконавці. За їх тісної співпраці з композиторами зрощені з новотворами баянно-фонічної комбінаторики, які увійшли до музичного словника сучасних композиторів.

І. Єргієв класифікує типові баянно-сонорні засоби як «авторизовані композитором музично-текстові формули модерної музики»: у запропонованій системі «модерн-інтонування» відокремлюються 12 позицій, що можуть характеризувати новий рівень баянного інструменталізму, стати свідченням нового рівня спілкування виконавця як з інструментом, так і з композитором, тобто як «необхідні виконавські стилістичні складові перетворюються на авторизовані композиторські музично-текстові формули: «вібрато», «тремоло», «рикет», «пульсація», «стерео-пульсація», «кластери», «нетемпероване глісандо», «роздвоєння унісону», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами»» (Єргієв, 2000: 155). З наведеного переліку вимальовуються контури звукових експериментів специфічних сонорно сфо-

кусованих баянно-інструментальних прийомів. Сонористичні прийоми (ударні, шумові колористичні), активно використовуються у творах К. Цепколенко, О. Щетинського, Ю. Гомельської, В. Польової та ін. Вони становлять первинний пласт сонорних фонем, з яких на вищих щаблях музичного синтаксису (формотворчого рівня) проростає мовний субстрат баянного авангарду.

«Мову тембрів» активно виявляє також модерна баянна творчість, яка адаптувала сонорний вектор сучасних композиторських технік. Культивовані композиторами зразки «нового звуку» при цьому обростають рефлексіями образних значень, уявленнями, асоціаціями. З відбором типових баянно-інструментальних фонем у композиторській творчості відбулась семантизація сонорних засобів, узгоджена з логікою інтонаційного (тематичного) розвитку та формотворення. Як наслідок, у баянній музиці К. Цепколенко, О. Щетинського, Ю. Гомельської, В. Польової утвердились нові споглядальні, напружено-статичні, ірраціонально зловісні, таємничі образи.

Нові тенденції баянної музики фокусуються у творчості В. Рунчака. Музика композитора представлена широким спектром тем-образів, де традиційні для сучасної музики образи гротеску і загостреної експресії зосереджені на філософських роздумах. Творчості В. Рунчака властива активна звуковиразальна пошуковість і багатство процесів творчих метаморфоз. Новаторські тенденції виявляє модерна музична мова композитора, яка базується на використанні новітніх баянно-інструментальних прийомів. Ранній творчості митця характерне використання народножанрових джерел з відображенням усіх властивих звукообразальних елементів. «Три фольклорні п'єси» Рунчака – остання версія Сюїти № 2, твір включає три контрастні частини: 1 ч. «Речитативи», 2 ч. «Токата», 3 ч. «Веснянка».

Перша частина «Речитативи». Баянно-інструментальний стиль представлений зі сторони своїх широких тембрально-регістрових ресурсів. Перша п'єса має три фази розвитку і розпочинається досить типово для такої форми музикування, інтонації формуються поступово, від одного звуку *vibr.* через найближче його оспівування й до розвиненого награвання мелізматичною оздобою. Композитор

має майстерно використовувати колористичні можливості баяна.

Друга частина «Токата». На початку тема токати проводиться одноголосно, потім розростається в музичному просторі через поступове насичення фактури шляхом імітаційних проведень теми, завоювання щораз ширшого діапазону з кульмінацією у верхньому регістрі. У середній частині *Imperioso agitato* (владно, схвильовано), інструментальна мова насичена баянними фактурними елементами, імітаційними підголосками, стрімкими тріолями, звичайним глісандуванням та індивідуальним для баянного інструменталізму глісандо з готових басів на виборну клавіатуру.

Третя частина «Веснянка». Мелодичний малюнок теми споріднений із сопілковими «наспівами» – награваннями. Третя частина, що виконує роль фіналу у творі, як підсумок, збирає весь попередній тематизм циклу, узагальнює весь музичний матеріал. Тема веснянки щораз оновлюється фактурно і звучить у різних регістрах. У другій і третій частинах циклу основний тематизм з кожним проведенням надавався фактурному, тембровому, регістровому переосмисленню можливостей баянного інструменталізму. Музична тканина яскраво окреслена національною семантикою музичного матеріалу. Завдяки творчому доробку В. Рунчака змінюється традиційне уявлення про баянну музику, вноситься багато нових стильових атрибутів, збагачується образно-смісловне наповнення, що підносить баянну літературу на професійний рівень у сучасному мистецтві.

Під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які викликали виникнення своєрідної тембрової моделі. Гра сонорних планів властива, наприклад, музиці К. Цепколенко – «Знесилям зламани народи», «Дуель-дуо»; В. Польової – «Луна», «Нуль», Ю. Гомельської – «Diadema-3», С. Пілютикова – «Sfumato» та ін. Тембро-колористичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невіддільних від змістовної зумовленості творів, наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень у межах репризної функції композицій. Наведені твори демонструють широке розмаїття звукової амальгами нових баянно-інструментальних сонорних

засобів і темброво-колористичних ефектів, які суттєво збагатили «образ» баяна.

Однією з творчих постатей є Ю. Гомельська, у своїй музиці вона демонструє широту творчих пошуків, охоче експериментує. Їй властиве прагнення до неповторної організації музичного матеріалу (звук, тембр, інтонація), оновлення його вичерпаних виражальних ресурсів і водночас глибинний зв'язок з традиціями, з тим, що генерує раціональні, логічні конструкції. Про цей зв'язок нових форм і традиційного у творчості Ю. Гомельської пише Г. Завгородня: «Вічні закони строгого стилю контрапунктують у творах Ю. Гомельської з оригінальністю численних авторських відкриттів, демонструючи глибинний зв'язок традиції та творчого «я» митця (Тарновецький, 2019: 31).

Самобутня система композиторського почерку Ю. Гомельської показово окреслена у творі «За тінню звуку» для скрипки і баяна. Сама назва п'єси недвозначно привертає увагу автора до звуку як матеріалу творчості, що постійно оновлюється, переформатовується, набуваючи змін у передачі душевних коливань, емоцій. Для композитора тембро-сонорний параметр – фактор, що виступає у тісному зв'язку з інтонацією, ритмом та гармонією, визначаючи образний зміст твору. Зрештою, такою є загальна тенденція новітньої музики, у якій сонорика або музика темброколористичних звукоефектів творить мову сучасної композиції. В основі головної теми образу – афористична теза у вигляді короткої обертової поспівки, що неодноразово повторюється. Її варіантні обігрування мають виразне семантичне навантаження, пов'язане з характеристичним ефектом напруженого ступеневого варіювання та загадковості тритонові інтонації, що на фоні створює тьмянний емоційний настрій, сповненої таємничого колориту і магії повторень.

Висновки. У другій половині ХХ століття баянно-акордеонна музика пережила стрімкий розвиток, відобразивши загальні тенденції музичного простору цього періоду. Інтенсивне новаторство й визволення від традицій стали відповіддю на модерні музичні ідеї. Сучасна музика набула нових форм, жанрів і технік, таких як додекафонія, атональність, сонористика та алеаторика, що підняли баян і акордеон на рівень камерно-інструментального аван-

гарду. Ця еволюція відкрила нові можливості для взаємодії із сучасною світовою композиторською творчістю та підвищила значущість баянного мистецтва. Культивування сонорності в оригінальній музичній мові інструментальної творчості цих інструментів привело до виникнення нового явища – це «модерн-баян», «модерн-акордеон» який визнано як невіддільну складову сучасного українського академічного мистецтва. Він змінює уявлення про звучання баяна та акордеона, розширюючи їхні звукові можливості й виражальний потенціал. Сонорна техніка композиції виявила значний вплив на баянну музику, надаючи їй більшу емоційності, виразності і глибини звучання.

У сучасних баянно-акордеонних творах надзвичайно важливу роль відіграє ритм, що свідчить про подолання ритмічної інертності й використання складних ритмічних формул. Особливу увагу приділено різноманітним ритмічним прийомам, таким як остинато, пунктирний ритм, синкопа та ін. Це додає музиці динамічності та експресії. Крім того, важливою характеристикою сучасних баянних творів є їх сприйняття як цілісних образів, які органічно поєднують сучасні композиторські техніки з фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського стилю. Це створює неповторну атмосферу та музичну індивідуальність.

У творах українських композиторів сучасні техніки композиції гармонійно поєднуються з фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення. Важливу роль у цьому відіграють специфічні баянні прийоми звукодобування, які, підкоряючись авторському баченню, допомагають розкрити музичний твір та його фольклорну семантику. Новацією баянного авангарду є явище «розширення зони звучання» баяна, що досягається за допомогою нових баянно-ігрових прийомів та «оновлення звуку». Ці атрибути «нової концертності» надають додаткового ресурсу естетичної дії та дозволяють ефективно виразити музичну ідею. Додатковий колорит і багатство звучання вносять специфічні можливості баяна-акордеона, зокрема його оркестральність і багатотемброві характеристики. Важливим аспектом є також застосування баянних прийомів звукодобування, які стають ключовими для

розкриття музичного твору та його фольклорної семантики. Композитори використовують сучасні стилі, техніки та прийоми звуковидобу-

вання, перетворюючи їх у власному творчому уявленні, що приводить до насичення баянного мистецтва новими виразовими можливостями.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. «Теорія та історія культури». Київ, 2006. С. 18.
2. Дугіна Т. Функціональні аспекти сучасної системи звукових технік. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. С. 178–187.
3. Єргієв І. Мистецтво українського модерн-акордеона у світовому процесі. Музичне виконавство. Київ. 2000 рік. С. 150–162.
4. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: дис... канд. Мистецтвознавства. Одеса, 2006. С. 34.
5. Жарков А. Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні ХХІ століття та парадигматичний характер техніки композиції. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2000. С. 101–107.
6. Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль, 2000. С. 42.
7. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дисертація на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства. Харків, 2017. С. 456.
8. Сяо Лі. Феномен поліфонічного мислення в сучасній музиці. Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей. Київ, 2016. С. 272–276.
9. Шурдак М. Інтеграція технік композиції у ХХ столітті: теоретичне обґрунтування. Дніпро, 2022 рік. С. 137–140.

REFERENCES:

1. Homeniuk S. (2006). *Muzychnyy khronotop: predmet i yavyshe. Typolohiya form chasoprostorovoyi orhanyzatsiyi v avanhardniy muzytsi. 'Teoriya ta istoriya kultury'*. [Musical Chronotope: Object and Phenomenon. Typology of Forms of Temporal and Spatial Organization in Avant-Garde Music. 'Theory and History of Culture']. Kyiv. P. 18 [in Ukrainian].
2. Duhina T. (2002) *Funktsional'ni aspekty suchasnoyi systemy zvukovykh tekhnik. Teoretychni ta praktychni pytan- nia kul'turolohii: ukrayins'ke muzykoznavstvo na zlami stolit* [Functional Aspects of Modern Sound Technique. Theoretical and Practical Issues of Cultural Studies: Ukrainian Musicology at the Turn of Centuries]. Melitopol, Pp. 178–187 [in Ukrainian].
3. Yerhiyev I. (2000) *Mystetstvo ukrains'koho modern-akordeona u svitovomu protsesi. Muzychne vykonavstvo*. [The Art of Ukrainian Modern Accordion in the Global Context. Musical Performance]. Kyiv, Pp. 150-162 [in Ukrainian].
4. Yerhiyev I. (2006) *Ukrayins'kyu «modern-byan» yak fenomen svitovoho mystetstva: dys... kand. Mystetst-voznnavstva*. [Ukrainian "Modern Bayan" as a Phenomenon of World Art: PhD Dissertation in Art History]. Odesa, P. 34 [in Ukrainian].
5. Zharkov A. (2000) *Deyaki integrativni tendentsiyi u mystetstvi naperedodni KhKhI stolittya ta paradigmatich- niy kharakter tekhniki kompozitsiyi*. [Some Integrative Trends in Art on the Eve of the 21st Century and the Paradig- matic Nature of Composition Technique. Scientific Bulletin of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. P. 101–107 [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. (2000) *Ukrayins'ka muzychna kultura*. [Ukrainian Musical Culture]. Ternopil. P. 42 [in Ukrainian].
7. Riabukha N.O. (2017) *Transformatsiya zvukovogo obrazu svitu v fortepianniy kulturi: onto-sonolohichniy pid- khid*. [Transformation of the Sound Image of the World in Piano Culture: Onto-Sonological Approach. Doctoral Disserta- tion in Art History]. Kharkiv. P. 456 [in Ukrainian].
8. Xiao Li. (2016) *Phenomenon polifonichnogo myslennya v suchasniy muzytsi. Pedahohichna maisternist yak sys- tema profesiynykh i mystetskykh kompetentsi*. [The Phenomenon of Polyphonic Thinking in Contemporary Music. Pedago- gical Mastery as a System of Professional and Artistic Competencies]. Kyiv. P. 272–276 [in Ukrainian].
9. Shurdak M.I. (2022) *Intehratsiia tekhnik kompozytsii u KhKh stolitti: teoretychne obgruntuvannia*. [Integration of Composition Techniques in the 20th Century: Theoretical Justification]. Dnipro. P. 137–140 [in Ukrainian].

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-4>

Владислав КНЯЗЄВ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

ORCID: 0000-0002-6516-5880

Бібліографічний опис статті: Князєв, В. (2024). Баян-акордеон в початковій мистецькій освіті на Закарпатті (друга половина XX – початок XXI століття). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 28–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-4>

БАЯН-АКОРДЕОН В ПОЧАТКОВІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ НА ЗАКАРПАТТІ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Мета дослідження полягає у висвітленні та узагальненні процесів становлення та розвитку класів баяна-акордеона в закладах початкової мистецької освіти на Закарпатті впродовж другої половини XX – початку XXI століття.

Методологія. Теоретичний аналіз наукової та довідникової літератури в межах досліджуваної тематики; методи – сходження від загального до конкретного, системний, діалектичний; порівняння та узагальнення отриманих даних. Враховувались також безпосередні враження автора від творчого спілкування із провідними діячами баянно-акордеонного мистецтва Закарпаття.

Наукова новизна. Охарактеризована творча діяльність навчальних закладів початкової мистецької освіти Закарпаття в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва краю.

Для отримання повної картини становлення класів баяна та акордеона в музичних школах області прослідковується стан викладання цього інструмента в провідних закладах початкової мистецької освіти краю: Ужгородській ДМШ № 1 та Ужгородській дитячій школі мистецтв, Мукачівській дитячій школі мистецтв ім. С. Мартона, Хустській школі мистецтв, Іршавській дитячій школі мистецтв, Свалявській школі мистецтв, Виноградівській дитячій школі мистецтв ім. Б. Бартока, Берегівській школі мистецтв ім. З. Кодая, Рахівській дитячій музичній школі.

Висновки. Фундаторами фахової академічної освіти на баяні-акордеоні в Закарпатті є С. Мартон та П. Терещенко. Вони започаткували навчання на цих інструментах в області та виховали перше покоління викладачів та виконавців по класу баяна-акордеона.

Активні процеси розвитку баянно-акордеонного мистецтва в другій половині XX століття відбувались на Закарпатті завдяки становленню системи професійної музичної освіти. Це пов'язано із відкриттям в Ужгороді музичного училища та значної кількості музичних шкіл. Даний процес суттєво стимулювала творча діяльність високопрофесійних музикантів та педагогів Ужгородського державного музичного училища які поєднували концертну та педагогічну діяльність, творчо працювали у вихованні професійних кадрів.

Ключові слова: Закарпаття, баянно-акордеонне мистецтво, народно-інструментальне виконавство, заклади початкової мистецької освіти, класи баяна-акордеона.

Vladyslav KNIAZIEV

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments, Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

ORCID: 0000-0002-6516-5880

To cite this article: Kniaziev, V. (2024). Baian-akordeon v pochatkovii mystetskii osviti na Zakarpatti (druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia) [Accordion and button accordion in primary music education in Zakarpattia region (2nd half of the 20th century – early 21st century)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 28–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-4>

ACCORDION AND BUTTON ACCORDION IN PRIMARY MUSIC EDUCATION IN ZAKARPATTIA REGION (2ND HALF OF THE 20TH CENTURY – EARLY 21ST CENTURY)

The **aim** is to reveal and generalize the processes of development of accordion and button accordion classes in the institutions of primary music education in Zakarpattia Region over the second half of the 20th century and in the early 21st century.

Methodology. Theoretical analysis of scientific literature and information sources dealing with the topic of study; methods – deduction from the general to the specific, systemic method, dialectical method; comparison and generalization of the obtained data. The articles also incorporate the author's direct impressions and experience of creative communication with the leading figures of accordion and button accordion music in Zakarpattia.

Scientific novelty. The article elaborates on the artistic activity of the institutions of primary music education in Zakarpattia Region in the context of the development of accordion and button accordion music in the region.

To get the full picture of the development of accordion and button accordion classes in the music schools of the region, the author monitors the way these instruments were and are taught to play in the leading institutions of primary music education in the area: Children's Music School No. 1 of Uzhgorod and Uzhgorod Children's School of Arts, the S. Marton Children's School of Arts of Mykachevo, Khust School of Arts, Irshava Children's School of Arts, Svaliava School of Arts, the B. Bartok Children's School of Arts of Vynohradiv, the Z. Kodai School of Arts of Berehove and Rakhiv Children's Music School.

Conclusions. Professional academic accordion and button accordion education in Zakarpattia Region was founded by S. Marton and P. Tereshchenko. They were the first to start teaching playing these instruments in the region and brought up the first generation of accordion and button accordion teachers and performers.

Active development of accordion and button accordion music in Zakarpattia Region in the second half of the 20th century was due to the establishment of the system of professional music education. This included the opening of a professional music school in Uzhgorod and of a significant number of children's music schools. This process was largely stimulated by the creative activity of the highly professional musicians and pedagogues from Uzhgorod State Music School, who combined concert performance and pedagogical activity, working in a creative way to educate new professionals.

Key words: Zakarpattia Region, accordion and button accordion music, folk instrument performance, institutions of primary music education, accordion and button accordion class.

Актуальність проблеми. Сучасне баянно-акордеонне мистецтво привертає до себе все більше уваги з боку мистецтвознавців, науковців, композиторів та пересічних любителів мистецтва своєю яскравістю та неповторністю, активною, визначною роллю в музичному просторі України. У його вивченні значною мірою виправдовує себе регіональний підхід. Це стає важливою умовою створення цілісної та різнобічної характеристики даного художнього явища.

Творча діяльність регіональних баянно-акордеонних осередків, що є невід'ємною складовою частиною цілісного процесу розвитку баянно-акордеонного мистецтва нашої держави, незважаючи на їх суттєві творчі здобутки, до цього часу не отримала належного наукового обґрунтування та висвітлення. Висвітлення розвитку початкової мистецької освіти у класах баяна-акордеона в музичних школах Закарпаття є актуальним з точки зору конкретизації загальної картини розвитку музичної культури України та усвідомленню концептуальних засад цього процесу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальні питання розвитку музичної куль-

тури Закарпаття висвітлені у працях О. Гріна, Т. Росул (Грін, 2004; Росул, 2002). Значне коло наукових зацікавлень представлено у дослідженнях процесів становлення та розвитку професійної музичної культури Закарпаття. Різноманітність тематики цих публікацій віддзеркалює спробу висвітлити різні аспекти творчої діяльності відомих композиторів, виконавців, педагогів краю. Це зауважуємо у статтях, що опубліковані у трьох збірках «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Проте у всіх цих наукових дослідженнях розвиток баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті висвітлюється дотично та опосередковано.

Винятком є публікація В. Князева «Особливості становлення баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті (тенденції, здобутки, перспективи)» де розглядається процес розвитку та функціонування баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті у другій половині ХХ – початку ХХІ століття (Князев, 2020). Спеціальних наукових розвідок, присвячених творчій діяльності навчальних закладів початкової мистецької освіти Закарпаття в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва фактично

немає, що зумовлює новизну даного наукового дослідження.

Мета дослідження полягає і висвітленні та узагальненні процесів становлення та розвитку класів баяна-акордеона в закладах початкової мистецької освіти на Закарпатті впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для отримання повної картини становлення класів баяна та акордеона в музичних школах області прослідкуємо стан викладання цього інструмента в провідних закладах початкової мистецької освіти краю. «Музичні школи в Закарпатській області починають відкриватися із середини 1940-х рр. На середину 1970-х рр. їх вже було біля 35 і фактично в кожній з них було започатковано класи баяна-акордеона. Найбільші конкурсні відбори учнів на ці інструменти були у 1960–70 рр.» (Князєв, 2020, с. 113).

Ужгородська дитяча музична школа була відкрита 20 березня 1945 року. В перший рік тут навчалося 50 учнів та працювало 7 викладачів під керівництвом Дезидерія Задора – вже на той час відомого музиканта, композитора, фольклориста і громадсько-культурного діяча. Водночас із відкриттям школи був започаткований відділ народних інструментів. Біля джерел створення відділу стояв Пантелій Павлович Терещенко – засновник класу баяна на Закарпатті.

З перших років існування класу акордеона – 1948 рік і до його тимчасового закриття – у 1951 році, цей інструмент в Ужгородській ДМШ №1 викладала піаністка О. Бендас – дружина С. Мартона. В подальшому клас акордеона був відновлений тільки в 1960 році.

На народному відділі діяв викладацький оркестр народних інструментів, до складу якого входив баян та акордеон. Створенню цього колективу на початку 60-х років сприяв колишній директор школи – С. Кликов. Він доручив керівництво колективом М. Керецману. В оркестрі брали участь викладачі денної, вечірньої шкіл та музичного училища.

У 1980 році був створений ансамбль викладачів, до складу якого увійшли домра, домра-альт, балалайка-контрабас, два баяна, баян-бас та акордеон. Керівником колективу був Б. Затін, а починаючи з 1985 року – Й. Загенський. Від 1999 року колектив носить звання «народного».

На відділі з 1975 року діє дитячий оркестр народних інструментів. Першим керівни-

ком колективу був М. Керецман а починаючи від 1985 року – Й. Загенський. Дитячий оркестр – багаторазовий призер обласних конкурсів. У школі створювались також численні учнівські ансамблі баяністів-акордеоністів. Їх керівниками були: П. Терещенко, Б. Затін, Н. Ясинська. Ці колективи неодноразово ставали призерами обласних конкурсів.

Переможцями обласних конкурсів в різні роки ставали: О. Білоусова, О. Баторі, Є. Когут, С. Варфоломеев, П. Рунов, І. Кішмарія, К. Шелель, Л. Гринь та інші. Багато з учнів народного відділу продовжили навчання в середніх та вищих професійних музичних закладах. Серед найвідоміших викладачів відділу народних інструментів по класу баяна та акордеона – Б. Затін, Р. Затіна, Н. Ясинська, М. Керецман.

Затін Борис Гарифович – викладач по класу баяна, керівник камерних ансамблів (дуети, тріо, квартети), викладацького ансамблю народних інструментів Ужгородської дитячої музичної школи № 1, викладач по класу баяна Ужгородського державного музичного училища. Навчався в Ужгородському музичному училищі (клас П. Терещенка), яке закінчив екстерном за один рік, та в Київській державній консерваторії (клас С. Чапкія). 1953 року квартет у складі: Б. Затін, В. Гаранін, О. Грінштейн, О. Рубінштейн виступили з концертом в Київській філармонії.

Впродовж 1957–1984 рр. Б. Затін працював в Ужгородській ДМШ № 1 викладачем по класу баяна. З 1970 по 1976 рік він очолював відділ народних інструментів. Впродовж роботи в музичній школі та музичному училищі він виховав близько 50-ти випускників по класу баяна. Багато хто з його учнів стали професійними музикантами. Серед них: Н. Ясинська, М. Керецман та Р. Затіна – викладачі по класу баяна та акордеона в Ужгородській ДМШ № 1, А. Рошаківський – викладач по класу баяна та акордеона в УжДМУ ім. Д. Задора, М. Петрушевський – викладач по класу баяна та акордеона, керівник студентських ансамблів та оркестру викладачів Ужгородського коледжу культури та мистецтв та інші.

Ясинська Наталія Георгіївна – викладач баяна та акордеона Ужгородської ДМШ № 1. Народилася 1945 року в Києві. З 1953 по 1959 рік навчалася в Ужгородській ДМШ №1 по класу баяна в Б. Затіна. Впродовж 1959–1963 рр.

Н. Ясинська навчається в Ужгородському музичилищі. Починаючи з 1963 року починає працювати в Ужгородській ДМШ № 1. Впродовж 1973–2011 рр. – завідувача відділом народних інструментів, нагороджена медаллю «Ветеран праці». За роки роботи в школі Наталія Георгіївна виховала понад 80 випускників, 20 з яких продовжили навчання у вищих та середніх мистецьких закладах.

Серед вихованців Наталії Георгіївни – О. Белоусова (закінчила Ужгородське музичне училище, працювала в Ужгородській ДМШ № 1 викладачем по класу акордеона), Л. Ерфан (закінчила Ужгородське музичне училище та Рівненський інститут культури, викладач по класу акордеона та баяна в Ужгородському коледжі культури та мистецтв), О. Пулик (закінчила Ужгородське музичне училище), К. Шелельо (закінчила Ужгородське музичне училище по класу акордеона, працює в Ужгородській ДМШ № 1) та ін.

Серед відомих діячів баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті слід назвати Михайла Михайловича Керецмана – викладача Ужгородської дитячої музичної школи № 1 та Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора по класу акордеона та баяна, самодіяльного композитора. Він був одним з перших учнів-акордеоністів ужгородської ДМШ № 1. Після закриття класу акордеону М. Керецман за півтора року опанував баян та продовжив своє навчання вже на цьому інструменті. З 1958 року він навчався в Ужгородському музичному училищі по класу баяна. Починаючи з 1960 року, ще будучи студентом училища, працює в Ужгородській дитячій музичній школі. У 1967 році Михайло Михайлович закінчує оркестровий факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

З початку роботи в школі М. Керецман керує відділом народних інструментів. Водночас із роботою завідуючим відділом він поєднує роботу керівника дитячого оркестру та викладацького ансамблю народних інструментів. Михайло Михайлович – член обласного об'єднання самодіяльних композиторів, активно працює в оргкомітеті по проведенню різноманітних оглядів-конкурсів та фестивалів самодіяльного мистецтва, член обласної художньої ради, заслужений працівник культури України.

Серед найвідоміших викладачів Ужгородської ДМШ № 1 – Затіна Раїса Борисівна – викладач вищої категорії по класу баяна та акордеона, із 1993 року заступник директора по навчально-виховній роботі. Народилася 1945 року в місті Київ. Навчалася в Ужгородському державному музичному училищі по класу баяна з 1959 по 1960 рік у П. Терещенка, а з 1960 по 1963 рік у Б. Затіна. В 1971 році Р. Затіна закінчила музично-педагогічний факультет Дрогобицького педагогічного інституту, по класу баяна в Е. Мантулева. Впродовж 1980–2020 рр. Раїса Борисівна викладає в Ужгородській ДМШ № 1. Серед її учнів: П. Рунов – лауреат міжнародних конкурсів, І. Зарева, Т. Мучічка – учасники обласних конкурсів.

Ужгородська дитяча школа мистецтв була створена на базі Ужгородської дитячої музичної школи 19 серпня 1954 року. В 1962 році заклад був реформований в Ужгородську вечірню музичну школу, а в 1987 році у Ужгородську дитячу школу мистецтв.

Відділ народних інструментів та класи баяна-акордеона почали діяти майже одразу після відкриття школи. Першою викладачкою по класу баяна та акордеона була – М. Дако. У 1960-х роках клас баяна та акордеона вели педагоги-баяністи – А. Борноволокова та Р. Затіна. Набір в клас баяна та акордеона був хорошим. Зокрема у 1970-х роках на відділі навчалася по класу акордеона – 13 учнів, баяна – 12, загальний контингент учнів складав 125 чоловік.

Борноволокова Алла Дмитрівна – викладач по класу баяна та акордеона. Впродовж 1956–1959 рр. навчалася в Ужгородському музичному училищі (клас П. Терещенка). Від 1959 році А. Борноволокова почала працювати у вечірній музичній школі. В 1962 році поступає у Львівську консерваторію на заочне відділення, де навчається у класі М. Оберюхтіна.

За роки плідної роботи Алла Дмитрівна випустила багато випускників. Серед найвідоміших: Г. Гарці – акордеоністка, після школи закінчила Ужгородське музичне училище; С. Семенова – акордеоністка, після школи закінчила УжДМУ та Київський державний інститут культури (заочно), працювала концертмейстером в Палаці дітей та юнацтва в Ужгороді; Н. Попович – акордеоністка, закінчила УжДМУ, Київський державний інститут культури, док-

тор педагогічних наук, завідувачка кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету, М. Химинець – учасником ансамблю «Дзвіночки Карпат» та інші.

Затіна Раїса Борисівна – викладач по класу баяна та акордеона вечірньої музичної школи з 1965 року. За роки роботи одним з найкращих випускників Р. Затіної був Й. Загенський. Закінчив вечірню музичну школу в 1970 році по класу акордеона.

Й. Загенський поступає в 1971 році до Ужгородського музичного училища на II курс заочного відділення (клас В. Білея). Після закінчення працює викладачем по класу акордеона. Починаючи з 1975 року він керівник дитячого оркестру народних інструментів та ансамблю викладачів народних інструментів Ужгородської ДМШ № 1.

Мукачівська дитяча музична школа була започаткована 31 серпня 1945 року за ініціативи скрипаля, а згодом її директора – Й. Прачко. На наш час це найбільший на Закарпатті заклад початкової мистецької освіти. У 1996 році школу перейменовують з музичної – в Мукачівську дитячу школу мистецтв № 1. З 1999 року мистецькому закладу присвоєно ім'я українського композитора, колишнього викладача школи Степана Мартона.

Першим викладачем та засновником класу баяна та акордеона в Мукачівській музичній школі був Степан Ференцович Мартон (1946–1948 рр.). Після його переїзду до Ужгорода, клас акордеона та баяна із 1948 по 1968 рр. вела Тамара Петрівна Кононова.

Т. Кононова приватно навчалася у С. Мартона гри на акордеоні. Починаючи з 1948 року працює в Мукачівській ДМШ. Після закінчення в 1953 році Ужгородського музичного училища по класу фортепіано вона вела також цей інструмент, а згодом також клас акордеона. В час обмеження викладання по класу акордеона в навчальних закладах колишнього СРСР, Тамара Петрівна викладала баян аж до виходу на пенсію в 1963 році.

Ще на початку 1949 року Т. Кононова організувала в школі оркестр акордеоністів. Оркестр складався з 16-ти учасників та поділявся на 4 партії. Крім оркестру, Тамара Петрівна постійно організовувала різноманітні ансамблі акордеоністів – дуети, тріо, квартети. Учні її класу зазвичай грали класичний репертуар.

Із випускників-акордеоністів класу Т. Кононової слід згадати Й. Іллеша, який закінчив музичну школу в 1949 році та поступив в Ужгородське музичне училище в клас С. Мартона; братів Альберта та Станіслава Хазитарханових, які згодом закінчили Київську консерваторію по класу М. Різоля, та працюють в музичних училищах: Станіслав Заянович – в Луцьку, Альберт Заянович – в Ужгороді; І. Дубосарського – колишнього викладача Ужгородського музичного училища.

Від 1957 року, коли в школі знову почали навчання на акордеоні, цей інструмент викладають колишні випускники Мукачівської ДМШ – Й. Бартош та Т. Вереб.

Йосип Йосипович Бартош впродовж 1949–1952 рр. навчався в Ужгородському музичному училищі по класу акордеона, а з 1954 по 1956 рік – по класу домри. З 1956 по 1998 рік він працював викладачем по класу акордеона та домри в Мукачівській ДМШ. В 1965 році він організовує квінтет педагогів баяністів-акордеоністів який діє до 1969 року. Оркестр баяністів-акордеоністів Мукачівської ДМШ №1, під його керівництвом, впродовж 1988–1998 рр. постійно займав призові I та II місця на обласних конкурсах.

Тиберій Йосипович Вереб впродовж 1948–1952 рр. навчався в Ужгородському музичному училищі (клас С. Мартона). З 1952 по 1990 рр. – викладач по класу акордеона Мукачівської ДМШ. Відмінною рисою його педагогічної діяльності була особлива прихильність до ансамблевої гри. Т. Вереб з великим задоволенням створював ансамблі з учнів свого класу та охоче робив для них перекладення як класичної так і естрадної музики.

Серед кращих учнів Тиберія Йосиповича М. Лендел (Князева) (закінчила Мукачівську ДМШ в 1958 році по класу баяна, вчитель-методист, заступник директора Мукачівської ДМШ (1987–2022 рр.); В. Крючковська (закінчила Мукачівську ДМШ в 1961 році по класу баяна, згодом викладачка Кишинівської консерваторії) та інші.

Пал Ерневич Шіц впродовж 1962–2006 рр. викладач Мукачівської ДМШ по класу баяна. З 1957 по 1961 рік – навчався в Ужгородському музичному училищі. За роки роботи в Мукачівській ДМШ учні Пал Ерневича ставали призерами на обласних конкурсах. Зокрема –

в 1967 році М. Береш зайняв I місце (після закінчення школи вступив до УжДМУ); в 1972 році В. Яценко зайняла II місце (після закінчення школи продовжила навчання в Івано-Франківському педагогічному інституті); в 1976 році С. Марина (Стегней) отримала II місце (згодом закінчила Ужгородське музичне училище, Київський університет культури, Львівську консерваторію, зараз – директор Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Задора) та ін.

Магдалина Михайлівна Князева – викладач-методист, викладач по класу баяна та акордеона, заступник директора Мукачівської ДМШ №1 ім. С. Мартона. З 1959 по 1963 рік навчалася в Ужгородському музичному училищі (клас П. Терещенка), впродовж 1966–1970 рр. в Дрогобицькому педагогічному інституті (клас Е. Мантулева). Від 1965 року – Магдалина Михайлівна працює в Мукачівській ДМШ. З 1987 року призначена заступником директора школи. Найкращі учні М. Князевої: С. Мигович (призер обласних конкурсів – I місце, викладач Мукачівського педагогічного училища); В. Волонтир (призер обласних конкурсів – II місце, закінчив Ужгородське музичне училище, Київську консерваторію, заслужений діяч мистецтв України, директор Мукачівської хорової школи хлопчиків та юнаків); С. Кампо (закінчила Ужгородське музичне училище, заступник директора Мукачівської ДМШ); Вл. Князев (займав I місця на обласних конкурсах, II місце на Всеукраїнському конкурсі, зараз доцент кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника); Г. Гуйван (займала II місця на обласних конкурсах, закінчила Ужгородське музичне училище та філіал Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва, викладач по класу баяна та акордеона в Мукачівській ДМШ) та ін. З 1967 по 1987 рік Магдалина Михайлівна була керівником оркестру баяністів-акордеоністів, який займав призові I та II місця на обласних та всеукраїнських конкурсах.

М. Князева нагороджена почесними грамотами Закарпатської обласної ради, обласного управління культури, виконкому Мукачівської міської ради, почесною відзнакою «За багато-

річну плідну працю в галузі культури» Міністерства культури та мистецтв, медаллю «Ветеран праці».

Лариса Олександрівна Бегун в 1991 році закінчила Мукачівську ДМШ № 1 (клас О. Гарагонича). В 1995 році завершила навчання в Ужгородському музичному училищі по класу акордеона (клас А. Хазітарханова – С. Стегней), Київському національному університеті культури і мистецтв, доктор філософії (2021), старший викладач кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету. Впродовж 1995–2022 рр. викладачка Мукачівської ДМШ №1. Серед кращих учнів Лариси Олександрівни: А. Симчера – неодноразово ставала призеркою обласних конкурсів (з 2006 по 2009 роки – I, II, III місця) та Міжнародного конкурсу в м. Ланчіано (Італія) (2010 рік – II премія, 2011 рік – III премія), продовжила навчання в Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова; В. Орос – призер обласних (2013 р. – II місце, 2016 та 2018 рр. – I місце) та міжнародних (III місце, м. Луцьк, 2014 р.; I місце; Міжнародного конкурсу в м. Ланчіано (Італія), 2017 р.) конкурсів, продовжив навчання в Дрогобицькому державному музичному училищі ім. В. Барвінського та Краківській музичній академії.

Володимир Миколайович Князев – впродовж 1959–2000 рр. викладач по класу баяна в Мукачівському педагогічному училищі, з 2000–2017 рр. викладач по класу баяна Мукачівської ДМШ № 1. Серед учнів: Є. Мусієць (переможець обласних та міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів, згодом закінчив Ужгородське музичне училище, Мукачівський державний університет), В. Брецько (лауреат обласних конкурсів та лауреат III премії Міжнародного конкурсу «Акорди Львова» м. Дрогобич, закінчив Ужгородське музичне училище, Мукачівський державний університет); О. Герман (лауреат обласних та всеукраїнських конкурсів) та ін.

Хустська музична школа-семирічка розпочала роботу 1 вересня 1945 року. Відділ народних інструментів започатковано у 1956 році. Першим викладачем по класу баян був В. Литовченко. В 1950-х роках педагогічний колектив школи налічував 13 педагогів. Викладацький склад поповнювався випускниками здебіль-

шого Ужгородського та Львівського музичних училищ. Частина викладачів заочно закінчила Львівську, Київську, Одеську консерваторії та інші мистецькі навчальні заклади.

Впродовж багатьох років спеціальність акордеон тут викладали педагоги-баяністи. І тільки з 1970-го року акордеон веде колишній випускник Хустської ДМШ Н. Предеїн.

В 1969 році, після закінчення середньої школи Н. Предеїн вступив до Ужгородського музичного училища на заочний відділ (клас М. Керецмана). Починаючи з 1970 року працює в Хустській ДМШ. На той час клас акордеона в Хустській ДМШ нараховував близько 15 учнів (народний відділ – 60 учнів, загальний контингент – 315 учнів).

У 1980-х роках на народному відділі працювало 5 викладачів. Ансамблем народних інструментів у 1980-х роках керував М. Нодь. У 1985 році Хустське культосвітнє училище перевели до Ужгорода, а Хустська ДМШ зайняла приміщення що звільнилось. Деякі педагоги залишились Хусті та продовжили трудову діяльність у музичній школі. Зокрема це викладачі по класу баяна та акордеона: В. Чаусов, М. Береш, С. Будко, Г. Горобець, М. Деяк.

За наказом відділу народної освіти та управління культури Закарпатського облвиконкому від 23 червня 1988 року на базі Хустської дитячої школи мистецтв відкрили школу-комплекс естетичного виховання. Впродовж 1989–2001 рр. директором обох шкіл був В. Андрійцьо, відділ народних інструментів очолив – М. Шманьо.

Станом на кінець 1995 року в школі працювали 5 викладацьких колективів зі званням «народний». Серед них квартет баяністів (керівник М. Береш) та інструментальний ансамбль, до складу якого входив баян (керівник В. Чаусов). Високий виконавський рівень демонструють дитячі колективи, зокрема ансамбль баяністів (керівник М. Молочний), фольклорний колектив, до складу якого входив баян (керівник М. Береш) та інші.

«З 1985 року заклад має назву – Хустська школа мистецтв. На кінець 1996 навчального року в школі працювало 104 викладачів-фахівців мистецьких предметів (38 з яких мали вищу освіту, 66 – середню-спеціальну). Забезпеченість музичними інструментами на відділі народних інструментів складала 50 баянів

та акордеонів та комплект оркестру народних інструментів» (Висіцька, 2005, с. 70).

Учні-лауреати конкурсів обласних конкурсів з 1995 по 2000 рік на народному відділі: В. Бея, Л. Власюк, Л. Ігіцька, М. Молочний та оркестр баяністів-акордеоністів. Серед викладачів відділу народних інструментів: М. Дочинець, С. Паштецька, Л. Ігіцька, О. Анишинець, М. Молочний, М. Деяк, Я. Стойка та ін.

«Іршавська дитяча музична школа була відкрита у березні 1956 року та реорганізована Наказом міністерства культури України в школу мистецтв у 1992 році. На музичному, хореографічному, образотворчому та вокальному відділах навчається біля 400 учнів. З ними займаються 46 досвідчених викладачів» (Рацин, 2006, с. 2).

Відділ народних інструментів був заснований у 1957 році. Першими викладачами були – М. Вахрушев, М. Петішко, А. Лях, О. Симкович, М. Алфелді, А. Брижань, С. Сабов, О. Шимон, Е. Терпай, С. Копинець. Викладацькі дуети, тріо, ансамблі баяністів виступали не тільки в Іршавському районі, але й далеко за межами області. У репертуарі колективів звучали обробки народних пісень, відомі твори сучасних композиторів.

У школі був організований оркестр народних інструментів. З початку створення колективу, керівником оркестру був О. Рацин, згодом М. Січ. Колектив з незмінним успіхом виступає на обласних оглядах-конкурсах виконавців на народних інструментах. Гордістю школи є М. Бровді та І. Староста – вихованці по класу баяна О. Рацина, призери обласних конкурсів, випускники Ужгородського музичного училища. Одним з найвідоміших викладачів відділу по класу баяна є О. Рацин.

Олександр Михайлович Рацин – директор Іршавської дитячої школи мистецтв, викладач по класу баяна, керівник оркестрової групи народного фольклорно-обрядового ансамблю «Іршавська родина» Іршавського районного будинку культури.

Народився Олександр Михайлович 1955 року в селі Вільхівка Іршавського району. Закінчивши середню школу, до 1974 року навчався в Мукачівському педагогічному училищі, після закінчення якого працював учителем музики і співів Красьонівської загальноосвітньої школи Чорнобаївського району

Черкаської області. З 1977 по 1985 рік працював викладачем по класу баяна Великораковецької дитячої музичної школи Іршавського району. У 1986 році Олександра Михайловича призначили на посаду директора Іршавської дитячої музичної школи. З ініціативи О. Рацина Іршавську дитячу музичну школу реорганізовано в дитячу школу мистецтв. За понад 40 років викладацької діяльності педагог-музикант виховав плеяду здібних музикантів, серед них: викладач школи мистецтв в місті Київ – В. Ямбор, артист оркестру заслуженого академічного Закарпатського народного хору М. Бровді, нинішній викладач Іршавської дитячої школи мистецтв по класу баяна І. Староста та інші. Вихованці митця неодноразово займали призові місця на обласних конкурсах індивідуальних виконавців серед учнів відділів народних інструментів.

За вагомих особистий внесок у розвиток музичного мистецтва краю та високий професіоналізм О. Рацина неодноразово нагороджували грамотами Міністерства культури і туризму України та управління культури обласної державної адміністрації. В 2005 році указом Президента України йому присвоєно почесне звання – «Заслужений працівник культури України».

Свалявська дитяча музична школа-семирічка розпочала свою роботу у 1957 році. Спочатку в школі навчалось 35 учнів та працювало 5 викладачів, серед них і викладач по класу баяна – А. Роццахівський. З 1996 року Свалявська дитяча музична школа реорганізована в дитячу школу мистецтв.

Відділ народних інструментів був заснований у вересні 1957 року. Першими викладачами та засновниками відділу народних інструментів були: Ю. Жупан, Б. Роццахівський, Ж. Погорелова, М. Туряниця, М. Юртин, М. Грабар, Н. Кампов, О. Мойсюк. Станом на 2010 р. на відділі працювало 14 викладачів. Керівником викладацького оркестру народних інструментів був Ю. Грабар.

Одним з кращих викладачів школи по класу баяна та акордеона був Ю. Жупан. Працювати в школі Юрій Михайлович почав відразу після відкриття школи в 1957 році і пропрацював там до 2000 року. За високі показники в педагогічній діяльності він нагороджений багатьма грамотами обласного управління культури.

Велика кількість учнів Ю. Жупана були призерами обласних конкурсів юних виконавців. Серед них: О. Безик, Н. Кампов, Ю. Грабар, О. Тимкович, Л. Плоскіна, О. Суран та ін. Вони продовжили навчання в Ужгородському музичному училищі, закінчили вищі музичні учбові заклади та стали педагогами в різних школах області.

Після закінчення фахових музичних закладів випускники Свалявської ДШМ долучаються до педагогічної роботи. Серед них: М. Молочний – викладач по класу баяна Хустської ДШМ, С. Мисяк – завідувачка відділу народних інструментів Ужгородської ДМШ № 1, Є. Цанько – голова циклової комісії народних інструментів Ужгородського інституту культури і мистецтв та інші.

«Відкриття Виноградівської музичної школи відбулося у 1946 році. Історія народного відділу починається фактично водночас із відкриттям закладу та пов'язана з іменем О. Чеховської (викладачка по класу домри). Першими викладачі по класу баяна були А. Шкатула та Р. Кочев» (Марушка, 2006, с. 2–3).

Ростислав Павлович Кочев народився в Мінську. В 1947 році вступив до Дрогобицького музичного училища, після закінчення якого був направлений на роботу у Виноградів директором будинку культури та викладачем по класу баяна у Виноградівській музичній школі.

Найвідомішими випускниками відділу народних інструментів у ті часи були: А. Роццахівський (колишній викладач УжДМУ) та Б. Роццахівський (заслужений артист України). Наприкінці 50-х років народний відділ поповнюється новими викладачами по класу баяна та акордеона: І. Кікало, І. Бачкай.

Ірина Дмитрівна Кікало – в 1958 році закінчила Ужгородське музичне училище. Почала працювати у Виноградівській ДМШ як викладач музично-теоретичних дисциплін. В 1968 році І. Кікало здобуває другу спеціальність та працює в тому ж закладі викладачем баяна. Серед учнів Ірини Дмитрівни: С. Магарита – згодом директор Королівської ДМШ, В. Марушка – директор Виноградівської ДМШ, Й. Іванчо та інші.

Іван Антонович Бачкай – закінчив Хустське культосвітнє училище. Працював керівником колективів художньої самодіяльності. З 1963 року працює викладачем по класу баяна

Виноградівської дитячої музичної школи. Нагороджений медаллю та значком Міністерства культури СРСР «За доблесну працю». Також І. Бачкай – відомий самодіяльний композитор Закарпаття.

Від 1988 року директором школи є Віктор Іванович Марушка. Він закінчив Ужгородське музичне училище та працював викладачем по класу баяна Виноградівської дитячої музичної школи. Працюючи, заочно закінчив Львівську консерваторію ім. М. Лисенка. Разом з основною роботою в школі В. Марушка керує самодіяльним народним оркестром народних інструментів Виноградівського МБК, самодіяльним народним квінтетом народних інструментів, самодіяльним народним хором працівників культури та любителів хорового співу та ін.

В 1996 році в зв'язку з відкриттям у Виноградівській ДМШ відділів хореографічного, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва музичну школу реорганізовано в школу мистецтв ім. Б. Бартока. У 2010 р. на відділі народних інструментів працювало 7 викладачів, чотири з яких – викладачі по класу баяна та акордеона.

Берегівська дитяча музична школа була відкрита в 1945 році. Пешими викладачами по класу баяна були: С. Шмігірілова, Л. Трегубенко, І. Крайник.

До 1956 року класу акордеона, як такого, в школі не існувало. Більшого розвитку він отримав в 1970-х роках та налічував 26 учнів, більшість з яких (16) займалися в педагога Є. Гентера. Музичну освіту Є. Гентер отримав ще до війни. Він вчився в музичній гімназії в місті Марамош-Сігете (Румунія) по спеціальності фортепіано та приватно навчався гри на акордеоні. Після війни музикант жив в м. Берегово, де працював акомпаніатором в будинку культури, а пізніше – концертмейстером Берегівського народного театру. Починаючи з 1956 року Є. Гентер починає вести клас акордеона в музичній школі. Він використовував новітні на той час педагогічні підходи та репертуар, який базувався на угорській (Й. Коли, І. Кардош), чеській (І. Гавлічек) та польській (В. Кульпович) акордеонних школах.

На відділі народних інструментів існують український та угорський фольклорні ансамблі, до складу яких входить баян та акордеон. На наш час на відділі народних інструментів пра-

цюють: С. Шмігірілова – завідувача відділом, Н. Шіпош та О. Ковач.

Рахівську дитячу музичну школу було відкрито в 1961 році. Клас баяна на відділі народних інструментів був започаткований у 1961 році, клас акордеона – в 1963 році.

Вже в 1970-ті роки школа стає доволі великим музичним закладом з контингентом 311 учнів, з яких 106 дітей навчається на відділі народних інструментів. Засновником класу баяна та акордеона в Рахівській музичній школі є Ярослав Миколайович Катеринюк.

Народився майбутній музикант в 1936 році в місті Рахів Закарпатської області. Він почав грати на віденській дворядній гармоніці ще з раннього дитинства. В семирічному віці батьки придбали йому акордеон і Ярослав починає приватно брати уроки гри на цьому інструменті. Після закінчення середньої школи Я. Катеринюк вступає на біологічний факультет Ужгородського державного університету. Тут він вже виходить з акордеоном на сцену – грає в художній самодіяльності університету. І тільки після отримання диплому, Я. Катеринюк вирішує поступити в Ужгородське музичне училище на заочний відділ по класу баяна.

Після закінчення училища в 1966 році, Ярослав Миколайович починає працювати в Рахівській ЗОШ №1 та веде клас акордеона, а згодом і баяна. Впродовж 1968–1974 рр. він був завучем Рахівської музичної школи. В 1970-ті роки в його класі кількість акордеоністів та баяністів була майже однаковою. Я. Катеринюк мав постійний зв'язок з музичними школами Софії (Болгарія) та неодноразово відвідував своїх болгарських друзів для обміну досвідом. В 1974 році Ярослав Миколайович виїхав у Болгарію.

Серед найвідоміших педагогів школи також Ганущин Олександр Іванович – викладач Рахівської музичної школи по класу баяна та акордеона. Закінчив Рахівську музичну школу у викладача Я. Катеринюка, пізніше Ужгородське музичне училище. Працює в школі з 1976 року. Серед учнів його класу: І. Саїк (викладач Київського університету культури, лауреат Міжнародних конкурсів).

«На наш час в області працюють 64 початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади, в яких, відповідно до державного статистичного звіту по ДМШ, станом на

2010/2011 навчальний рік навчалось 13 422 учні; у 2014 році – 14 320 учнів, з яких грі на народних інструментах 2 668; у 2015/2016 навчальному році – 14 544 учнів, з яких грі на народних інструментах – 2 665. Загальна кількість баяністів-акордеоністів у музичних школах та школах естетичного виховання Закарпаття складає в середньому близько 15% від загального контингенту учнів» (Князев, 2020, с. 113–114).

Висновки. Фундаторами фахової академічної освіти на баяні-акордеоні в Закарпатті є С. Мартон та П. Терещенко. Вони започаткували навчання на цих інструментах в області та виховали перше покоління

викладачів та виконавців по класу баяна-акордеона.

Активні процеси розвитку баянно-акордеонного мистецтва у другій половині ХХ століття відбувались на Закарпатті завдяки становленню системи професійної музичної освіти. Це пов'язано із відкриттям в Ужгороді музичного училища та значної кількості музичних шкіл. Даний процес суттєво стимулювала творча діяльність високопрофесійних музикантів та педагогів Ужгородського державного музичного училища які поєднували концертну та педагогічну діяльність, творчо працювали у сфері виховання професійних кадрів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегівській музичній школі – 50 років. Берегово, 1996. 29 с.
2. Висицька Т. Хустська школа мистецтв: довідкове видання. Ужгород : Ліра, 2005. 140 с.
3. Грабар Ю. Свалявська дитяча школа мистецтв. Свалява : РУКП «Сольва», 2008. 20 с.
4. Грін О. О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
5. Князев В. Ф. Особливості становлення баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті (тенденції, здобутки, перспективи) *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 28, том 5, Дрогобич, 2020. С. 109–116.
6. Марушка В. 60 років Виноградівській дитячій школі мистецтв ім. Б. Бартока. Виноградів : Виноградівська районна друкарня, 2006. 22 с.
7. Мукачівській дитячій музичній школі № 1–50 років. Берегово : Поліграфічний центр «ВІЖИБУ», 1995. 38 с.
8. Підсумки роботи початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Закарпатської області за 2010/2011 навчальний рік. Ужгород, 2011. 16 с.
9. Піщур Н. Т. Іштван Мартон. Творчий портрет : Монографічний нарис. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 64 с.
10. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Ужгород, 2010. Вип. 2. 504 с.
11. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Ужгород, 2016. Вип. 3. 520 с.
12. Рацин О. Іршавській дитячій школі мистецтв – 50 років. Мукачево : «Карпатська вежа», 2006. 7 с.
13. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках ХХ століття. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.
14. Ужгородській дитячій музичній школі № 1 ім. П. І. Чайковського – 50 років. Ужгород : 1995. 22 с.

REFERENCES:

1. Berehivskii muzychnii shkoli – 50 rokiv [50th Anniversary of Berehove Music School]. Berehove, 1996. 29 p. [in Ukrainian].
2. Vysitska T. Khustska shkola mystetstv: dovidkove vydannia [Khust School of Arts: a reference book]. Uzhgorod: Lira, 2005. 140 p. [in Ukrainian].
3. Hrabar Y. Svaliavska dytiacha shkola mystetstv [Svaliava Children's School of Arts]. Svaliava: Solva, 2008. 20 p. [in Ukrainian].
4. Hrin O. O. Profesiine muzychne mystetstvo Zakarpattia XIX – pershoi polovyny XX stolittia: istorychnyi aspekt [Professional music art in Zakarpattia Region in the 19th century and the first half of the 20th century: historical aspect]. Uzhgorod: self-sustained editing and publishing office at the Department of Press and Information, 2004, 160 p. [in Ukrainian].
5. Kniaziev V.F. Osoblyvosti stanovlennia baianno-akordeonnoho mystetstva na Zakarpatti (tendentsii, zdotky, perspektyvy) [The peculiarities of development of accordion and button accordion music in Zakarpattia Region (trends, accomplishments, prospects)]. *Topical Issues of the Humanities*. Issue 28, Volume 5, Drohobych, 2020. P. 109–116 [in Ukrainian].

6. Marushka V. 60 rokiv Vynohradivskii dytiachi shkoli mystetstv im. B. Bartoka [60th anniversary of the B. Bartok Children's School of Arts of Vynohradiv]. Vynohradiv: Vynohradiv District Printing House, 2006. 22 p. [in Ukrainian].
7. Mukachivskii dytiachii muzychnii shkoli No. 1–50 rokiv [50th anniversary of Children's Music School No. 1 of Mykachevo. Berehove: VIZHYBU, 1995. 38 p. [in Ukrainian].
8. Pidsumky roboty pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv Zakarpatskoi oblasti za 2010/2011 navchalnyi rik. [Results of the activity of primary specialized art schools in Zakarpattia Region in the school year 2010/2011]. Uzhgorod, 2011, 16 p. [in Ukrainian].
9. Pitsur N.T. Ishtvan Marton. Tvorchyi portret: Monohrafichnyi narys. [Ishtvan Marton. A portrait of a public figure: monographic essay]. Uzhgorod: self-sustained editing and publishing office at the Department of Press and Information, 1998, 64 p. [in Ukrainian].
10. Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zbirka statei, ese pro muzychnu kulturu Zakarpattia. [Professional music culture in Zakarpattia Region: stages of development: collected articles and essays on the music culture of Zakarpattia Region]. Uzhgorod, 2010, Issue No. 2, 504 p. [in Ukrainian].
11. Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zbirka statei, ese pro muzychnu kulturu Zakarpattia. [Professional music culture in Zakarpattia Region: stages of development: collected articles and essays on the music culture of Zakarpattia Region]. Uzhgorod, 2016, Issue No. 3, 520 p. [in Ukrainian].
12. Ratsyn O. Irshavskii dytiachii shkoli mystetstv – 50 rokiv [50th anniversary of Irshava Children's School of Arts]. Mukachevo: Karpatska Vezha, 2006. 7 p. [in Ukrainian].
13. Rosul T. I. Muzychne zhyttia Zakarpattia u 20-30-kh rokakh XX stolittia. [Music life in Zakarpattia Region in the 20s and 30s of the 20th century]. Uzhgorod: PoliPrint, 2002, 208 p. [in Ukrainian].
14. Uzhgorodskii dytiachii muzychnii shkoli No. 1 im. P. Chaikovskoho – 50 rokiv [50th anniversary of the P. Tchaikovsky Children's Music School No. 1 of Uzhgorod]. Uzhgorod: 1995. 22 p. [in Ukrainian].

УДК 782/792.5:78.02

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-5>

Ольга КОМЕНДА

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43000

ORCID: 0000-0002-7659-690X

Бібліографічний опис статті: Коменда, О. (2024). Лейтмотивна система «Орестеї» Олександра Козаренка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 39–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-5>

ЛЕЙТМОТИВНА СИСТЕМА «ОРЕСТЕЇ» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Мета статті – проаналізувати лейтмотивну систему мелодрами Олександра Козаренка «Орестея» як одного з найпоказовіших камерно-театральних творів композитора, визначити її композиційні функції.

Методологія. Використано методи інтонаційного, жанрового, стильового та композиційного аналізу музичного тексту.

Наукова новизна. Вперше в музикознавстві здійснено детальний інтонаційний, жанровий, стильовий та композиційний аналіз лейтмотивної системи одного з найпоказовіших камерно-театральних творів Олександра Козаренка – мелодрами «Орестея» (в другій редакції твору). У процесі аналізу лейтмотивної системи твору виділено, означено та охарактеризовано шість декламаційних лейтмотивів «Орестеї» (біди, вбивства, смерті, похорону, горгон, втечі) та чотири інструментальних (імпровазія, фанфари, lamento, танцемарш). Зазначено, що вказані лейтмотиви твору виступають одним з найважливіших засобів творення художньої цілісності спектаклю. Вказано на розгалуженість системи лейтмотивів «Орестеї», їхню змінюваність, варіативність, однак при цьому незникаючу емблематичну функцію впродовж цілого спектаклю, їхню виразність, добру впізнаваність та смислову значущість.

Висновки. Огляд лейтмотивних зв'язків «Орестеї» демонструє композиційну складність твору, сповненого різного роду інтонаційно-тематичних вузлів, переплетень. Десять лейтмотивів «Орестеї» (шість декламаційних та чотири інструментальних) виступають не лише вагомим засобом образно-художньої характеристики та художньої цілісності «Орестеї», але й демонструють високий ступінь імпровазіального мислення, притаманного цілому ряду висловлювань композитора – його музичним творам, виконавській манері, публічно-дискусійній практиці, а також – високий ступінь метафоричності музичного тексту «Орестеї». На рівні лейтмотивної системи твору роль метафор відведена передусім інструментальним лейтмотивам. Фанфари, lamento, танцемарш уособлюють світ Агамемнона і Клітемнестри, імпровазія ж виступає знаком не лише творчого методу, а й самого Автора «Орестеї».

Ключові слова: Олександр Козаренко, «Орестея», лейтмотивна система, декламаційні та інструментальні лейтмотиви, художня цілісність, композиційні функції.

Olha KOMENDA

Doctor of Study of Art, Associate Professor, Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, Kovelska str., 15, Lutsk, Ukraine, 43000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-690X>

To cite this article: Komenda, O. (2024). Leitmotyvna systema «Oresteia» Oleksandra Kozarenka [The leitmotiv system of Oleksandr Kozarenko's "Oresteia"]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 39–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-5>

THE LEITMOTIV SYSTEM OF OLEKSANDR KOZARENKO'S "ORESTEIA"

The purpose of the paper is to analyze the leitmotiv system of Oleksandr Kozarenko's melodrama "Oresteia" as one of the most representative chamber-theatrical works of the composer and determine its compositional functions.

Methodology. The methods of intonational, genre, stylistic and compositional analysis of the musical text are used.

Scientific novelty. A detailed intonational, genre, stylistic and compositional analysis of the leitmotiv system of the most representative Oleksandr Kozarenko's chamber-theatrical works – the melodrama "Oresteia" (in the second version of the work) has been carried out for the first time in musicology. Six declamatory leitmotivs (misery, murders, deaths, burial, gorgon, escape) and four instrumental ones (improvisation, fanfares, lamento, dance march) are identified, outlined and characterized during the analysis of the leitmotiv system of the work. It is noted that the mentioned leitmotivs

of the work serve as one of the most important means of creating artistic integrity of the performance. The branching nature of the leitmotiv system of "Oresteia", its variability, but at the same time, the enduring emblematic function throughout the entire performance, their expressiveness, good recognizability and semantic significance are emphasized.

Conclusions. The overview of leitmotiv connections of "Oresteia" demonstrates the compositional complexity of the work, filled with various intonational-thematic nodes and interweaving. The ten leitmotifs of "Oresteia" (six declamatory and four instrumental) not only serve as a significant means of artistic characterization and artistic integrity of "Oresteia", but also demonstrate a high degree of improvisational thinking inherent in the entire range of the composer's texts – his musical works, performance style, public-discussion practice, and also – a high degree of metaphorical nature of the musical text of "Oresteia". At the level of the leitmotiv system of the work the role of metaphors is primarily assigned to instrumental leitmotifs. Fanfares, lamento, dance march embody the world of Agamemnon and Clytemnestra, while improvisation serves as a sign not only of the creative method, but also of the "Oresteia" Author himself.

Key words: Oleksandr Kozarenko, "Oresteia", leitmotiv system, declamatory and instrumental leitmotifs, artistic integrity, compositional functions.

Актуальність проблеми. Мелодрама «Орестея» є одним з найцікавіших музично-театральних творів Олександра Козаренка. Написана у 1996 році, вона була кілька разів виконана в Україні та за кордоном (Коменда, 2017, с. 85). Проте у 2013 році, як це було властиво для творчого методу композитора, він знову звернувся до цього твору, внівши суттєві зміни – не стільки в сам музично-поетичний текст, скільки у особливості його сценічної інтерпретації. Так, з'явилася досить відмінна, але не менш оригінальна друга редакція «Орестеї», виконана акторами театру «Просценіум» (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків). Окремі властивості музичного тексту «Орестеї» та сценічної інтерпретації твору (у другій редакції) висвітлено у низці статей та монографії автора цього дослідження (Коменда, 2017; Коменда, 2013а; Коменда, 2013d), опублікованих в т. ч. для зарубіжної аудиторії (Коменда, 2013d). Однак невирішеною в них залишилася проблема розгляду лейтмотивної системи твору, яка відіграє одну з ключових ролей як спосіб організації художньої цілісності твору. Саме цьому присвячена ця стаття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі дослідження творчості Олександра Козаренка мелодрама «Орестея» тричі поставала об'єктом різноаспектного аналізу автора цієї статті. Зокрема, вперше вона була описана у рецензії «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестеї» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора) (Коменда, 2013а) – як відгук на прем'єрне виконання другої редакції твору. Вдруге твір було розглянуто у контексті музично-театральної творчості композитора (Коменда, 2013d). Втретє про цей твір із нот-

ними прикладами і більш детальною аналітикою було написано у монографії «Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець» (Коменда, 2017). Зрештою, в жодній з цих трьох публікацій не було приділено належної уваги розгляду лейтмотивної системи твору, яка виконує важливі образно-художні, тематичні, інтонаційно-процесуальні та композиційні функції. Окремі міркування про цей твір зустрічаються в інших статтях авторки цього дослідження (Коменда, 2018; Коменда, 2013b; Коменда, 2014а; Коменда, 2012а; Коменда, 2012b; Коменда, 2013c; Коменда, 2014b; Коменда, 2014c; Коменда, 2023; Коменда, 2020; Коменда, 2014d; Коменда, 2013b). Зрештою, в жодній із публікацій не було приділено належної уваги розгляду лейтмотивної системи твору, яка виконує важливі образно-художні, тематичні, інтонаційно-процесуальні та композиційні функції.

Мета дослідження – проаналізувати лейтмотивну систему мелодрами Олександра Козаренка «Орестея» як одного з найпоказовіших камерно-театральних творів композитора, визначити її композиційні функції.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Орестея» – один з найбільш показових камерно-театральних творів Олександра Козаренка. Її називають мелодрамою, однак, за словами композитора, вона може бути віднесена до жанру мелопеї, що з грецької перекладається як «піснетворчість, створення мелодії, мелодичне втілення поетичного тексту» (Коменда, 2017, с. 85).

В основу «Орестеї» покладено тексти однойменної трилогії Есхіла, що включає трагедії «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди» (в перекладі Андрія Содомори), поему Оксани Забужко «Клітемнестра» та один з «Сонетів до Орфея» Райнера Марії Рільке (в редакції 2013 року, в перекладі Миколи Бажана).

Драматургія вистави побудована як рух від світу Агамемнона – до світу Орфея, рух від світу матеріального – до світу ідеального. Тексти Есхіла у зв'язку з цим були поміщені всередину між поемою О. Забужко, що звучала в Пролозі, та сонетом Р.М. Рільке, що читався в Епілозі мелопеї.

Композитор використав не весь сюжет трагедії Есхіла, зосередившись на образі Клітемнестри, сповненої ненависті до Агамемнона, та її дітей – Ореста і Електри, які прагнуть помсти матері за вбивство батька. «Вибраний фрагмент фокусує увагу глядача на страшних злочинах батьковбивства і матеревбивства, розкриваючи проблеми життя і смерті, сімейної й суспільної моралі, долі людини, яка є заручницею волі богів» (Коменда, 2017, с. 86).

Звуковий простір мелопеї поєднує мелодикацію чотирьох читців (Клітемнестра, Тінь Клітемнестри, Орест, Електра), інструментального ансамблю мідних духових та ударних інструментів у складі 2 Corni, 2 Trombe,

2 Tromboni, Tam-tam, Timpani, Marimba, Vibrafone, Grand Cassa, Tubi di Cristal, Tamburino militare, Ocarine, Bongo, Piatti sospesi, а також запису Largo з Концерту для клавіру № 5 f-moll Й.С. Баха.

Інтонаційно-тематична структура «Орестей» представляє собою комбінацію чотирьох інтонаційно-тематичних блоків: Прологу, Епіграфу, Основної частини, що включає монолог Клітемнестри та сцену Ореста і Електри, та Епілогу. Пролог — це варварська імпровізація ударних. Епіграф Allegro (sempre Marcato quasi Parlando) – велико-септимові фанфари (рис. 1).

Основна частина – [Lamento] «Я вже віддавна про цю зустріч думала» (рис. 2).

Епілог – Largo з Концерту Й.С. Баха.

Кожен з блоків цієї інтонаційно-тематичної структури представлений своїм типом декламації. У Пролозі звучить рубаний, карбований вірш, у Основній частині – наспівне, психологічно-нюансоване читання (рис. 3), у Епілозі –

Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)

The musical score for the Prologue section is written for five instruments: 2 Corni, 2 Trombe, 2 Tromboni, Tam-tam, and Timpani. The tempo is marked 'Allegro (sempre Marcato quasi Parlando)'. The music is in 3/4 time and features a strong dynamic of 'ff in aria'. The Corni and Trombe parts have a melodic line with triplets and accents. The Tromboni part has a similar melodic line. The Tam-tam and Timpani parts provide a rhythmic accompaniment with accents and triplets.

Рис. 1.

Andante espressivo

The musical score for the main part is written for three instruments: Klitem. (Klytemnestra), Tr-ba (Tromba), and Vibrafone. The tempo is marked 'Andante espressivo'. The music is in 3/4 time and features a dynamic of 'pp con sord.'. The Klitem. part has a melodic line with a long note and a phrase 'Я вже віддавна про цю зустріч'. The Tr-ba and Vibrafone parts provide a harmonic accompaniment with long notes and accents.

Рис. 2.

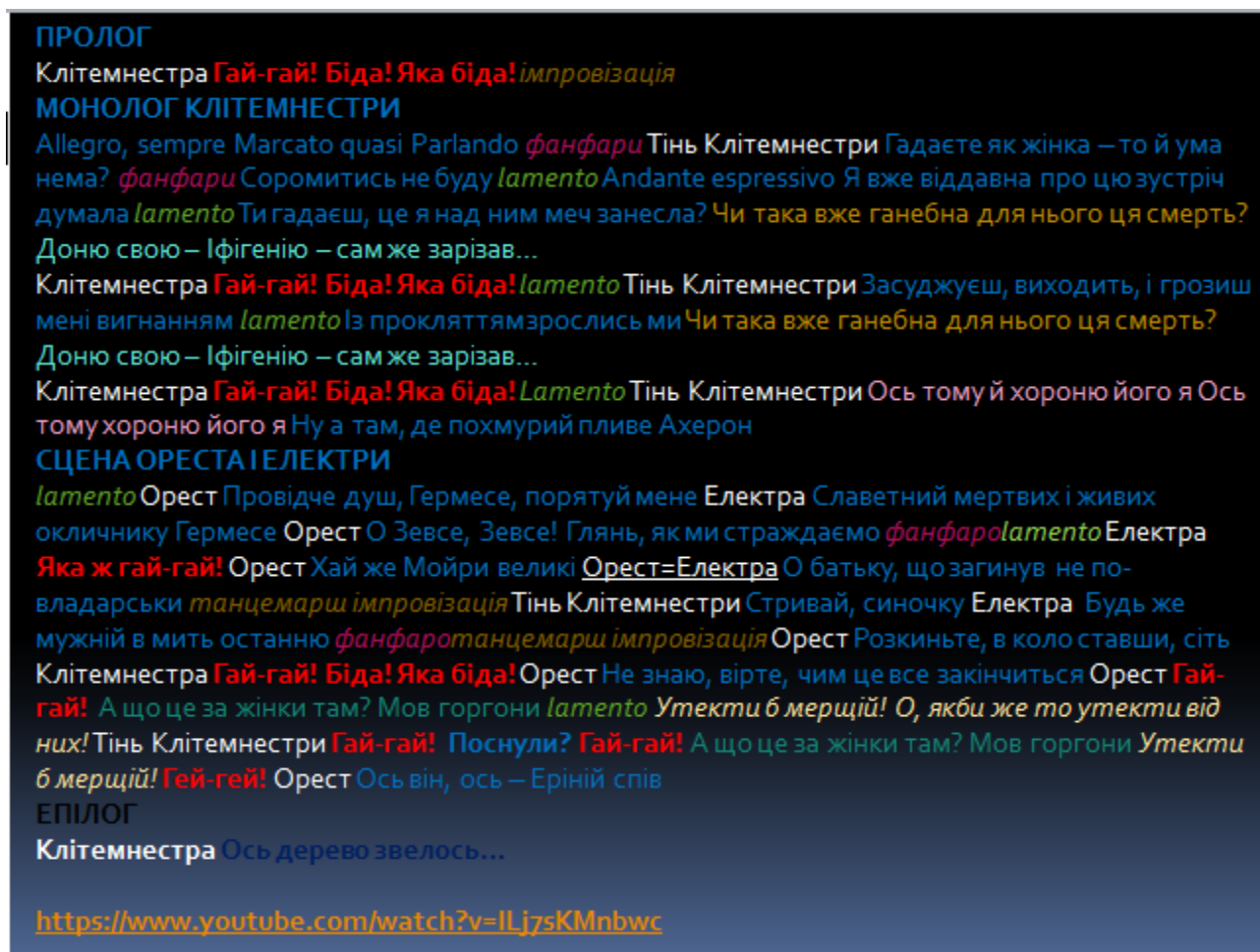


Рис. 5.

До групи декламаційних належить також лейтмотив Тіні Клітемнестри «Доню свою – Іфігенію – сам же зарівав...» (лейтмотив вбивства) (Рис. 5), що двічі проводиться в монолозі Клітемнестри, випереджуючи появу ключового лейтмотиву мелопеї – лейтмотиву біди. Схожу роль виконує декламаційний лейтмотив «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?» (лейтмотив смерті) (рис. 5). Він також вкладений в уста Тіні Клітемнестри і також проводиться в монолозі Клітемнестри двічі. Його функція – підготувати появу лейтмотиву «Доню свою – Іфігенію – сам же зарівав...» (лейтмотиву вбивства). Схожу роль призначено лейтмотиву «Ось тому й хороню його я» (лейтмотив похорону) (Рис. 5), який озвучує Тінь Клітемнестри в монолозі Клітемнестри. Однак, на відміну від двох попередніх, цей лейтмотив звучить двічі підряд, як прямий повтор.

До групи декламаційних лейтмотивів належать «А що це за жінки там? Мов горгони»

(лейтмотив горгон¹), що двічі проводиться у сцені Ореста і Електри, щоразу після вигуку «Гай-гай!» (лейтмотиву біди), однак перший раз у партії Ореста, а другий раз – у партії Тіні Клітемнестри. Також сюди відносимо лейтмотив «Утекти б мерщій! О, якби же то утекти від них!» (лейтмотив втечі), що звучить також спочатку у партії Ореста, а потім – у партії Тіні Клітемнестри.

Частина лейтмотивів мелопеї є суто інструментальними. Серед них – мотив *імпровізації* (рис. 5), який перший раз звучить у Пролозі в ударних інструментів, виростаючи у досить розлогу сцену і немов уособлюючи собою одну з ключових ідей мелопеї – ідею імпровізації, яка визначає і характер театрального дійства і, поза сумнівом, принципи розвитку матеріалу, викладеного в інструментальному ансамблі. Мотив імпровізації в прямій своїй подачі звучить у виставі всього тричі, при-

¹ Горгони – від грецького слова gorgos – страшний. Так в грецькій міфології називалися чудовиська жіночої статі Стено, Евріола й Медуза.

чому два останні – у досить видозміненому вигляді, як синтез власне ідеї імпровізації, з одного боку, та жанрових властивостей танцю й маршу, з іншого, сполучаючись ще з одним інструментальним лейтмотивом мелопеї, який через свою синтетичну жанрову природу варто назвати мотивом *танцемаршу*, і який у сцені Ореста і Електри подається як *танцемаршімпровізація* (рис. 5). Перший раз мотив імпровізації, таким чином, з'являється у Пролозі, одразу після мотиву біди (вигуку Клітемнестри «Гай-гай! Біда! Яка біда!»). Вдруге і втретє – у основній частині мелопеї, у сцені Ореста і Електри, в оточенні реплік «О батьку, що загинув не по-владарськи» та «Будь же мужній в мить останню», в останньому випадку – у поєднанні із ще одним важливим інструментальним лейтмотивом мелопеї – лейтмотивом фанфар.

Лейтмотив *фанфар* (*Allegro, sempre Marcato quasi Parlando*, рис. 1, рис. 5) проводиться у мелопеї чотири рази, і всі рази – у основній частині вистави. Зокрема, двічі він звучить у монолозі Клітемнестри: на його початку, обрамляючи декламаційні фрази Тіні Клітемнестри «Гадаєте як жінка – то й ума нема?» та «Соромитись не буду». Втретє і вчетверте – у сцені Ореста і Електри, кожного разу злучаючись з іншими лейтмотивами. А саме – втретє, у сполученні з лейтмотивом *lamento* («О Зевсе, Зевсе! Глянь, як ми страждаємо»), вчетверте – у поєднанні з мотивами фанфар і танцемаршем («Будь же мужній в мить останню»).

Дуже значущу роль у інтонаційно-тематичному комплексі вистави відведено інструментальному лейтмотиву *lamento* (рис. 2, рис. 5). Він проходить у мелопеї вісім разів. П'ять разів – у монолозі Клітемнестри та тричі – у сцені Ореста і Електри. У монолозі Клітемнестри лейтмотив *lamento* буквально пронизує драматичне висловлювання Тіні Клітемнестри,

неодноразово з'являючись між її репліками «Соромитись не буду», «Я вже віддавна про цю зустріч думала», «Ти гадаєш, це я над ним меч занесла?», «Засуджуєш, виходить, і грозиш мені вигнанням», «Із прокляттям зрослись ми». Необхідно також звернути увагу, що в монолозі Клітемнестри лейтмотив *lamento* двічі звучить прямо після лейтмотиву біди («Гай-гай! Біда! Яка біда!»), як разючий темподинамічний, жанровий, мовно-інструментальний контраст і водночас як логічне продовження драматичного вигуку Клітемнестри.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Десять лейтмотивів «Орестей» (шість декламаційних та чотири інструментальних) виступають не лише вагомим засобом створення художньої цілісності твору. Навіть побіжний огляд лейтмотивних зв'язків твору дає змогу зрозуміти наскільки цей текст, з одного боку, є складним, сповненим різного роду інтонаційно-тематичних вузлів і переплетень, з іншого наскільки він демонструє той високий ступінь імпровізаційного письма різного плану (в т.ч. алеаторики), який притаманний цілому ряду творів Олександра Козаренка («Concerto Rutheno», «Konzertstück», «Епістоли» та багато ін.), його виконавству, його знаменитій, легендарній імпровізаційній манері публічної дискусії.

Геній Козаренка – це геній імпровізації, який «досягнув неймовірних висот у конструюванні асоціативних зв'язків, винайденні блискучих художніх метафор» (Коменда, 2023). На наш погляд, на рівні лейтмотивної системи «Орестей» роль метафор відведена, передусім, інструментальним лейтмотивам. Фанфари, *lamento*, танцемарш уособлюють собою світ Агамемнона і Клітемнестри, імпровізація ж виступає знаком не лише творчого методу, а й самого Автора «Орестей».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестей» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора). Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. 2013. Вип.12 С. 143–146.
2. Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2018. №2. С. 146–154.
3. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка. *Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій*. Харків : ХНАДУ. 2013. С. 13–15.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССLXVII. Праці музикознавчої комісії*. 2014. С. 252–283.

5. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
6. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 9. С. 201–231.
7. Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2013. №1. С. 8–13.
8. Коменда О. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. № 3. С. 133–139.
9. Коменда О. «П'єро» подарував мені Київ, а «Дон-Жуана» вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 13. С. 13–39.
10. Коменда О. Олександр Козаренко. Місячний П'єро української музики. *The Claquers*. 2023. 31 жовт. URL: <https://theclaquers.com/posts/12126#comment-120475>
11. Коменда О. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 252 с.
12. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис... д-ра мистецтвознав. 17.00.03, Київ, 2020. 519 с.
13. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 14. 2014. С. 13–29.
14. Komenda O. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259.

REFERENCES:

1. Komenda, O. (2013a). “Vichne kolo nide ne zamknetjsja do kraju”: nova redakcija “Orestej” Ołeksandra Kozarenka (do 50-ričchja z dnja narodzhennja kompozytora). [“The eternal circle will never close to the edge”: a new edition of Ołeksandr Kozarenko’s “Orestea” (for the 50th anniversary of the composer’s birth). *Muzykoznavchi studiji Instytutu mystectv SNU imeni Lesi Ukrajinjky ta NMAU im. P.Chajkovsjkogho*, 12, 143–146 [In Ukrainian].
2. Komenda, O. (2018). Zhanrova panorama ta periodyzacija tvorchoji dijalnosti Ołeksandra Kozarenka [Genre panorama and periodization of Ołeksandr Kozarenko’s creative activity]. *Visnyk Kyjivsjkogho nacionaljnogho universytetu kultury i mystectv*. Serija: Muzychne mystectvo, 2, 146–154 [In Ukrainian].
3. Komenda, O. (2013b). Zhanrovo-intonacijni dzherela tvorchości Ołeksandra Kozarenka [Genre-intonational sources of Ołeksandr Kozarenko’s creativity]. *Mynule i suchasne ukrajinsjkoji muzyčnoji kultury krizj pryizmu jevropejsjkykh klasychnykh tradycij*. Kharkiv : KhNADU, 13–15 [In Ukrainian].
4. Komenda, O. (2014a). Zhanrovo-intonacijni dzherela tematyizmu (na prykladi tvorchości Ołeksandra Kozarenka) [Genre-intonational sources of thematism (on the example of Ołeksandr Kozarenko’s work)]. *Zapysky Naukovogho tovarystva imeni Shevchenka*. Praci muzykoznavchoji komisiji, CCLXVII. 252–283 [In Ukrainian].
5. Komenda, O. (2012a). Zhanrovo-intonacijni dzherela tematyizmu Ołeksandra Kozarenka: intonacijni vidkryttja kompozytora [Genre-intonational sources of Ołeksandr Kozarenko’s thematism: intonation discoveries of the composer]. *Muzykoznavchi studiji instytutu mystectv Skhidnojevropejsjogho nacionaljnogho universytetu imeni Lesi Ukrajinjky ta Nacionaljnoji muzyčnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I. Chajkovsjkogho*, 10, 141–157 [In Ukrainian].
6. Komenda, O. (2012b). Zhanrovo-intonacijni dzherela tematyizmu Ołeksandra Kozarenka: proces formuvannja tvorchoji indyvidualnosti [Genre-intonational sources of Ołeksandr Kozarenko’s thematism: the process of forming creative individuality]. *Muzykoznavchi studiji instytutu mystectv Skhidnojevropejsjogho nacionaljnogho universytetu imeni Lesi Ukrajinjky ta Nacionaljnoji muzyčnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I. Chajkovsjkogho*, 9, 201–231 [In Ukrainian].
7. Komenda, O. (2013c). Koncentrovanyj i rozoseredzhenyj vydy tematyizmu u kamernij tvorchości Ołeksandra Kozarenka [Concentrated and decentralized types of thematism in Ołeksandr Kozarenko’s chamber work]. *Jarovycja*, 1, 8–13 [In Ukrainian].
8. Komenda, O. (2014b). Muzyčna mova i movlennja v koncepciji ukrajinsjogho nacionaljnogho movo-stylju Ołeksandra Kozarenka [Musical language and speech in the concept of the Ukrainian national language-style of Ołeksandr Kozarenko]. *Jarovycja*, 3, 133–139 [In Ukrainian].
9. Komenda, O. (2014c). «P'jero» podaruvav meni Kyjiv, a «Don-Zhuana» vzhe Ljviv...»: eskez tvorchojho portretu Ołeksandra Kozarenka [«“Pierro” was presented to me by Kyiv, and “Don Juan” was already given to me by Lviv...”: sketch of a creative portrait of Ołeksandr Kozarenko]. *Muzykoznavchi studiji Instytutu mystectv Skhidnojev-*

ropejskogho nacionalnogho universytetu imeni Lesi Ukrajinky ta Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P.I. Chajkovskogho, 13, 13–39 [In Ukrainian].

10. Komenda, O. (2023). Oleksandr Kozarenko. Misjachnyj P'jero ukrajinskoji muzyky [Oleksandr Kozarenko. Monthly Piero of Ukrainian music]. *The Claquers*, 31 zhovt. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/12126#comment-12047> [In Ukrainian].

11. Komenda, O. (2017). Oleksandr Kozarenko: pianist, kompozytor, muzykoznavecj [Oleksandr Kozarenko: pianist, composer, musicologist]. Lucjk: Vezha-Druk [In Ukrainian].

12. Komenda, O. (2020). Universaljna tvorcha osobystistj v ukrajinskoji muzychnij kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]: dys... d-ra mystectvoznauk. 17.00.03, Kyjiv [In Ukrainian].

13. Komenda, O. (2014d). Universaljna tvorcha osobystistj Oleksandra Kozarenka [The versatile creative personality of Oleksandr Kozarenko]. *Muzykoznavchi studiji Instytutu mystectv Skhidnojevropejskogho nacionalnogho universytetu imeni Lesi Ukrajinky ta Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P.I. Chajkovskogho*, 14, 13–29 [In Ukrainian].

14. Komenda, O. (2013d). Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna [Contemporary Ukrainian composer Oleksandr Kozarenko and his stage works]. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259 [In Polish].

УДК 78.08:781.6+784.2+785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-6>

Ніна КРАВЕЦЬ

старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, декан факультету мистецтва і дизайну, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0000-0002-3823-5513

Бібліографічний опис статті: Кравець, Н. (2024). Жанровий синкретизм: перетин джазових і естрадних елементів у сучасній музиці. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 48–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-6>

ЖАНРОВИЙ СИНКРЕТИЗМ: ПЕРЕТИН ДЖАЗОВИХ І ЕСТРАДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

Мета: мета даної роботи полягає в аналізі та розкритті феномену жанрового злиття між джазовими і естрадними елементами у сучасній музиці, у розкритті цінності мультикультуролістичних виконавських аспектів світової естрадної культури, а також, оцінці впливу глобалізації на формування музичних та вокальних стилів, що включають елементи різних жанрів.

Методологія: дослідження містять музичний аналіз композицій, історичний зв'язок музичних жанрів з точки зору їх вживаності у музичному виконавстві, а також аналіз досвіду впливових західних музикознавців, а саме Саймона Фріта, британського соціолога, музикознавця та інших. Використаний аналіз структури, гармонії, мелодії та ритміки композицій, поєднувальні елементи джазової та естрадної музики; історичний огляд у контексті еволюції джазового та естрадного мистецтва; компаративний підхід порівняння низки композицій та артистів для виявлення спільних та унікальних виконавських рис, а також, квалітативне дослідження оцінки сприйняття та реакції аудиторії на жанровий синтез.

Наукова новизна: ідентифікація та аналіз нових тенденцій у неklasичному музичному просторі, спрямованих на поєднання різних стилів і жанрів та виконавських рис у сучасній музиці вперше розглядається у вітчизняному музикознавстві в ракурсі світових течій. Одним з елементів даного дослідження є акцентуація співацьких манер, змішування яких призводять до народження нової вокальної колористики, появи нових технік та віянь у мистецтві естради. Детальне розглядання означених тенденцій і складає наукову новизну цієї роботи.

Висновки: якісні показники виховання солістів-вокалістів естрадно-джазового спрямування залежать від деталізованого розуміння компонентів успіху/запитуваності артиста. Для цього потрібно розбиратись не тільки у вокальних техніках, а ще і в коріннях їх означень. Системне розуміння передумов тих чи інших течій спонукає до пошуку та винаходу рішень стосовно питань власної індивідуальності, креативності та унікальності для перспективного просування артиста. Ці важливі аспекти необхідно враховувати у освітньому процесі як невід'ємні специфічні складові фаху. Інтеграція українського естрадного мистецтва у світовий потік цілком залежить від узагальнення світових здобутків жанру естради як такого.

Ключові слова: жанрові злиття, музичні тенденції, музична інтерпретація, естрадно-джазовий вокал, музична індустрія.

Nina KRAVETS

Senior Lecturer at the Department of Music Art and Sound Directing, Dean of the Faculty of Art and Design, International Humanities University, 33 Fontatska doroha str., Odesa, Ukraine, 65009

ORCID: 0000-0002-3823-5513

To cite this article: Kravets N., (2024). Janrovyi sinkretyzm: peretyn djazovyh i estradnyh elementiv u suchasniy muzyci [Genre syncretism: intersection of jazz and pop elements in contemporary music]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 48–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-6>

GENRE SYNCRETISM: INTERSECTION OF JAZZ AND POP ELEMENTS IN CONTEMPORARY MUSIC

Purpose: the purpose of this work is to analyze and reveal the phenomenon of genre fusion between jazz and pop elements in contemporary music, to reveal the value of multiculturalistic performance aspects of the world's popular

culture, and to assess the impact of globalization on the formation of musical and vocal styles that include elements of different genres.

Methodology: the research includes a musical analysis of the compositions, the historical connection of musical genres in terms of their use in musical performance, as well as an analysis of the experience of influential Western musicologists, namely Simon Frith, a British sociologist, musicologist and others. The analysis of the structure, harmony, melody and rhythm of the compositions, the combining elements of jazz and pop music; historical review in the context of the evolution of jazz and pop arts; corporate approach of comparing a number of compositions and artists to identify common and unique performance features, as well as a qualitative study of the audience's perception and reaction to genre synthesis.

Scientific novelty: identification and analysis of new trends in the non-classical music space aimed at combining different styles and genres and performance features in contemporary music is first considered in national musicology in the context of world trends. One of the elements of this study is the emphasis on singing manners, the mixing of which leads to the birth of new vocal coloring, the emergence of new techniques and trends in the art of pop. A detailed examination of these trends constitutes the scientific novelty of this work.

Conclusions: the qualitative indicators of the education of pop and jazz vocalists depend on a detailed understanding of the components of an artist's success/demand. To do this, one needs to understand not only vocal techniques, but also the etymology of their origin. A systematic understanding of the prerequisites of certain trends encourages the search for and invention of solutions to the issues of one's own individuality, creativity, and uniqueness for the artist's future promotion. These important aspects should be taken into account in the educational process as integral specific components of the specialty. The integration of Ukrainian pop art into the world stream depends entirely on the generalization of the world's achievements of the pop genre as such.

Key words: genre mergers, musical trends, musical interpretation, pop and jazz vocals, music industry.

Сучасна музична сцена стає місцем інтенсивного перетину різних стилів та жанрів, призводячи до створення нових та захоплюючих музичних образів. Однією з найцікавіших тенденцій є злиття джазових та естрадних елементів. Дана робота спрямована на розгляд і аналіз цього феномену, визначення його характеристик та виявлення впливу на сучасну музичну культуру. В сучасному музичному пейзажі стежити за розвитком жанрів та їхнім взаємодією – завдання надзвичайно цікаве та важливе. Саме тому ми дослідимо цей перетин, вивчаючи його історію, особливості та вплив на сучасну музичну сцену. Ми розглянемо ключові аспекти мікшування джазових та естрадних елементів у сучасній музиці, включаючи музичні тенденції, техніки аранжування, манери виконання, вплив культурного контексту та роль технологій у формуванні цього явища. Наш аналіз допоможе краще зрозуміти сучасні тенденції у музичній індустрії та розвиток музичних жанрів.

Жанрові злиття, або еkleктичні взаємопроникнення в мистецтві, літературі, музиці та інших областях, часто виникають як результат еволюції та змішування різних стилів і традицій. Цей процес може бути відображенням, перш за все, суспільного, культурного і технологічного прогресу. Історія утворення жанрової взаємодії є захоплюючим інструментом вивчення різних музичних стилів та течій. Початок цього явища можна відстежити ще

у минулому столітті, на зламі перетворення джазових композицій в евергрін в Америці. Саме тут музиканти почали експериментувати з поєднанням ритмів та мелодій, що спричинило появу нових стилів, таких як свінг, бібоп, фьюжн, і музичні гібриди, які поширилися по всьому світу. З часом цей процес зростав у складність та різноманіття, включаючи злиття джазу з роком, фанком, електронною музикою та іншими жанрами. Кожен етап історії мав своїх ключових учасників та впливові альбоми, які визначали напрямок розвитку цього явища. Сьогодні ми бачимо чітку тенденцію на безліч варіантів жанрового злиття у сучасній музиці, що відображає складність і різноманіття культурного досвіду та технологічного прогресу.

Крім поєднання рис джазу та естрадної музики, варто зазначити інші ключові моменти у формуванні жанрових синтезів. Наприклад, поява рок-н-ролу у 1950-х роках відбулася за участю різних музичних впливів, включаючи блюз, кантрі, госпел та ритми афроамериканських музичних традицій. Цей жанр не лише відзначився виразною ритмікою та енергією, а й став культурним феноменом, що об'єднав молодь по всьому світу. Також важливою стала інтеграція електронної музики з різними жанрами, що привело до появи таких напрямів як електро, техно, хаус та інші. Ці жанри виявили значний вплив на сучасну поп-музику, а також на розвиток клубної культури та діджейського мистецтва. Варто відзначити також появу

фольклорних та етнічних впливів у сучасній музиці, коли музиканти використовують традиційні інструменти та мелодії своїх культур у поєднанні з сучасними жанрами. Це дозволяє створювати унікальні музичні образи, які відображають різноманітність та багатство культурного спадку.

Поява етнічних впливів у сучасній естраді є важливим аспектом ще одного злиття для розвитку музичного ландшафту та культурного розмаїття, яке відбувається за рахунок використання національних вокальних манер, традиційних інструментів, мелодій та ритмів різних культур у сучасних популярних композиціях. Сьогодні музиканти по всьому світу використовують елементи і мотиви народної музики своєї країни або інших культур у своїх виступах та записах. Яскравим прикладом цього можуть слугувати афроамериканські, латиноамериканські, азійські та інші культури, які значно вплинули на світову естраду, привносячи унікальний звук та емоційну глибину. У результаті, етнічні впливи у сучасній естраді стають важливим чинником, що впливає на формування сучасного звукового пейзажу та збагачує культурні досвіди слухачів.

Зважаючи на глобальний характер цього явища, є безліч прикладів використання етнічних впливів у сучасній естраді. У своїй книзі «Американська популярна музика: Від менестрелів до MP3» Ларрі Старр, професор музики Вашингтонського університету, та Крістофер Вотерман (Starr, Waterman, 2006), професор культури та перформансу, декан факультету мистецтв та архітектури Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі, досліджують популярну музику в Сполучених Штатах від її зародження до перших десятиліть XXI-го століття, пропонуючи всебічний погляд на музику, культурну історію того часу та зв'язки між ними. Вдало підібрані приклади, глибокі коментарі у тексті простежують розвиток джазу, блюзу, кантрі, року, мотауну, хіп-хопу та інших популярних стилів, підкреслюючи внесок різних груп, їх яскравих виконавських манер у створення виразних американських стилів, які, переважно, формують моду в музичному світовому просторі. На поглибленому вивченні самої музики, включаючи обговорення стилістичних елементів та аналізі музичних прикладів, з ґрунтовним висвітленням супутніх

історичних, соціальних і культурних обставин, що супроводжували музику треба зосереджуватись і вітчизняним фахівцем у галузі музичного мистецтва та викладання, аби запобігти ілюзорній уяві про недостатню вагомість та культурну цінність естрадно-джазового мистецтва та його впливу на суспільство у різних країнах світу.

Між тим, вдалою проекцією на європейський простір, де чітко простежується широкий спектр поєднання сучасних естрадних музичних стилів та етнічних культур, є пісенний конкурс Євробачення з більш ніж 50-ти річною історією. Якщо брати за константу саме мультикультурність контексту, а не його моностильову спрямованість (поп), стає очевидним, що учасники розрізняються між собою, перш за все національним колоритом у поєднанні з індивідуальними манерами.

Ось деякі приклади:

1. Maneskin з Італії – перемога на Євробаченні 2021 року з піснею «Zitti e buoni», яка вразила прикладом поєднання року та популярної музики з традиційним італійським колоритом.

2. Джамала з України і її переможна пісня «1944» на Євробаченні 2016 року, яка містила в собі елементи татарського народного співу розкриваючи етнічну глибину, що передавали складність історичного контексту.

3. Gjon's Tears з Швейцарії, чий виступ на Євробаченні 2021 року з піснею «Tout l'univers» демонстрував вражаюче поєднання стилю поп та електронних звуків з мелодіями та впізнаваною манерою виконання, накопиченою за рахунок французького музично-культурного спадку.

4. Aminata з Латвії – її виступ на Євробаченні 2015 року з піснею «Love Injected» був вражаючим своїм електронним звучанням, що поєднувався з традиційними латвійськими мелодикою.

Такі орієнтовні приклади є лише фрагментами численних історичних моментів, які допомагають розуміти різноманітність музичних стилів та етнічні впливи для створення унікальних виступів та привертання уваги аудиторії з усього світу, а також формування жанрових злиттів у музиці та їхній вплив на сучасну музичну сцену. Якщо розглядати феномен жанрової взаємодії естрадного та естрадно-джазового виконавського напрямку з технічної точки зору, то він буде відображатися завжди через поєднання різноманітних музичних елементів (Frith, 1996).

Далі розглянемо основні складові для розуміння жанрового злиття і основні ключові цього процесу.

По-перше, це ритмічне різноманіття та варіативність. Будь які поєднання джазу, етніки, класики, року та естради, може включати характерні ритмічні елементи стилів свінгу, фанку, латинських ритмів або блюзових пульсацій, що надає музиці відчуття граву та руху. Звучання, що поєднуються з естрадою, може мати різноманітні ритмічні варіації (наприклад, свінгований ритм з елементами популярної музики у піснях таких артистів як Френк Сінатра або Майкл Бабле, де можна почути свінг, як характерну ознаку для джазу, але з мелодіями та аранжуваннями, що часто асоціюються з естрадою). Такі поєднання використовують, також, при аранжуванні та переосмисленні версій творів, створенні кавер версії: композиція у виконанні Бренни Уітакер – «Black and Gold» яскравий приклад злиття стилів рок оригінала пісні з біг-бендовим аранжуванням і загальним естрадним звучанням; Стінга – композиція «Englishman in New York», що стала класикою, з блискучим соло в стилі джаз-контемпорарі відомого трубача Бренфорда Марсаліса.

Продовжуючи тему, згадаємо фанкові ритми з джазовими елементами у виконавців, що асоціюються, переважно з естрадою – Стіві Уандер або Jamígoquai, які поєднують фанкові груви з джазовими акордами та імпровізаційними елементами, створюючи динамічну та захоплюючу музику, що позиціонується як популярна естрадна.

Також неможливо оминати інтеграцію латиноамериканських ритмів в естрадній музиці та їх поєднання з джазовими впливами у творчості Серджіо Мендеса або Карлоса Сантани, які використовують бразильські сальсу або боса-нову з джазовими гармоніями та імпровізацією, створюючи енергійну та екзотичну атмосферу.

Ці приклади переконливо демонструють різноманітність ритмічних підходів у жанровому злитті між джазом, етнікою, та естрадою.

По-друге, це гармонічні рішення. Одним з найпопулярніших прийомів у злитті різних жанрів це використання гармонічних акордових прогресій, які відповідають як стандартним джазовим схемам, так і популярним акустичним схемам які більш характерні для поп-музики.

Елементи імпровізації та гармонічна експресія, які є властивими для джазу, можуть бути поєднані з легкістю мелодій, характерних для естрадної музики. Комплексні аранжування можуть включати в себе елементи джазових інструментальних соло, вокальні імпровізації, а також суто естрадну оркестровку. До таких прийомів вдаються багато виконавців.

Вони використовують гармонічні прогресії, що характерні для джазу (завдяки ускладненням функціонального навантаження, надбудовами, альтераціями в середині акорду), але при цьому з чіткими відтінками доступності та зрозумілості. Такі відомі композиції, як «My Funny Valentine» у виконанні Чета Бейкера або «Georgia on My Mind» Рея Чарлза, як раз демонструють використання складних джазових акордів у контексті масової популярної музики. Також, зазначимо цікаві прийоми, де за основу тематичного матеріалу беруться класичні твори, як наприклад, у Баррі Манілова у композиції «Could It Be Magic», де в основу лягла прелюдія до-мінор Фредеріка Шопена, № 20, або Ерік Кармен з відомим на весь світ хітом «All by Myself», побудованою на темі другої частини «adagio sostenuto» фортепіанного концерту № 2 С. Рахманінова (ор. 18), що свідчить про ще більш широке коло жанрового симбіозу в естрадному мистецтві (Friedwald, 2017).

Ці приклади свідчать про невичерпні можливості урізноманітнювання аранжувань, за рахунок поєднування та комбінування жанрових співвідношень. Вдало зібрані елементи допомагають створити унікальний продукт, який поєднує в собі енергію та емоційну виразність джазових, етнічних, класичних стилів з масовою привабливістю естрадної музики.

Жанрове злиття в музиці є явищем, яке здатне змінити уявлення про музичні жанри та вплинути на смаки та уподобання аудиторії. Цей процес провокує на значні перетворення в музичній культурі та відображається на музичному ландшафті сучасності. По-перше, жанрове злиття стимулює творчість та інновації серед музикантів. Об'єднання різних стилів і жанрів дозволяє артистам експериментувати зі звучанням, створюючи нові та унікальні музичні твори. Це відкриває нові можливості для виразності та сприяє розвитку музичної сцени. По-друге, жанрове злиття розширює аудиторію музики, привертаючи до неї люби-

телів різних жанрів (Robert, 2019). Така музика може стати мостом між різними музичними спільнотами та сприяти культурному обміну. Крім того, вона може вплинути на молоде покоління, роблячи музику більш доступною та цікавою для нових слухачів. По-третє, жанрове злиття сприяє розмаїттю музичних традицій та культур. Це дозволяє зберегти та відновити різноманітність музичного спадку та відкриває нові перспективи для вивчення та розвитку різних музичних стилів. В цілому, жанрове злиття має значний вплив на музичну культуру

та аудиторію, сприяючи творчому розвитку артистів, розширенню аудиторії музики та збереженню культурного розмаїття. Цей процес не лише стимулює інновації у музичній індустрії, але й сприяє зближенню різних культур та створенню спільності музичних фанатів по всьому світу. Отже, жанровий синкретизм відіграє важливу роль у розвитку музичної естрадної сцени, сприяючи розширенню творчих можливостей музикантів, відкриваючи нові горизонти для музичної індустрії та перманентного розвитку сучасної музики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вергун Л. І. Англо-український словник освітньої лексики : «Підручники & Посібники» Тернопіль, 2002. 183 с.
2. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопед. довід. [посіб. для вищ. навч. закл.]. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2010. 406 с.
3. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. Ліра-К. : монографія. Київ, 2020. 204 с.
4. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, UK, 1996. 360 p.
5. Frith S. *Music for Pleasure: Essays on the Sociology of Pop*. Polity Press, UK, 1988. 232 p.
6. Friedwald W. *The Great Jazz and Pop Vocal Albums*. Pantheon: Illustrated edition, 2017. 432 p.
7. Friedwald W. *A Biographical Guide to the Great Jazz and Pop Singers*. Pantheon: First edition, 2010. 832 p.
8. McNulty C. *Vocalist As Complete Musician: Utilizing Tetrachords (Jazz Vocal/instrumental Education)* McNulty Music, Melbourne, 2017. 156 p.
9. Robert E. *Music Genre Demystified: An easy guide to understanding genre types*. J.ET- music, 2019. 81 p.
10. Starr L., Waterman C. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. Oxford University Press; 2nd edition, 2006. 530 p.
11. Євробачення Італія. URL: <http://surl.li/qqbun> (дата звернення 15.02.2024).
12. Євробачення Латвія. URL: <http://surl.li/qqbwu> (дата звернення 15.02.2024).
13. Євробачення Україна. URL: <http://surl.li/qqbtg> (дата звернення 15.02.2024).
14. Євробачення Швейцарія. URL: <http://surl.li/qqbwb> (дата звернення 15.02.2024).

REFERENCES:

1. Vergun L. I. (2002). *Anglo-ukrayinskyi slovnyk osvitynoi leksyky [English-Ukrainian dictionary of educational vocabulary]* : «Pidruchnyky & Posibnyky». Ternopil, 183 s. [in Ukrainian]
2. Davidov M. A. (2010). *Vikonavs'ke muzykoznavstvo: encykloped. dovid. [Performing musicology: encyclopedic reference.]*. Kiiiv : Nac. muz. akad. Ukraïni im. P. I. SHajkovs'kogo, 406 s. [in Ukrainian].
3. Tormahova V. M. (2020). *Ukrayinska estradna muzyka I folklore: vzaemopronyknennya I syntez. [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis]* Lira-K. : monografiya. Kyiv, 204 s. [in Ukrainian].
4. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, UK, 1996. 360 p.
5. Frith S. *Music for Pleasure: Essays on the Sociology of Pop*. Polity Press, UK, 1988. 232 p.
6. Friedwald W. *The Great Jazz and Pop Vocal Albums*. Pantheon; Illustrated edition, 2017. 432 p.
7. Friedwald W. *A Biographical Guide to the Great Jazz and Pop Singers*. Pantheon; First edition, 2010. 832 p.
8. McNulty C. *Vocalist As Complete Musician: Utilizing Tetrachords (Jazz Vocal/instrumental Education)* McNulty Music, Melbourne , 2017. 156 p.
9. Robert E. *Music Genre Demystified: An easy guide to understanding genre types*. J.ET-music, 2019. 81 p.
10. Starr L., Waterman C. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. Oxford University Press; 2nd edition, 2006. 530 p.
11. <http://surl.li/qqbun> Eurovision contest (Italy)
12. <http://surl.li/qqbwu> Eurovision contest (Latvia)
13. <http://surl.li/qqbtg> Eurovision contest (Ukraine)
14. <http://surl.li/qqbwb> Eurovision contest (Switzerland)

УДК 78.01:78.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-7>

Тереса МАЗЕПА

доктор наук, ад'юнкт Інституту Музики Жешувського Університету (Польща), доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0002-5436-6986

Юлія ГАВРИЛЕНКО

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40000

ORCID: 0000-0001-8368-2606

Бібліографічний опис статті: Мазепа, Т., Гавриленко, Ю. (2024). Історія вокально-хорової музики. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 53–62, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-7>

ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Актуальність дослідження визначається тим, що вокально-хорова музика є важливою частиною світової культурної спадщини. Вивчення її коріння дозволяє зрозуміти, як формувалися та розвивалися музичні традиції протягом століть. Знання про історичні витоки музики сприяє формуванню національної ідентичності, допомагаючи сучасному суспільству краще розуміти себе через призму культурного розвитку. **Мета роботи.** Вивчити та проаналізувати історичні періоди становлення вокально-хорової музики, акцентуючи увагу на важливих точках та характерних рисах її прогресу протягом часу. **Методологія дослідження.** Методологічний підхід до даного дослідження базується на інтеграції різних наукових методів, що відображає новітні підходи у вивченні мистецтва. До цього комплексу входять такі методи: історико-генетичний, який дозволяє висвітлити особливості стабільних та змінних елементів хорового циклу протягом його історії; еволюційний, що спрямований на систематизацію творчих етапів сучасних українських композиторів; жанрово-стилістичний, який аналізує особливості жанрів та стилів у хоровій музиці сучасних українських митців; компаративний, який дозволяє зробити порівняльний аналіз жанрових патернів хорового циклу та індивідуальних творчих особливостей композиторів і виконавців. **Наукова новизна.** Дослідження представляє глибокий і всебічний аналіз етапів розвитку вокально-хорової музики, розкриваючи специфіку кожного періоду та визначаючи ключові моменти її формування. Акцентується увага на тому, як зовнішні обставини впливали на еволюцію вокально-хорової музики, зокрема, в контексті національної самосвідомості та культурних змін. Аналіз стильових та жанрових рис вокально-хорової музики в різні періоди її існування дозволив визначити основні тенденції її розвитку та ключові моменти в історії жанру. Дослідження розширює теоретичний базис музикознавства, вносячи нові дані та інтерпретації у вивчення історії вокально-хорової музики. Загалом, дослідження збагачує розуміння історичних витоків та етапів розвитку вокально-хорової музики, пропонує нові перспективи та підходи до її вивчення. **Висновки.** Аналіз історичних тенденцій дозволяє простежити, як змінювалися музичні форми, жанри та стилі, що може надати цінних вказівок для сучасних композиторів та виконавців. Майбутні напрямки дослідження передбачають теоретичний аналіз циклічної структури у світовому хоровому мистецтві з позицій історії його розвитку, дослідження стилістичного різноманіття хорової композиції, а також аналіз хорових циклічних доробків сучасних композиторів.

Ключові слова: хорова музика, хорове мистецтво, хорові жанри, вокальні твори, хорові техніки, творчість композиторів, історичні періоди.

Teresa MAZEPA

Doctor Habilitation, Adjunct at the Institute of Music of the University of Rzeszów (Poland), Associate Professor of the Department of Choral and Opera Symphonic Conducting, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostapa Nyzhankivskogo str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5436-6986

Yuliia HAVRYLENKO

Teacher at the Department of Choreography And Musical Art, A.S. Makarenko's Sumy State Pedagogical University, 87 Romenska str., Sumy, Ukraine, 40000

ORCID: 0000-0001-8368-2606

To cite this article: Mazepa, T., Havrylenko, Yu. (2024). Istoriiia vokalno-khorovoi muzyky [Historical origins of the formation of vocal choir music]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 53–62, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-7>

HISTORICAL ORIGINS OF THE FORMATION OF VOCAL CHOIR MUSIC

*The relevance of the research is determined by the fact that vocal and choral music is an important part of the world's cultural heritage. Studying its roots allows us to understand how musical traditions were formed and developed over the centuries. Knowledge of the historical origins of music contributes to the formation of national identity, helping modern society to better understand itself through the prism of cultural development. **The goal of the work.** To study and understand the historical periods of the formation of vocal and choral music, focusing on important points and characteristic features of its progress over time. **Research methodology.** The methodological approach to this study is based on the integration of various scientific methods, which reflects the latest approaches in the study of art. This complex includes the following methods: historical-genetic, which allows highlighting the features of stable and changing elements of the choral cycle throughout its history; evolutionary, aimed at systematizing the creative stages of modern Ukrainian composers; genre-stylistic, which analyzes the peculiarities of genres and styles in the choral music of modern Ukrainian artists; comparative, which allows a comparative analysis of genre patterns of the choral cycle and individual creative features of composers and performers. **Scientific novelty.** The study presents a deep and comprehensive analysis of the stages of the development of vocal and choral music, revealing the specifics of each period and determining the key moments of its formation. Attention is focused on how external circumstances influenced the evolution of vocal and choral music, in particular, in the context of national self-awareness and cultural changes. The analysis of stylistic and genre features of vocal and choral music in different periods of its existence made it possible to determine the main trends of its development and key moments in the history of the genre. The study expands the theoretical basis of musicology, bringing new data and interpretations to the study of the history of vocal and choral music. In general, the study enriches the understanding of the historical origins and stages of development of vocal and choral music, offering new perspectives and approaches to its study. **Conclusions.** Analyzing historical trends allows us to trace how musical forms, genres, and styles have changed, which can provide valuable guidance for contemporary composers and performers. Future directions of research include a theoretical analysis of the cyclical structure in world choral art from the standpoint of the history of its development, research into the stylistic diversity of choral composition, as well as an analysis of choral cyclical works by modern composers.*

Key words: choral music, choral art, choral genres, vocal works, choral techniques, work of composers, historical periods.

Актуальність проблеми. Соціокультурний образ України визначається її найяскравішими національними досягненнями та символами духовної сили. У процесі історичного розвитку сформувався особливий естетичний вимір хорової музики, який втілює у собі глибоку етнічну співочу спадщину на світовій арені. Епіцентри цього мистецтва зосереджені в місцях, де з XIV по XX ст. формувалися ключові хорові жанри та традиції. Динаміка розвитку хорової культури носить різнобічний та іноді суперечливий характер, що зумовлює необхідність її глибокого культурного аналізу в сучасному глобальному контексті.

Аналіз історичних коренів вокально-хорової музики стає особливо актуальним через важливість виявлення ключових елементів та домінуючих традицій у сфері хорового мистецтва, а також з огляду на майбутні напрямки його розвитку (Turchet L., De Cet M., 2023, с. 1832). Цей пошук відбиває культурні особливості, стилі та відмінності різних епох, а також висвітлює характерні риси культурної

ідентичності окремої нації. Хорове мистецтво, коріння якого проникає в історичну музичну спадщину, є відображенням духовних цінностей нації та її внеску в загальнолюдську культурну спадщину.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі дослідження було використано базу публіцистичних наукових матеріалів, яку склали історичні спостереження, історичні написи та індивідуальні дослідження таких авторів та вчених як: О. Батовська, Д. Гелбрет, П. Клементе, А. Шеллі, Л. Турчет, М. Де Чет. Окремі аспекти естетичного та художнього виміру хорового співу досліджувалися у роботах: Б. Аксьонова, Л. Дичко, Ю. Гавриленко, Ю. Грицун, І. Кондратенко, Л. Сухової. Водночас у своїх роботах: О. Зосім, О. Корчова, Дж. Ріфкін, Лінфілд Е. Шютц визначають хорове мистецтво як таке, що втілює в собі сутність і досвід національної рефлексії та історичну цінність для формування нового культурно-стильового контексту в художніх проявах сучасного світового й українського суспільства.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати історичні етапи формування вокально-хорової музики, виявляючи ключові моменти та особливості її розвитку на різних етапах історії.

Завдання дослідження:

– вивчити первинні джерела та літературу з історії вокально-хорової музики;

– проаналізувати первісні форми вокально-хорової музики, визначаючи основні характеристики та особливості;

– виявити ключових композиторів та їх внесок у розвиток вокально-хорової музики на різних етапах її історії;

– проаналізувати культурно-історичні та соціальні фактори, що вплинули на формування та розвиток вокально-хорової музики в різні історичні періоди.

Ґрунтуючись на аналізі історичних даних, дослідження спрямоване на розуміння того, як формувалися та розвивалися вокально-хорові традиції, що дозволить глибше зрозуміти та цінувати спадщину даного жанру музики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В нашому дослідженні виділимо головні історичні етапи формування вокально-хорової музики.

1. Історичні особливості музики доби Відродження. Епоха Відродження принесла інновації в музичну культуру: народилися жанри, як опера, кантата й ораторія, виокремилися багатоголосні композиції (мадригали, віллани та інші), з'явилася гармонія. Виникли національні музичні традиції, такі як англійська, нідерландська, римська та венеціанська. Ця епоха також зафіксувала зростаючий вплив народної музики на професійне музичне мистецтво. Нідерландська школа стала зразком поліфонії, її методи пізніше використовувались у XX ст. композиторами новітніх напрямків (Shelley A., 2017). А хорова меса, досягнувши вершини в роботах нідерландських композиторів, представила глибокі методи композиційної техніки та літургійного використання.

В основі багатьох мес лежала техніка *Cantus firmus*, де використовувалась як світська, так і літургійна мелодія. Існують три основних типи мес: меса-парафраза, яка базується на одноголосному співі (чи то духовному, чи світському), та меса-пародія, яка бере за основу багатоголосний матеріал. Нідерландські композитори роз-

робили численні методи використання *Cantus firmus*: мелодія могла звучати в різних голосах, бути окреслена, виконуватися цілком або лише окремими частинами та третя – переімітована меса. Вони були одноголосними (хоральними), меса Р. де Машо «*Notre Dame*» написана в техніці імітації). Розвиток меси у мистецтві нідерландських композиторів почався з ранніх мес, які комбінували різномовні наспіви (такі як у Г. Дюфаї), і дійшов до мес Жоскена Дебре, де голоси розроблялися за принципом імітаційного циклу з вирішальною частиною в кінці (S. D. William, 2023).

Окремо слід відзначити Орландо ді Лассо (італ. *Orlando di Lasso*, фр. *Roland de Lassus*, лат. *Orlandus Lassus*; близько 1532, Монс – 14 червня 1594, Мюнхен) – франко-фламандський композитор і капельмейстер. Він написав близько 1350 (переважно вокальних) композицій у різних сучасних йому жанрах та формах, з яких близько 1200 були опубліковані за життя. Працював виключно у вокальних жанрах, у тому числі написав понад 60 мес (меси-пародії на шансон, мотети та мадригали Я. Аркадельта, А. Віларта, Н. Гомберта, Дж. П. Палестрини, К. Де Роре, К. Де Сермізі, а також на власні шансон і мотети) (Зосім О.Л., 2015).

2. Інструментально-хорові жанри періоду XVII–XIX ст. Основні інструментально-хорові жанри, що отримали поширення у міжнародній музиці XVII–XIX ст., включають: месу, магніфікат, реквієм, пасіон, кантату та ораторію. Кожен з цих жанрів має свої характерні риси, відмінності у формі, стилі та смислового наповненню. Багато видатних творів було створено в рамках цих жанрів. Роботи І.С. Баха та Г.Ф. Генделя у вокально-симфонічному жанрі відображають апогей барокової хорової музики та є визначальними для музичного мистецтва XVIII ст. (G. D. Johnston, 2018).

У творчості Г. Генделя хори відіграють ключову роль, особливо в ораторії «*Israel in Egypt*» («Ізраїль у Єгипті»), яка майже цілком базується на хорових частинах. Таке вибране наголошення на хорах в ораторіях Генделя пояснюється тим, що основною дійовою особою у багатьох його епічних і драматичних творах є народ. Гендель майстерно створює контрастні образи народів у своїх творах, використовуючи багатий спектр хорових технік. Він часто вдається до народних інтонацій та ритмів у своїх ораторіях, роз-

криваючи спектр настроїв – від глибокої драми в «Samson» («Самсон») до ліричних акцентів у інших творах. Видатна особливість хорової музики Генделя – це різноманітність гармонічного та поліфонічного письма, що проявляється у використанні фуг, канонів та інших поліфонічних прийомів (Clemente P.A., 2012).

Вокальні та інструментальні жанри займають важливе місце у спадщині Йоганна Себастьяна Баха. Центральне місце у цій частині його творчості займають кантати, пасіони та меси, які відзначаються гуманістичним змістом. Хорові композиції, включаючи вокально-симфонічні, складають більш ніж половина всього доробку композитора. Серед найвідоміших творів, де хор відіграє ключову роль, виділяються «Страсті за Іоанном», «Matthäus-Passion» або «Matthäus Passion» («Страсті за Матвієм»), «Magnificat» та Mass in B Minor (меса «h-moll»). Також С. Бах створив чотири короткі меси, численні мотети, хорали, духовні пісні та багато обробок протестантських хоралів для хорового виконання (Unger Melvin P., 2010).

Кантата займає відоме місце у спадщині С. Баха. Кантати Баха представляють собою циклічні композиції, зібрані з ряду частин, які об'єднані спільною сюжетною лінією. Доки духовні кантати відзначаються драматичністю, світські кантати в основному на жанрово-побутові мотиви, зокрема такі відомі як Bauern-Kantate («Селянська») та Kaffeekantate («Кавова»).

Хорова музика відіграє важливу роль у багатогранній творчості Йозефа Гайдна. Він створив 14 мес, мадригал для хору та оркестру, відомий як Der Sturm Madrigal («Буря»), «Stabat Mater», хорову композицію «Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze» («Сім слів Спасителя на хресті»), а також три видатних твори: ораторії «Die Schöpfung» («Створення світу»), «Die Schöpfung» («Пори року») та «Die Rückkehr des Tobias» («Повернення Товія»). У порівнянні з ораторіями Генделя, Гайднові ораторії відзначаються мальовничістю сюжету, доступністю музичної мови та образністю. У його ораторіях також помітне підсилення ролі оркестрового супроводу і програмних оркестрових фрагментів.

Requiem В.А. Моцарта є видатним твором у світовій музичній спадщині, характеризується своєю глибиною та музичною комп-

лексністю. Ця композиція славиться своєю строгістю, зосередженістю емоцій та ясністю в передачі глибоких почуттів. Навіть при такій стриманості, слухачі переживають сильні емоції завдяки мелодійності кожної частини. Хор відіграє провідну роль у «Реквіємі», домінуючи у дев'яти з дванадцяти частин, в той час, як три інші належать квартету солістів. Моцарт активно використовує поліфонію, зокрема три фуги, які, кожна з них, відтворюється двічі протягом твору. У «Реквіємі» відчувається інноваційний підхід до традиційного жанру, завдяки елементам оперного стилю, реалістичному відображенню людських емоцій (Зосім О.Л., 2015).

3. Хорове мистецтво XVII–XIX століть. Романтизм є ідеологічним та естетичним напрямком в європейському мистецтві, який з'явився на межі XVIII–XIX століть. У західно-європейському музичному світі XVII–XIX століть камерні вокальні жанри стали втіленням ключових тем романтизму. Хорові мініатюри відображають картини природи, емоційних переживань та екзотичних мотивів, поєднуючи в собі жанрові особливості. У період раннього романтизму композитори вводили в хорову літературу Західної Європи жанр пісні для хору, який мав в основі любовно-ліричні та споглядально-пейзажні мотиви. Хорові твори таких композиторів як К. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон і Р. Шуман відзначалися демократизмом і особливостями структури (Rifkin J., Linfield E. Schütz, 2001).

Відомі композитори, такі як Р. Шуберт, Ф. Мендельсон і Ф. Шуман, часто користувалися куплетною, куплетно-варіаційною або простою двочастинною формою для своїх хорових творів.

Одною з особливостей хорів цього періоду є зосередженість на мелодії як основному елементі композиції. Поетичний текст слугує основою для музичного змісту і структури твору, причому контраст мелодій, темпів і динаміки грає ключову роль. Імітаційні та канонічні прийоми, особливо у чоловічих хорах Ф. Шуберта, часто використовуються, іноді навіть варіюючись в поліфонічних структурах. Крім того, багато хорових творів цього часу включають сольні частини або вокальні ансамблі, які можуть відкривати композицію або знаходитись в її середині. Змішування фраз соліста

та хору стає поширеним прийомом серед композиторів романтичної епохи.

Хорові композиції романтиків відзначаються звучанням, що впливає з логіки, природності й гармонійності. Текстура таких творів розрахована на комфорт виконавця, а взаємодія голосів забезпечує гармонійне злиття в ансамблі. Шуберт, з його неперевершеним вмінням створювати вокальні твори, вдало об'єднав в собі характеристики національного стилю австрійської музики. Його пісенна спадщина, що налічує понад 600 творів, включає тексти великих поетів, таких як Й. Гете, Ф. Шіллер і Г. Гейне. Особливо цінним є його внесок у жанр чоловічих хорових мініатюр, враховуючи велику популярність чоловічого співу в Австрії та Німеччині у початку XIX ст. (Unger Melvin P., 2010).

В хоровій музиці Р. Шумана простежуються основні мотиви романтизму: захоплення природною красою, відображення національних обрядів та глибокі людські емоції. При цьому Шуман додає більше психологічної глибини до своєї музики. Хоча у деяких його хорових творах можна відчутти спорідненість з Ф. Мендельсоном та, особливо, з Ф. Шубертом, його великі вокально-симфонічні композиції відзначаються глибокими лірико-філософськими та психологічними рефлексіями (Zaverukha O., Cherneta T., 2022).

У своїй хоровій музиці видатний німецький композитор Йоганнес Брамс наголошував на народній пісні та спадщині давньої музики. Він глибоко вивчав музичні традиції минулого, зокрема записи народних мелодій. У 1850-х роках Брамс створює ряд духовних хорових творів, а у 1860-х він звертається до світської музики, канонів та аранжувань німецьких народних пісень. Духовні хори цього періоду відзначаються особливою увагою до давньої поліфонії. Брамс часто стилізував свою музику під твори XVI ст. та твори Баха. Це особливо помітно в його трьох духовних хорах для жіночих голосів, де він застосовує різні поліфонічні прийоми, такі як канон (Gardner H., 1983).

4. У XX столітті хорова музика переживала трансформації, і хорові жанри набули нових функцій і виразних засобів. Хор стає важливим компонентом не тільки традиційних жанрів, але й симфонії, балету, де його головна роль – надання колориту та глибини звучанню. Особливий акцент ставиться на тембровість

та кольоровість хорового звучання. Кантатно-ораторіальний жанр отримав новий розвиток у творчості композиторів, таких як А. Онеггер, І. Стравінський, К. Орф, К. Пендерецький. Інші майстри, зокрема Ф. Пуленк, К. Дебюссі, М. Ж. Равель, Б. Бріттен, П. Хіндеміт, також зробили внесок у розвиток хорового мистецтва (Дичко Л., 2003).

Ораторії та опери Артура Онеггера демонструють його унікальний вокально-хоровий стиль. Його перший знаковий твір в жанрі ораторії – «Le Roi David» («Цар Давид»), заснований на біблійному сюжеті, що став ключовим для його подальшої кар'єри. До інших видатних творів належать опера «Judith» («Юдіф»), опера-ораторія «Antigone» («Антигона») та героїчно-патріотичні ораторії «Нікола Флю» і «La Danse des morts» («Танці смерті»).

Особливо важливою є ораторія «Jeanne d'Arc au bûcher» («Жанна д'Арк на вогнищі»), що стала поєднанням театральних жанрів із музичним супроводом. Онеггер активно експериментував з різними хоровими техніками, такими як вокалізи, хорова речитація та використання дитячого хору поряд зі змішаним. Онеггер мав схильність до традицій Г. Берліоза, Л. ван Бетховена та Р. Вагнера у своєму підході до хору, а його твори, особливо «Різдвяна кантата», визначили напрямок для майбутнього розвитку хорової музики.

В роботах Франсіса Пуленка камерно-вокальна музика займає особливе місце. У 1930-х роках він створив декілька великих хорових творів, включаючи духовні композиції. Його громадянські переконання виявилися в кантаті «Figure humaine» («Образ людини») (1943 р.) для подвійного змішаного хору а cappella. В цьому творі Пуленк часто використовує *divisi* у басовій та сопрановій партіях. В кульмінаційних моментах число голосів досягає 16, хоча зазвичай домінує 12-голосна гармонія. Відзначається колірність та багатогранність музичних образів Пуленка (Батовська О. 2019).

Перехід від XIX до XX ст. виявився часом розквіту хорової мініатюри а cappella. Цей жанр, здатний відтворювати найтонші відтінки людських емоцій та величні образи, здобув особливу популярність серед численних композиторів.

Французькі майстри, як-от К. Дебюссі та М. Равель, під впливом імпресіонізму вне-

сли інновації у хорову музику. Ф. Пуленк, в свою чергу, пропонував сучасний погляд на традиції старих музичних шкіл. П. Хіндеміт, видатний німецький композитор, у своїх хоро-вих творах поєднав народні мелодії з новатор-ством сучасної музичної мови. А у роботах угорських композиторів Б. Бартока та З. Кодай особливе місце займає національний фольклор та взаємодія автентичного народного спадку з інноваційними композиторськими прийомами (Zaverukha O., Cherneta T., 2022).

Бела Барток – видатний представник угор-ської музичної культури ХХ ст. та піонер нових напрямків у сучасній музиці. Хоча вплив піз-нього романтизму та імпресіонізму чутний у його роботах, найбільший внесок у форму-вання його унікального стилю зробив угор-ський фольклор. Б. Барток майстерно інте-грував елементи народної музики у класичну тональність, зокрема, активно використовуючи пентатоніку – характерний звукоряд старовин-ного угорського фольклору. Його різнобарвна тонально-хроматична мова ґрунтується на вивченні та адаптації архаїчних ладів народної музики. В хоровій творчості це виражається як в обробках народних мелодій, так і у його авторських композиціях, де відтворюються ключові риси його музичного мислення.

Золтан Кодай, представник угорської музики, у своєму творчому доробку акцентував увагу на хоровій музиці та на адаптації народних пісень. Основна частина його хорової продукції дату-ється 1930-ми рр. і налічує понад 80 творів для різних хорових складів, включаючи й дитячі колективи. Ці твори завоювали популярність в Угорщині й залишаються в обігу виконав-ських колективів, від професійних до аматор-ських (Корчова О., 2020). Він став ключовою постаттю в масовому угорському хоровому русі, вбачаючи в хоровому співі потужний інструмент поширення нової угорської музики та культурного просвітництва серед народу.

Він, подібно до Б. Бартока, надавав вели-кого значення хоровому жанру *a cappella*. Це дозволяло йому звертатися до широкої ауди-торії та акцентувати увагу на розвитку музич-ного слуху через ансамблі без акомпанементу. Враховуючи специфіку багатьох аматорських колективів, особливо у сільській місцевості, Кодай прагнув підняти культурний рівень їх виконавства. У своїх хорових роботах *a cappella*

він використовував розмаїті стилістичні засоби, щоб створити драматичні та величезні сцени (Каблова Т.Б., 2015).

5. Історія української хорової музики налічує понад одинадцять століть, починаючи з часів Хре-щення Русі й до сьогодення. Протягом періоду з Х до кінця ХVІІ ст., духовна музика на теренах України та Русі розвивалась у рамках православ-ної церковної традиції й була головною формою професійної музичної діяльності. Це відрізняло її від західноєвропейської католицької музичної традиції, де вже у середньовіччі існували різнома-нітні форми професійної музики. Проте, почина-ючи з ХVІІ ст., під впливом західноєвропейських музичних тенденцій, українська музика почала диверсифікуватися, додаючи світські жанри, що не були пов'язані з релігійною практикою. Ми можемо поділити історію української хорової музики наступним чином:

Етап монодії (Х–ХV ст.): це період, коли формувався та досягав своєї популярності знаменний розспів і безлінійна крюкова нота-ція. Зародження поліфонії (ХVІ ст.): цей час відзначається зростанням «строчного» співу, впровадженням лінійного нотопису та посту-повим розширенням партесного співу. Розквіт церковної мелодії у ХVІІ столітті: під час цього періоду виокремлюються партесні концерти в репертуарі М. Дилецького та інших, вивчення принципів партесного співу у «Музикійській граматиці» М. Дилецького, а також з'явлення першої друкованої нотної книги «Ірмологіон» у Львові. Золотий вік духовної музики (ХVІІІ – на початку ХІХ ст.): цей час відрізняється роз-маїттям хорових концертів, представлених такими митцями, як Д. Боршнянський, М. Бере-зовський та А. Ведель (Каблова Т.Б., 2015; Donna M. Di Grazia, 2013).

Період з кінця ХІХ-го до початку ХХ-го ст. був часом стрімкого розвитку музичної куль-тури в Україні, що сприяло формуванню укра-їнської національної композиторської школи. Засновником нової ери хорової музики в Укра-їні був Микола Лисенко, який об'єднав успіхи своїх попередників і відкрив нову сторінку в національній музичній культурі. Він створив національні версії майже всіх сучасних музич-них жанрів, включаючи хорову пісню, мініа-тюру, поему, баркаролу, кантату, і духовні твори. Його творчість і естетичні принципи, а також національний стиль його музики, мали значний

вплив на його наступників, серед яких К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, О. Кошиць, С. Людкевич, О. Ніжанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса та інші (Donna M. Di Grazia, 2013).

Середина XIX-го ст. увійшла в історію української музики як ключовий етап, що характеризується появою нових форм музичної взаємодії, особливо вокально-хорового виконавства, та розвитком концертної хорової композиції. У другій половині 19-го ст. мистецький розвиток охопив усі українські землі. На фоні традицій попереднього етапу працювали такі композитори як М. Лисенко, А. Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликовський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський. Важливим досягненням цього покоління композиторів було розширення ідеологічно-образного діапазону та інтонаційно-жанрових можливостей народної пісні, дум, козацької героїчної пісенності, а також розвиток інтонацій міської пісні-романсу, що збагатило тематику хорових творів. Після 1917 р., у розвитку української музичної культури, хорове мистецтво зіграло важливу роль. Хорова музика набула статусу професійного мистецтва, яке було репрезентативним і функціонувало на всіх рівнях суспільного життя. У ній гармонійно і динамічно поєднувалися традиції селянської пісенності, культової музики та концертної хорової практики (Каблова Т.Б., 2015).

Хоровий репертуар 1940–1950-х років привертає особливу увагу завдяки своїм циклічним композиціям, велика частина з яких створена а саррелла. Видатні композитори, такі як М. Вериківський (з його кантатою «Гнів слов'ян») та Ю. Мейтус (з «Партизанською сюїтою»), зверталися до цього формату. А. Штогаренко створив цикл «Народні месники» для чоловічого хору з фортепіанним супроводом. Цей період характеризується тим, що традиційна хорова форма починає зближуватися з симфонічною музикою, стаючи вирізняючим стильовим знаком для композиторів наступних років (Афоніна О.С., 2012).

Важко уявити ключові моменти української культури XX ст. та сьогодення без внеску Лесі Дичко. Її творчий шлях, який розпочався в епохальні 60-ті роки минулого століття, заслуговує особливої уваги в контексті розвитку української музики. Серед численних хорових робіт Лесі Дичко, створених у різні періоди її

кар'єри, ми вибираємо для глибокого аналізу її мініатюри. Ці мініатюри на поетичні тексти – світські мініатюри – ідеально ілюструють характерні риси жанру хорової мініатюри, включаючи програмність, образи та асоціації, задекларовані у назві твору і яскраво виражені в поетичному тексті. Леся Дичко у своїх хорових мініатюрах використовує тексти поетів XVI–XVIII століть, звертаючись також до літературних творів XIX ст. та сучасної поезії. До розгляду візьмемо такі хорові мініатюри: «Зима» на вірші Миколи Вінграновського, «На човні» на слова Лесі Українки та «Весна» на поетичний текст Михайла Сича.

Обробки народних пісень стають основою для створення тематичних чи жанрових циклів у творах П. Козицького та М. Вериківського. Проте кожна частина в цих циклах розглядається як незалежна композиція. Так, у творах Ю. Мейтуса та П. Козицького підходом до об'єднання є принцип контрасту в інтонаційних образах. М. Колесса створив цикл «Лемківське весілля», що включає двадцять частин на основі лемківських народних пісень. Його драматична структура побудована на принципах контрасту, а багато частин композиції згуртовано в пари, використовуючи так званий «парний контраст» (Аксьонов Б., 2017, с. 171).

Борис Лятошинський стоїть у ряду провідних фігур української музичної сцени, відомий як ключова постать у заснуванні української класичної музики та піонер музичного модернізму в Україні XX століття.

Творчість Бориса Лятошинського відзначається оригінальністю і має високу репутацію не тільки в межах України, але й на міжнародному рівні. Його унікальний стиль збагатився впливами європейської культури, а його музика захоплює своєю емоційною глибиною, індивідуальністю та яскравим національним відтінком. Щодо його музичного репертуару, важко вказати на жанр вокальної чи інструментальної музики, який би залишився недоторканим його талантом. Він створив широкий спектр творів, включаючи дві опери, чотири симфонії, численні монументальні симфонічні поеми, фортепіанний концерт, хори а саррелла на тексти Шевченка, Франка, Фета, а також чотири квартети, квінтет і множину фортепіанних та вокальних робіт (Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., & Sukhova L. 2022).

Сучасна українська хорова музика, підсилена зв'язками з фольклором, розширює горизонти національного музичного простору, вбираючи в себе новітні художні концепції. У творах композиторів, таких як В. Мартинюк та І. Алексійчук, спостерігається гармонійне поєднання традицій і сучасності, де молитовний дискурс доповнюється національними мотивами. Особливості сучасного хорового мистецтва представлені у творчості В. Степурка, де спостерігається синергія музичного і візуального мистецтва, що розкривається через архітектурну структуру композиції. Творчість В. Польової представляє глибоке музичне узагальнення, в якому традиційні й сучасні художні засоби зливаються в єдиному звуковому просторі, репрезентуючи багатотональні українські музичні традиції.

Слід виділити творчість Віктора Камінського. Його музична палітра відрізняється різноманітністю жанрів та образів, охоплюючи симфонічну, хорову, камерно-інструментальну, театральну музику, а також духовні жанри, де він став автором відомих хітів. Серед його знакових творів – кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця та ораторія на основі проповідей митрополита Андрія Шептицького, яка звучала на українських фестивалях. Літургійні композиції В. Камінського, включаючи Акафіст до Пресвятої Богородиці, знайшли відгук у серцях слухачів по всьому світу.

Творчість Ганни Гаврилець є гармонійним поєднанням класично-романтичних традицій та сучасних інновацій, втіленням лірично-психологічного вираження. Її музика, насичена квазі-фольклорним мелодизмом та сучасно-авангардною мовою, звертається до глибин людської душі. Духовна музика Валентина Сильвестрова представляє собою інтроспективний монолог з яскраво вираженим національним відтінком, зокрема в його кантаті «Майдан 2014 рік», яка стала важливим вираженням сучасної історії. Також слід відзначити і творчий доробок Богдани Фроляк, яка у своїх роботах розкриває оригінальний стиль через різноманіття жанрів та форм, акцентуючи на камерній, симфонічній та хоровій музиці. Її творчість відзначається глибоким літературно-поетичним контекстом, що відображає її осо-

бистісне бачення та філософські роздуми (Афоніна О. С., 2012).

Загалом, сучасна українська хорова музика демонструє глибоку обізнаність із національними коренями, водночас інтегруючи новітні художні техніки та концепції, що робить її однією з найяскравіших сторінок в музичній культурі XXI ст. (Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., & Sukhova L., 2022).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виявлено, що історія вокально-хорової музики сягає найдавніших періодів людської цивілізації, коли голос людини ставав головним засобом вираження емоцій і комунікації. Велика частина ранньої хорової музики пов'язана з релігійними обрядами та церемоніями, підкреслюючи духовний аспект спілкування людини з вищими силами. Аналіз показав, що з часом вокально-хорова музика розвивалась, перетворюючись з простого одноголосного співу до багатоголосих композицій, завдяки чому стали можливими більш складні та емоційно насичені твори. Різні етапи розвитку хорової музики відображають соціокультурні та історичні особливості різних епох, демонструючи, як музика адаптувалася до змін у суспільстві. Виявлено, що вокально-хорова музика завжди займала особливе місце в історії музики, еднаючи в собі вокальне мистецтво і колективне виконання, і залишаючись одним з найчистіших і найбільш емоційних видів музичної експресії.

Доведено, що впродовж своєї історії хорове мистецтво переживало періоди інтенсивного зростання, що корелює із культурним пробудженням націй і народів. Основним епіцентром цих змін стає саме європейський культурний простір доби Відродження й епохи Ренесансу. В ті часи хорова музика починає відображати реалії життя, збагачуючи свій тематичний діапазон та використовуючи яскраві національні мотиви. Хорові композиції того часу успішно поєднують класицистичні та романтичні елементи, набуваючи додаткової глибини та відчутної ідентичності. Ця епоха також сприяла виникненню нових жанрів, таких як хорова мініатюра, що пізніше стала основою більших композиційних форм і хорових циклів у XIX–XX ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аксьонов Б. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2017. С. 167–175.
2. Афоніна О.С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
3. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво асарпелла як систематичний музично-виконавський феномен: дис. д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2019. 519 с.
4. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. Матеріали до українського музикознавства : збірник наук. праць, НАН України. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2003. Вип. 2. С. 118–120.
5. Зосім О.Л. Західноєвропейська музика богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Вип. 28. Київ : Міленіум, 2015. С. 99–110.
6. Каблова Т.Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі: монографія Київ : НАКККіМ, 2015. 161 с.
7. Корчова О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX ст.: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. № 129. 2020. С. 92–108.
8. Clemente P.A. The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Porteñas. University of Hartford. Pro Quest Dissertations Publishing, 2012. URL: <https://search.proquest.com/docview/922654313> (дата звернення 21 жовтня 2023).
9. Donna M. Di Grazia. Nineteenth-Century Choral Music (1st ed.). Taylor and Francis. 2013. URL: <https://www.perlego.com/book/1617702/nineteenthcentury-choral-music-pdf> (дата звернення 21 жовтня 2023).
10. Galbreath Daniel Johnston. Conceptualising Choral Play: The Creative Experience of Aleatory Choral Music. PhD thesis (Volume I). 2018. URL: <https://www.open-access.bcu.ac.uk/8763/2/Thesis.pdf>. (дата звернення 21 жовтня 2023).
11. Gardner H. Frames of mind: The theory of multiple intelligences. Cambridge : Basic Books, 1983. pp. 37. URL: <https://howardgardner01.files.wordpress.com/2012/06/443-davis-christodoulou-seider-mi-article.pdf>. (дата звернення 21 жовтня 2023).
12. Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., Sukhova L. Development of Ukrainian Choral Art in Conditions of Postmodernism. *Postmodern Openings*. 2022. № 13(2). pp. 345–357. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.2/458>.
13. Rifkin J., Linfield E. Schütz. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. N.Y.; L., 2001. pp. 826–860.
14. Shelley A. Review of the book A History of Western Choral Music, by Chester L. Alwes. *Notes*. 2017. № 74(1). pp. 73–76. DOI: <https://doi.org/10.1353/not.2017.0085>.
15. Stevens Denis William. Choral music. *Encyclopedia Britannica*. 2023. URL: <https://www.britannica.com/art/choral-music> (дата звернення 21 жовтня 2023).
16. Turchet L., De Cet M. A web-based distributed system for integrating mobile music in choral performance. *Pers Ubiquit Comput*. 2023. № 27. pp. 1829–1842. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00779-023-01709-0>.
17. Unger Melvin P. Historical dictionary of choral music. Landham, United Kingdom : Scarecrow Press Inc. 2010. 585 p.
18. Zaverukha Olena, Cherneta Tetiana. Historical Genesis of Choral Writing in Western European Music. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*. 2022. №7. pp. 203–216.

REFERENCES:

1. Aksyonov, B. (2017). Zhanrovo-styl'ovi osoblyvosti tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv kintsya 19th and early 20th veka [Genre-stylistic features of the works of Ukrainian composers of the late 19th and early 20th centuries]. *Bulletin of KNUKIM, Series "Art Science"*, 167–175. [in Ukrainian].
2. Afonina, O.S. (2012). *Suchasna ukrayins'ka muzyka u vymirakh yevropotsentryzmu [Modern Ukrainian music in the dimensions of Eurocentrism]*. Kyiv: NAoMoCaA. [in Ukrainian].
3. Batovska, O. (2019). *Suchasne akademichne khorove mystetstvo acappella yak systematychnyy muzychno-vykonavs'kyu fenomen [Modern academic choral art of acappella as a systematic musical and performance phenomenon]*. Doctor's thesis. Odesa. [in Ukrainian].
4. Dychko, L. (2003). *Suchasnyy stan khorovoho mystetstva: tendentsiyi rozvytku. Materialy do ukrayins'koho muzykoznavstva [Modern state of choral art: development trends]. Materials for Ukrainian musicology.*, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv: M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, 2, 118–120. [in Ukrainian].
5. Zosim, O.L. (2015). *Zakhidnoyevropeys'ka muzyka bohosluzhbova muzyka novoho chasu u vymirakh «novoyi sakral'nosti [Western European music, liturgical music of the new time in the dimensions of "new sacredness]*. *Art history notes: coll. of science works*, 28, 99–110. [in Ukrainian].

6. Kablova, T.B. (2015). *Zoloty peretyn yak kompozytsynny pryntsyv transmironosti v muzychniy kul'turi* [The golden section as a compositional principle of transdimensionality in musical culture]. Kyiv: NAoMoCaA. [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). Fenomen muzychnoho modernizmu v yevropeys'kiy kul'turi KHKH stolittya: peredumovy, zakonomirnosti, etapy [The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages]. *Scientific Bulletin of P.I. Tchaikovsky National Technical University*, 129, 92–108. [in Ukrainian].
8. Clemente, P.A. (2012). The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Porteñas. University of Hartford. *Candidate's thesis*. Pro Quest Dissertations Publishing. Retrieved from: <https://search.proquest.com/docview/922654313> (Accessed 21 October 2023).
9. Donna, M. Di Grazia. (2013). *Nineteenth-Century Choral Music (1st ed.)*. Taylor and Francis. Retrieved from: <https://www.perlego.com/book/1617702/nineteenthcentury-choral-music-pdf> (Accessed 21 October 2023).
10. Johnston, Galbreath Daniel. (2018). Conceptualising Choral Play: The Creative Experience of Aleatory Choral Music. Candidate's thesis. (Volume I). Retrieved from: <https://www.open-access.bcu.ac.uk/8763/2/Thesis.pdf> (Accessed 21 October 2023).
11. Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Cambridge, United Kingdom: Basic Books. Retrieved from: <https://howardgardner01.files.wordpress.com/2012/06/443-davis-christodoulou-seider-mi-article.pdf> (Accessed 21 October 2023).
12. Havrylenko, Y., Hrytsun, Y., Kondratenko, I., & Sukhova, L. (2022). Development of Ukrainian Choral Art in Conditions of Postmodernism. *Postmodern Openings*, 13(2), 345-357. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.2/458>.
13. Rifkin J., Schütz, Linfield E. (2021). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N.Y., USA, pp. 826–860.
14. Shelley, A. (2017). Review of the book A History of Western Choral Music, by Chester L. Ahwes. *Notes*, 74(1), 73-76. DOI: <https://doi.org/10.1353/not.2017.0085>.
15. Stevens, Denis William. (2023). Choral music. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/choral-music>. (Accessed 21 October 2023).
16. Turchet, L., De Cet, M. (2023). A web-based distributed system for integrating mobile music in choral performance. *Pers Ubiquit Comput*, 27, 1829–1842. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00779-023-01709-0>.
17. Unger, Melvin P. (2010). *Historical dictionary of choral music.*, Landham, United Kingdom: Published by Scarecrow Press Inc., 585.
18. Zaverukha, Olena & Cherneta, Tetiana. (2022). Historical Genesis of Choral Writing in Western European Music. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*. 7, 203–216.

УДК 78.079:78.06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-8>

Вікторія ПОЛЮГА

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

ORCID: 0000-0001-8778-2380

Бібліографічний опис статті: Полюга, В. (2024). Сучасні форми маркетингу та їх застосування у музичному фестивальному русі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 63–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-8>

СУЧАСНІ ФОРМИ МАРКЕТИНГУ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ У МУЗИЧНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ

Метою статті є визначення та аналіз сучасних маркетингових форм, стратегій та інструментів, що сприяють розвитку та популяризації фестивального руху. А саме: контент-маркетинг, маркетинг-впливу, маркетинг керованих даних, емпіричний маркетинг, використання музичних цифрових платформ. **Методологія** дослідження апелює до виокремлення елементів щодо організації маркетингової діяльності із застосуванням ряду взаємозалежних методів та підходів: аналізу, синтезу, узагальнення як загальнонаукових методів та психологічного і мистецтвознавчого. **Наукова новизна** полягає у визначенні та аналізі сучасних маркетингових форм та виокремленні ряду інструментарію їх застосування у популяризації фестивального руху. **Висновки.** В статті виокремлено та проаналізовано ефективні форми маркетингу, що відіграють важливу роль у просуванні музичних фестивалів з підвищенням рівня їх популярності. А саме, до проаналізованих форм музичного маркетингу належать: контент-маркетинг – створення та розповсюдження цінного та цікавого контенту за допомогою якого фестивалі можуть підвищити свою помітність, створити органічний ажіотаж та надати глибокі враження потенційній аудиторії; технологія маркетинг впливу включає спонсорований контент: виступи гостей, підтримка рекламних кампаній, впливових персоналій, що ефективно підвищує залучення усталених фан-баз, поінформованість про фестиваль, що стимулює продаж квитків; маркетинг керованих даних використовує аналіз даних та базується на інформації, яка гарантує, що фестивалі будуть націлені на потрібну аудиторію, що призводить до підвищення рентабельності маркетингових інвестицій та зростання успіху фестивалю; емпіричний маркетинг концентрується на створенні унікальних взаємодій, які надають незабутній вплив на відвідувачів фестивалів. Це може включати інтерактивні інсталяції, досвід віртуальної реальності, активацію доповненої реальності, зустрічі з артистами, ексклюзивний доступ за лайтунки, конкурси та інші сенсорні заходи. Пропонуючи незвичайні враження, фестивалі можуть виділитися та створити відчуття ексклюзивності.

До основних стратегій популяризації фестивального руху відносимо просування музичного контенту як цифрової музики в мережесвих сервісах та музичних платформах. Завдяки маркетингу в соціальних мережах, співпраці з впливовими особами, створенню контенту, експериментальної активації та стратегіям, що базуються на цифрових даних, фестивалі можуть ефективно взаємодіяти зі своєю цільовою аудиторією, збільшувати відвідуваність та розвивати рентабельну довгостроковість.

Ключові слова: маркетинг, музичний фестивальний рух, маркетингові форми, стратегії, інструменти.

Viktoriia POLIUHA

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

ORCID: 0000-0001-8778-2380

To cite this article: Poliuha, V. (2024). Suchasni formy marketynhu ta yikh zastosuvannia u muzychnomu festyvalnomu rusi [Modern forms of marketing and their application in the music festival movement]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 63–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-8>

MODERN FORMS OF MARKETING AND THEIR APPLICATION IN THE MUSIC FESTIVAL MOVEMENT

The purpose of the article is to define and analyze modern marketing forms, strategies and tools that contribute to the development and popularization of the festival movement. Namely: content marketing, influence marketing, data driven marketing, experiential marketing, use of music digital platforms. The research methodology calls for the identification of elements related to the organization of marketing activity using a number of interdependent methods and approaches: analysis, synthesis, generalization as general scientific methods and psychological and art studies. The scientific novelty consists in the definition and analysis of modern marketing forms and the selection of a number of tools for their application in popularizing the festival movement. Conclusions. The article highlights and analyzes effective forms of marketing that play an important role in promoting music festivals and increasing their popularity. Namely, the analyzed forms of music marketing include: content marketing – creation and distribution of valuable and interesting content with the help of which festivals can increase their visibility, create organic hype and provide deep impressions to potential audiences; influence marketing technology includes sponsored content: guest performances, support of advertising campaigns, influential personalities, which effectively increases the involvement of established fan bases, awareness of the festival, which stimulates ticket sales; data-driven marketing uses data analysis and is based on information that ensures that festivals are targeted to the right audience, resulting in increased return on marketing investment and increased festival success; experiential marketing focuses on creating unique interactions that have a lasting impact on festival goers. This can include interactive installations, virtual reality experiences, augmented reality activations, artist meetings, exclusive backstage access, competitions and other sensory activities. By offering unusual experiences, festivals can stand out and create a sense of exclusivity.

The main strategies for popularizing the festival movement include the promotion of music content as digital music in network services and music platforms. Through social media marketing, influencer collaboration, content creation, experiential activation and digital data-driven strategies, festivals can effectively engage with their target audience, increase attendance and develop a profitable long-term.

Key words: marketing, music festival movement, marketing forms, strategies, tools.

Постановка проблеми. Музичні фестивалі стали для артистів невід'ємною платформою для демонстрації свого таланту, спілкування з шанувальниками та розширення своєї присутності в інформаційному просторі. Щоб забезпечити успіх музичного фестивалю, ефективні маркетингові стратегії відіграють вирішальну роль у залученні відвідувачів, створенні ажіотажу та максимізації продажу квитків. У статті розглядаються різні методи музичного маркетингу, що використовуються на музичних фестивалях, та їх вплив на залучення аудиторії та просування артистів.

Аналіз останніх досліджень. До комплексного розуміння сучасних маркетингових концепцій та виокремлення можливостей використання (нетрадиційних) підходів до маркетингової діяльності зверталася науковиця Державного університету телекомунікацій О. Виноградова (Виноградова, 2019); осмислення музики як форми буття та її вплив на соціум здійснено мною у праці «Філософія музики (форми і методи музичного буття)» (Полюга, 2022); використання і вплив цифрових ресурсів та інтернет мереж проаналізовано В. Аспрей та П. Черузі (Aspray William, Ceruzzi, Paul E., 2008); соціальні мережі як ключові тенденції в музичній індустрії досліджувались у медіа виданні Social Media Week (Cormac,

2023). Важливим для дослідження є виокремлення соціальних маркетингових платформ, зокрема «Music Business Association» для провадження мистецької діяльності та фестивалів загалом.

Мета статті полягає у визначенні та аналізі сучасних маркетингових форм, стратегій та інструментів, що сприяють розвитку та популяризації фестивального руху. А саме: контент-маркетинг, маркетинг-впливу, маркетинг керованих даних, емпіричний маркетинг, використання музичних цифрових платформ.

Виклад основного матеріалу. «Маркетинг – це діяльність для формування попиту та задоволення потреб споживачів. У широкому сенсі призначення маркетингу полягає у визначенні та задоволенні людських і суспільних потреб» (Маркетинг. Вікіпедія, 2023). Організаційна функція та сукупність процесів створення маркетингу полягає у просуванні та наданні тих цінностей покупцям та управлінні їх взаєминами з вигодою для організаторів. Основними завданнями маркетингу є визначення, а також задоволення людських та суспільних потреб. Якщо ж говорити безпосередньо про музичний маркетинг, то він спрямований на передачу продукту чи послуги від виробника, де у ролі пропозиції виступає музикант, до потенційного споживача.

вача – слухача. Основне завдання музичного маркетингу – залучення якнайбільшої кількості людей до товару та його стимулювання для придбання. Товаром у таких відносинах виступає музика в будь-яких її проявах, чи то одиночний сингл, альбом, концерт улюбленого артиста, чи масштабний фестивалівних рух.

Важливим завданням музичного маркетингу є поширення інформації про продукт та виконавців, оскільки тільки високий рівень поінформованості може призвести до покупки. Ще одним завданням маркетингу є створення продукту, який задовольняє потреби слухача. Тому кожен окремий виконавець чи музичний рух повинен мати не тільки унікальну якість, а й унікальне позиціонування. Музичний маркетинг має підтримувати постійну комунікацію між слухачем та виконавцем, враховувати зміни у сприйнятті твору, формувати позитивне ставлення до нього зі сторони споживача. Щоб краще розібратися у складному питанні «Як продати музику?», для початку визначимося із самим поняттям та його особливостями.

Неможливо дати концепту «музика» єдине визначення. Згідно зі словником «Музика – мистецтво, що має велику силу емоціонального впливу, є важливим засобом формування ідейних переконань, моральних та естетичних ідеалів людей» (Музика. Словник, 2024). Інші трактування зводяться до осмислення поняття «музика» дещо по-іншому, але загальним залишається одне – музика нерозривно пов'язана з почуттями та емоціями людей.

Музика завжди хвилювала уми людей більше, ніж інші види мистецтв, впливала на їхні емоції, тому що це найбільш специфічний культурний феномен. «В основі музики як мистецтва лежить циклічний процес становлення – виникнення – зникнення, тож музика є суцільна рухомість, з одного боку, та напруженість і кульмінаційність з іншого. Буття у музиці – це єдність і синтез свідомого й несвідомого, пізнавального і предметного. Музика – це форма буття, ідеальна субстанція, що пронизує Всесвіт в цілому і людину зокрема» (Полюга, 2022, с. 37). Унікальність музичного мистецтва в тому, воно невідчутне, музику не можна доторкнутися, а потік вербалізації в мелодії не зупинити. Саме тому вона так сильно впливає на емоційний стан слухача. «Немає нічого досконалішого, ніж це мистец-

тво... Мистецтво через причастя». – «Воно обходиться без будь-яких матеріальних форм, на відміну від живопису та скульптури», цитує Яред Гі, французького філософа екзистенціаліста А. Камю (Jared Gee, 2016).

З усієї різноманітності уявлень та трактувань музики можемо констатувати, що незалежно від того, як це мистецтво інтерпретується, воно завжди є особливим серед усіх інших напрямів естетики. Тоді виникає питання: «Чим музичний ефект відрізняється від ефекту, який стимулюють інші види мистецтва?».

Музичні образи сприймаються через асоціації, внаслідок чого реакція на той чи інший твір повністю залежить від характеристик внутрішнього світу та психіки людини.

Закладений у музичний твір ефект може бути екстапольований на масову аудиторію, але він також має багато смислових конотацій, розкриття яких залежить від особистих особливостей кожного окремого слухача. Іноді сприйняття залежить від персонального досвіду слухача, його асоціацій та переживань. Тому музичний плейлист вкрай важко рекомендувати, адже не факт, що саме він викличе глибокі емоції у одного слухача і не зможе торкнутися іншого. За таких умов, важливим постає контент-маркетинг: Створення та розповсюдження цінного та цікавого контенту може допомогти музичним фестивалям підвищити лояльність до бренду, утвердити свою унікальну індивідуальність та сприяти більш глибоким зв'язкам зі своєю аудиторією. Це може включати публікації в блогах, інтерв'ю, закулісні відео, профілі артистів, плейлисти та інший мультимедійний контент, який резонує з цільовою аудиторією фестивалю. За допомогою контент-маркетингу фестивалі можуть підвищити свою помітність, створити органічний ажіотаж та надати значні враження як відвідувачам, так і тим, хто не може бути присутнім.

Так, впливові та видатні персоналії, у тому числі музиканти, популярні блогери, ютубери та діячі соціальних мереж, мають значний вплив і перевагу у своїх підписників. Співпраця з відповідними впливовими особами дозволяє музичним фестивалям задіяти свої усталені фан-бази, збільшуючи їх аудиторію та авторитет. Маркетинг впливу може включати спонсорований контент, виступи гостей, підтримку або рекламні кампанії, ефективно підвищуючи

поінформованість про фестиваль і стимулюючи продаж квитків. Продаж музичного контенту відбувається аналогічно. Продавати той самий продукт для всіх неможливо. Оскільки у сучасних реаліях, у період веб-технологій, що стрімко розвиваються, і розширення простору комунікації до глобальних розмірів, коли конкуренція надзвичайно висока та динамічна, творці музики повинні використовувати додаткові інструменти, щоб забезпечити увагу та інтерес аудиторії.

Музична сфера сильно трансформується, стає об'єктом товарно-грошових відносин, на досить великому ринку розваг, а отже, потребує і просування через системний комплекс маркетингових комунікацій

Головною причиною зміни функціональної ролі музики є соціокультурна трансформація. Розвиток технологій спричинив глобалізацію, яка докорінно змінила відносини людей зі світом і між собою. «Суспільні маси знеособлені, у них зникає всяка індивідуальність та оригінальність, рівень «масового інтелекту» завжди дещо знижений порівняно з інтелектом окремо взятого індивіда, відповідно й творчість, що є відображенням духовного світу людини, транслює такі ж тенденції» (Reynolds Cormac, 2023).

Не варто плутати поняття «мас» із поняттям «публіки», оскільки вони протиставлені один одному. «Публіка рядом авторів розглядається як сукупність індивідів, які на відміну від маси як такої ясно усвідомлюють свої інтереси, беруть активну участь у їх реалізації та мають свою публічно виражену думку» (Aspray, William, 2008; Ceruzzi, Paul E., 2008, с. 28).

Повертаючись до музичного маркетингу, слід зазначити, що існує кілька об'єктів просування. Насамперед це виконавець чи група. Коли на музичному ринку з'являється нове ім'я, завдання маркетингу – домогтися поінформованості про нього у цільовій аудиторії. Розкрутка груп та солістів починається з того, що розробляється позиціонування, а потім планується комунікація, формується і стимулюється попит, об'єднують у фестивалі локації. За таких викликів, звертаються до маркетингу керованими даними. Використовуючи аналіз даних, музичні фестивалі можуть отримати уявлення про переваги, поведінку та демографію своєї аудиторії. Аналізуючи дані попередніх фестивалів, організатори можуть адаптувати свої

маркетингові кампанії до конкретних сегментів, оптимізувати рекламні зусилля та прогнозувати відвідуваність. Такий підхід, що базується на даних, гарантує, що фестивалі будуть націлені на потрібну аудиторію з правильним посланням, що призведе до підвищення рентабельності маркетингових інвестицій та підвищення успіху фестивалю. Виконавець також потребує брендингу, кожен музикант прагне стати брендом. Музичні хіти найчастіше виникають у результаті застосування окремих маркетингових зусиль. Довгостроковий план розвитку товару називають маркетинговою стратегією. Для того щоб розробити стратегію, потрібно добре уявляти собі стан ринку та специфіку сегмента на продукт, який просувається. Музичний маркетинг як особлива діяльність не може застосовувати всі існуючі маркетингові стратегії, але саме в цьому випадку доречним постає експериментальний маркетинг, що спрямовує до захоплюючих і незабутніх вражень.

Емпіричний маркетинг концентрується на створенні унікальних взаємодій, які надають незабутній вплив на відвідувачів фестивалів. Це може включати інтерактивні інсталяції, досвід віртуальної реальності, активацію доповненої реальності, зустрічі з артистами, ексклюзивний доступ за лаштунки, конкурси та інші сенсорні заходи. Пропонуючи незвичайні враження, фестивалі можуть виділитися та створити відчуття ексклюзивності, стимулюючи продаж квитків та культивуючи лояльність.

Проте тут потрібен спеціальний підхід, який врахує особливості музичного продукту і виокремлює найбільш прийнятні стратегії інтенсивного зростання, що базуються на підвищенні маркетингових зусиль вже на існуючих ринках. Стратегії повинні сприяти довгостроковій та стійкій затребуваності.

Однією з таких стратегій є цифрова музика. у сучасному світі роздрібні продажі музичного товару дуже проблематичні і давно не потрібні. Хоча дискова (вінілова) система продажу музики ще жива і досі є частиною доходу з продажу, важливо нагадати той факт, що сьогодні споживачі значно збільшили споживання цифрової музики, одержуваної завдяки зростаючій кількості онлайн та мобільних сервісів.

На ринку цифрової музики, як і раніше, домінують платні сервіси завантаження, такі як, наприклад, iTunes від Apple (магазин Amazon-MP3 зали-

шається на другому місці з великим відривом від лідера). Ми стали свідками зростаючої популярності мережевих сервісів за підпискою, таких як Spotify, Rdio та Rhapsody. Для поширення контенту фестивалів-новачків користування музичними платформами є дуже корисним, адже кожен може завантажити туди свій матеріал та отримати певний дохід. Public Relations дуже важлива та об'ємна складова успішного просування. PR – це розроблений комплекс комунікаційних програм, які включають: публікації важливих новин у популярних соціальних мережах чи пабліках; виступи по TV; лобізм; рекомендації та консультації; інші дії, спрямовані на створення сприятливої репутації та іміджу (Music Business Association, 2024). Це трудомісткий процес впливу на суспільство і його думку за допомогою цифрових та мережевих інструментів.

Висновки. Отже, зазначимо, що ефективні форми музичного маркетингу відіграють важливу роль у просуванні музичних фестивалів та підвищенні їх популярності. А саме, до проаналізованих форм музичного маркетингу належать: контент-маркетинг, маркетинг впливу, маркетинг керованих даних, емпіричний маркетинг. До основних стратегій популяризації фестивального руху відносимо просування музичного контенту як цифрової музики в мережевих сервісах та музичних платформах. Завдяки маркетингу в соціальних мережах, співпраці з впливовими особами, створенню контенту, експериментальній активації та стратегіям, що базуються на цифрових даних, фестивалі можуть ефективно взаємодіяти зі своєю цільовою аудиторією, збільшувати відвідуваність та розвивати рентабельну довгостроковість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Виноградова О. Сучасні види маркетингу. Навчальний посібник. Київ: ДУТ, 2019. 265 с.
2. Маркетинг. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Маркетинг> (дата звернення: 19.01.2024).
3. Музика. Словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=Музика> (дата звернення: 22.01.2024).
4. Полюга В. Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48. т. 2., С. 36–42. DOI: 10.24919/2308-4863/48-2-6 (дата звернення: 20.01.2024).
5. Aspray William; Ceruzzi Paul E. The Internet and American business. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008. P. 84.
6. Jared Gee. Colonial Encounters in Albert Camus: Algeria and Limits of Freedom. *Journal of Camus Studies*, 2016. URL: <https://web.archive.org/web/20180103211848/http://camus-society.com/camus-society-journal/> (дата звернення: 04.01.2024).
7. Music Business Association, 2024. URL: <http://musicbiz.org/> (дата звернення: 22.01.2024).
8. Reynolds, Cormac. Social, Streaming & On-Demand: Key Trends in the Music Industry Today. April 9–11 / SMW. 2023. URL: <http://socialmediaweek.org/blog/2015/06/social-streaming-demand-ketrendsmusic-industry-today/> (дата звернення: 22.01.2024).

REFERENCES:

1. Vynogradova O. Suchasni vydy marketynhu [Modern types of marketing]. Tutorial. Kyiv: DUT. 2019. 265 p. [in Ukrainian].
2. Marketynh. Wikipediia [Marketing. Wikipedia]. Retrieved from: URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Marketynh> [in Ukrainian].
3. Muzyka. Slovnyk ukrainskoi movy [Music. Dictionary of the Ukrainian language]. Retrieved from: URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=Muzyka> [in Ukrainian].
4. Poliuha V. Filosofia muzyky (formy i metody osmyslennia muzychnoho buttia) [Philosophy of music (forms and methods of understanding musical existence)]. *Current issues of humanitarian sciences*, 2022. Issue 48. vol. 2., P. 36–42. Retrieved from: DOI: 10.24919/2308-4863/48-2-6 [in Ukrainian].
5. Aspray William; Ceruzzi Paul E. The Internet and American business. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008. P.84 [in English].
6. Jared Gee. Colonial Encounters in Albert Camus: Algeria and Limits of Freedom. *Journal of Camus Studies*, 2016. Retrieved from: URL: <https://web.archive.org/web/20180103211848/http://camus-society.com/camus-society-journal/> [in English].
7. Music Business Association, 2024. Retrieved from: URL: <http://musicbiz.org/> [in English].
8. Reynolds Cormac. Social, Streaming & On-Demand: Key Trends in the Music Industry Today. April 9–11 / SMW. 2023. Retrieved from: URL: <http://socialmediaweek.org/blog/2015/06/social-streaming-demand-ketrendsmusic-industry-today/> [in English].

УДК 781: 930.85

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-9>

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

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

ORCID: 0000-0002-1078-7615

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А. (2024). Архаїчне індоєвропейське підґрунтя мелодики українських обрядових пісень. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-9>

АРХАЙЧНЕ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ МЕЛОДИКИ УКРАЇНСЬКИХ ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ

Мета дослідження полягає у виявленні архаїчних елементів, що збереглися у структурі мелодики українських обрядових пісень, які окреслюються в працях античних музичних теоретиків. **Методологія** роботи поєднує порівняльно-історичний та музикознавчий методи. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено аналіз музичних форм за «Досконалою незмінною системою» Піфагора, яка втілює елементи чотирьох стихій та платонівсько-аристотелівські структури у веснянці «А в тому саду»; у гайвіці «Ой гаю мій, гаю»; в обжинковій «Женці» та «Чотири браття траву косили»; козацькій пісні «Стоїть явір над водою». Вперше прослідковується розділений тетрахорд у веснянці «А в тому саду», що за системою піфагорійського звукоряду відповідає стихії вогню та висхідний трибок кварта, що уособлює стихію повітря. У гайвіці «Ой гаю мій, гаю» констатуємо наявність музичних структур, що виражають пару цільних стихій: вода-земля і пару, що втілює стихію повітря. **Зроблено висновок**, що всі вищевказані обрядові пісні та козацька пісня «Стоїть явір над водою» містять в собі елементи «Досконалої незмінної системи піфагорійського звукоряду», а саме, піфагорійської тетрактиди вогонь-земля-вода-повітря. Ці музичні структури формують пару цільних та нецільних стихій, а також зустрічаються як окремі елементи. У веснянці «А в тому саду» можемо бачити пару піфагорійських нецільних стихій вогонь-повітря. В гайвіці «Ой гаю мій, гаю» яскраво виражена пара цільних стихій вода-земля та подвійне вираження стихій повітря. В обжинковій пісні «Женці» двічі зустрічаєм стихію повітря на початку і в кінці твору, а в пісні того ж жанру «Чотири браття траву косили» стихія повітря переплітається зі стихією землі, що в свою чергу словесно описує фразу «траву косили». У козацькій пісні «Стоїть явір над водою» стихія води на яку вказує висхідний інтервал квінти підкреслює і словесну фразу в якій описується це природне явище.

Ключові слова: веснянки, гайвіки, обжинкові пісні, тетрахорди, стихії, індоєвропейський музичний ідіом.

Andriy POTSELUIKO

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

ORCID: 0000-0002-1078-7615

To cite this article: Potseluyko, A. (2024). Arkhayichne indoyevropeyske pidgruntya melodyky ukrayinskykh obryadovykh pisen [The archaic Indo-European basis of the melody of Ukrainian ritual songs]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-9>

THE ARCHAIC INDO-EUROPEAN BASIS OF THE MELODY OF UKRAINIAN RITUAL SONGS

The purpose of the study is to identify archaic Indo-European musical structures outlined in the works of Plato, Aristotle and Pythagoras in Ukrainian ritual songs. The research methodology combines comparative historical and musicological methods. Scientific novelty. The article is the first to analyse musical forms based on Pythagoras' "Perfect Unchanging System", which embodies elements of the four elements and Platonic-Aristotelian structures in the vesnianka "And in that garden"; in the hayivka "Oh my gai, gai"; in the obzhynka "Reaper" and "Four brothers mowed the grass"; and in the Cossack song "There is a sycamore tree over the water". For the first time, a split tetrachord is traced in the vesnianka "And in that garden", which according to the Pythagorean sound system corresponds to the element of fire and the upward jump of a quartet, which personifies the element of air. In the song "Oh, my grove, my grove", we state the presence of musical structures that express a pair of dense elements: water-earth and a pair that embodies the element of air. It is concluded that all of the above ritual songs and the Cossack song "The sycamore tree stands over the water" contain

elements of the "Perfect Unchanging System of Pythagorean Sound System", namely, the Pythagorean tetractid fire-earth-water-air. These musical structures form a pair of dense and dilute elements, and also occur as separate elements. In the vesnianka "And in that garden" we can see a pair of Pythagorean dense elements fire and air. In the song "Oh, my grove, my grove", the pair of dense elements water-earth and the double expression of the element air are clearly expressed. In the Obzhynka song "Reapers", the element of air is encountered twice at the beginning and end of the piece, and in the song of the same genre "Four brothers mowed the grass", the element of air is intertwined with the element of earth, which in turn verbally describes the phrase "mowing the grass". In the Cossack song "The Sycamore Tree Stands Over the Water", the element of water, indicated by the ascending interval of the quintet, also emphasises the verbal phrase describing this natural phenomenon.

Key words: vesnianky, hayivky, the Obzhynka songs, tetrachords, elements, Indo-European musical idiom.

Актуальність теми та методологія дослідження. Сьогодні соціокультурні реалії в Україні характеризуються зростанням національної самосвідомості та інтересу до етнічної культури, зокрема й музичної її складової. Ці тенденції спонукають до поглиблення дослідження елементів народнописенної традиції в системі української духовної культури, які сягають своїми витокami прадавніх індоєвропейських коренів. Однією з найдавніших форм фольклорного жанру є пісні календарного циклу: колядки, щедрівки, веснянки, троїцькі, купальські, обжинкові тощо. Їх дослідження в нашій країні сягає часів таких корифеїв вітчизняної науки як Б. Грінченко, який зокрема писав, що українська народна музика і по своєму походженню, і «по загальній лінії свого розвитку» є «парость музики загальноєвропейської і навіть індоєвропейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини» (Грінченко, 1922, с. 198).

Ф. Колесса вказував на тісний зв'язок між формами ведичних, авестійських та сатурнічних віршів і віршами українських народних пісень, акцентуючи на особливостях їх ритмічної будови (Колесса, 1970, с. 19).

Михайло Драгоманов писав, що українські «колядки – це справжні Веди південноруські, за котрими можна простежити відтінки релігійних уявлень від древніших часів до пізніших. Своїми образами вони нагадують гімни Інді, оспівування інших напівбогів» (Драгоманов, 1991, с. 586). Отже, вивчення українського фольклорного музичного матеріалу, який своїм корінням сягає архаїчних часів, слід продовжувати, застосовуючи сучасні наукові методології, як в області музикології, так і культурної компаративістики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вчені плідно застосовують порівняльно-історичний метод для виявлення древніх елементів в системі фольклорної спадщини.

Н. Назаров у статті «Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців» зазначає, що якщо існує доведена генетична спорідненість мов, фольклору та інших сфер духовного та суспільного життя індоєвропейських народів, то має існувати і зв'язок між їхніми музичними традиціями (Назаров, 2021).

А. Іваницький у своїй праці «Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики» звертає увагу на те, що в наукових колах здавна обговорювалась можливість реконструкції деяких елементів спільнослов'янського пісенного фольклору та навіть основних елементів спільної індоєвропейської фольклорної музичної мови (Іваницький, 2009, с. 86).

Г. Люко дослідив дивовижну схожість у модальних та інтонаційних характеристиках григоріанського розспіву та румунської народної пісні «Міоріца» (що належить до найдавнішого міфологічно-язичницького пласту). Оскільки румуни не належать до католицького обряду, то спільні риси григоріанського співу і цієї пісні слід віднести до спільного фольклорного пласту індоєвропейського походження, який взяли за основу творці григоріанського співу (Lükö, 1964, p. 239).

Проте, як відмітив Н. Назаров нам невідома сучасна узагальнююча праця, що ґрунтувалася б на матеріалі давньої індоєвропейської пісенної традиції, яка могла б дати уявлення про загальні риси індоєвропейського музичного ідіолекту (Назаров, 2021). Тож даний напрям наукових досліджень є надзвичайно перспективним.

Видатний український і чеський музичний теоретик В.І. Петр у книзі «Про мелодійний склад арійської пісні. Історико-порівняльний досвід», виданій у 1899 році, на основі творів індійських, іранських і грецьких музичних теоретиків, а також порівняльного вивчення індоєвропейських народних пісень, доводив, що вся

система індоєвропейської музики «ґрунтується на кварті» і що найдавнішим індоєвропейським звукорядом був «гармонійний тетрахорд», який складався з двох кварт, роз'єднаних тоном (с-f-g-c'). Цей звукоряд охоплює квінту с-g. Також цей автор зазначав, що музика греків, як «одного з нащадків індоєвропейського племені», була продовженням індоєвропейської музичної традиції, тож «вся її система повинна ґрунтуватись перш за все на кварті» (Поцелуйко, 2023).

Таким чином, давньогрецьку музичну систему можна охарактеризувати як тетрахордову і таку, що створювала велику кількість ладових комбінацій їх поєднанням. У світлі цієї інформації варто розглянути вчення про музику античних філософів згідно з яким основних тетрахордів (та основних музичних етосів) було три: дорійський, фригійський та лідійський. Вони відрізнялись положенням півтона і у діатонічному роді мали таку інтервальну будову: Дорійський (1, 1, $\frac{1}{2}$); Фригійський (1, $\frac{1}{2}$, 1); Лідійський ($\frac{1}{2}$, 1, 1) (Мішин, 2018, с. 540). Слід зауважити, що Платон, Аристотель та Піфагор вкладали в терміни «фригійський», «дорійський» та «лідійський» лад не той сенс, який надає їм сучасна музикологія. Ладами ці філософи називали відносно прості музичні структури, а саме діатонічні тетрахорди.

Загальну класифікацію ладів, що характеризує їхній вплив на психіку здійснено в «Державі» та «Тімеї» Платона. На думку філософа дорійський лад (1, 1, $\frac{1}{2}$) впливає на воїнів, а саме, укріплює їх дух. Радісний, благовісний дух вказує на фригійський лад (1, $\frac{1}{2}$, 1), а лідійський ($\frac{1}{2}$, 1, 1) – жіночий, оплакувальний. Всі ці лади низхідні, так як у низьких звуках на думку давніх греків відчувається більше благородства ніж у високих (Драганчук, 2010).

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

Особливо слід відзначити піфагорійську теорію музики. На основі піфагорійського музичного канону склалася ладозвукорядна система

давньогрецької музики. Так, звукоряд «Досконалої незмінної системи» полягав у двохоктавному діапазоні (умовно: ля малої – ля другої октави) і складався з п'яти тетрахордів (чотиризвуку) дорійського ладу: «нижніх», «середніх», «розділених», «з'єднаних» і «верхніх». Нижньому тетрахорду передував додатковий тон – просламба-номенос. Дана система функціонувала також у вигляді двох окремих звукорядів – з тетрахордом «розділених» і з тетрахордом «з'єднаних». З тетрахордом «розділених» у центрі звукоряду: h-c1-d-e («нижніх»), e-f-g-a («середніх»); h-c2-d-e («розділених»), e2-f-g-a («верхніх»). З тетрахордом «з'єднаних» у центрі звукоряду: h-c1-d-e («нижніх»), e-f-g-a («середніх»); a-b-c-d («з'єднаних»), e2-f-g-a («верхніх») (Anderson, 1979).

Зрозуміти логіку цих музичних побудов можна, звернувшись до праць теоретиків, що належать до піфагорійсько-платонівської традиції. Так, Аристид Квінтиліан стверджував, що «тетрахорду нижніх відповідає земля, як найнижча; тетрахорду середніх – вода, як найближча до землі; тетрахорду з'єднаних – повітря, бо воно, спадаючи та опускаючись, увійшло у морські глибини і надра землі. Вогонь – тетрахорду розділених, бо для його природи переміщення вниз небажане. Тетрахорду верхніх відповідає ефір, який має належати до краю світу» (Chailley, 1956, p. 146).

Отже, розташування чотиризвуку у звукоряді «Досконалої незмінної системи» стародавніх греків відображає їхні космологічні уявлення. У звукоряді з тетрахордом «розділених» поділ позначає протиставлення стихій води і вогню в центральній точці звукоряду, а в послідовності з тетрахордом «з'єднаних» з'єднання передбачає зв'язок двох частин звукоряду через споріднені стихії воду і повітря. Таким чином, у взаємодії структур давньогрецької музики відображена космічна діалектика єдності та боротьби протилежностей.

Мета дослідження полягає у виявленні архаїчних індоєвропейських музичних структур, що окреслені в працях Платона, Аристотеля та Піфагора і відображаються в українських обрядових піснях.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом нашого наукового інтересу є найдавніші індоєвропейські музичні структури. Як ми вище відмітили, в працях Платона і Аристотеля

окреслюються базові ключові тетрахордові структури (етичні лади), а у Піфагора звукоряд «Досконалої незмінної системи», який складався з п'яти тетрахордів (чотиризвуч) дорійського ладу. Оскільки давньогрецька музика була продовженням індоєвропейської музичної традиції, від якої походить і український фольклор, то ми спробуємо знайти споріднені успадковані музичні форми і в системі нашої етнокультурної спадщини.

Окрім елементарних етичних платонівсько-аристотелівських структур ми виділимо ще одні тетрахорди, які назвемо дзеркально-симетричними. Дзеркально-симетричний тетрахорд того чи іншого етичного ладу це такий тетрахорд, формула якого аналогічна формулі цього ладу, але який є висхідним, а не низхідним.

Українські архаїчні сакральні-магічні музичні твори дохристиянського походження, які досліджуватимемо, містяться у збірці «Шкільний співаник». Їх зібрав та упорядкував видатний фольклорист, композитор, педагог, академік Філарет Колесса. Особливий інтерес викликає наявність в трійці основних етичних тетрахордових ладів оплакувального лідійського, оскільки це поєднує їх з поняттям катарсису. Катарсистичне переживання тісно пов'язане з музичним сприйняттям, що призводить до розрядки, яка відображається в емоціях: спочатку в риданні, опісля – заспокоєнні. «Музика є найбільш емоційним видом мистецтва, що викликає потрясіння, і як наслідок, катарсистичне облегшення» (Young, 2021, с. 283). Щодо дослідження впливу духовної музики з точки зору катарсистичної функції, то слід зазначити, що у реципієнта сакрального музичного тексту відбувається емоційне потрясіння, яке згодом переходить в катарсистичне заспокоєння (Карпенко, 2012, с. 119). Священні мелодії, які збуджують душу до містичного екстазу- відновлюють її, вона знаходить в них зцілення і катарсис (Leag, 1992, с. 315). Тож можемо асоціювати мужній дорійський етичний лад з воїнською верствою, застольно-радісний фрігійський з виробничою, а катарсистично-оплакувальний з жрецькою та її практиками духовного очищення. Система трьохфункціональних культурних кодів стосувалась і космогонічних уявлень, і принципів організації ритуалів та знаходила своє вираження в мистецьких формах індоєвропейських етнокультурних традицій, зокрема й музичних.

Розглянемо веснянку «А в тому саду» (Колесса, 1991, с. 82). У першій фразі початкові терцеві ходи підготовлюють мотив на слова «тому саду» розділеного тетрахорду h-c2-d-e, якому передує додатковий тон «а» (просламба номенос). Цей розділений тетрахорд з точки зору «Досконалої незмінної системи піфагорійського звукоряду» відповідає стихії вогню та його природному рухові вгору. В другій фразі «чисто метено» велика секунда впадає у низхідний етичний лідійський лад c-h-a-g на слова «метено», що завершує перше речення. Перша фраза другого речення «ще й хрещатим барвіночком» показана низхідним октахордом, який відокремлює фрігійські етичні лади d-c-h-a та g-f-e-d, якому передує висхідна мала секунда. В системі категорій Боеція окреслений у його трактаті «Основи музики» описується фрігійський висхідний лад з роздільним тоном a-h. У даному творі спостерігаємо споріднену структуру, але низхідну з роздільним тоном a-g. Перехідною ланкою між двома фразами другого речення є висхідний стрибок кварта, що уособлює стихію повітря піфагорійської тетрактиди 1,2,3,4 (вогнь-земля-вода-повітря), яка містить у собі міф про походження світу і музики (Chailly, 1956). Отже, у даній веснянці ми констатуємо наявність пари піфагорійських нещільних стихій представлених тетрахордом стихії вогню h-c2-d-e та окремим інтервалом кварта d-g який виражає стихію повітря.

Гаївка «Ой гаю мій, гаю» (Колесса, 1991, с. 116). У першій фразі «ой гаю мій гаю» лідійський етичний лад виражає оплакувальний характер, що супроводжується низхідним рухом та стрибком кварта у тому ж напрямку. Висхідним розгортанням мелодичної лінії починається друга фраза на слова: «та густий, не прогляну», що вказує на розділений нижній тетрахорд c-des-es-f який відповідає стихії землі за системою піфагорійського звукоряду та спадаючому низхідному фрігійському етичному ладу (1, 1/2, 1), що завершує перше речення даної гаївки. Переходом до другого речення є висхідний інтервал квінти es-b, що відповідно до системи піфагорійських стихій вказує на стихію води та надає мелодичній фразі поступеневого розвитку, завершуючи її лідійським етичним ладом. Особливої уваги заслуговує заключна фраза гаївки на слова «та густий, не

прогляну», де низхідний стрибок квінти готує висхідний інтервал кварта es-as, що втілює стихію повітря за класифікацією Піфагора, яка знову ж таки розробковою ходою переходить у ще один інтервал квінти es-b (також стихія повітря) і відтінком низхідного дорійського етичного ладу (c-b-as-g) завершує твір. Отже, у першому реченні гаївки «Ой гаю мій, гаю» констатуємо наявність музичних структур, що виражають пару щільних стихій (вода-земля), де стихія води показана відповідно до інтервалу квінти es-b, а стихія землі виражена розділеним тетра хордом c-des-es-f. Наступна послідовність інтервалів кварта es-as і b-es не становить пару нещільних стихій (повітря-вогонь), а натомість двічі виражає стихію повітря, формуючи пару (повітря-повітря).

У козацькій пісні «Стоїть явір над водою» (Колесса, 1991, с. 117) першою фразою показано нижній тетра хорд g-as-b-c, що за піфагорійською класифікацією відповідає стихії землі, якому передує тон «f» (просламба номенос). Завершується перша фраза лідійським етичним ладом на слова «над водою». Цікавим спостереженням є той факт, що проміжною зв'язкою двох музичних речень є висхідний інтервал квінти f-c, що за системою Піфагора відповідає стихії води і об'єднує елементи словесної фрази «водою в воду» та переходить у низхідний мелодичний зворот з відтінком дорійського етичного ладу (c-b-as). Яскраво виражена мелізматична фігура (c-as-des) в кінці другого речення надає твору логічного завершення. Перехід в наступну частину твору набуває розробкового характеру, оспівуючи секвенційні ходи, які рухаються в низхідному напрямку. В заключному музичному реченні спостерігаємо висхідний інтервал кварта, що за системою Піфагора відповідає стихії повітря c-f та розспіває тонічний квартсекстакорд, предиктом до якого був основний тон «f». Такі стрибки кварта у протилежні напрямки підкреслюють цей основний тон, який готує перехід в дорійський етичний лад c-b-as-g на слова «зажурився». Отже, у першій частині твору констатуємо наявність пари піфагорійських щільних стихій: земля-вода, де стихія землі являє собою нижній тетра хорд g-as-b-c, а стихія води виражена інтервалом квінти f-c.

В обжинковій пісні «Женці» (Колесса, 1991, с. 116) яскраво виражена затактом піфагорій-

ська стихія повітря es-as. Дорійський етичний лад f-es-des-c на слова «дороги» розвиває мелодичну канву і пунктирним ритмом підкреслює кульмінацію фрази. Завершується твір секундовими ходами as-b-as, яким передує піфагорійська стихія повітря, що виражається стрибком кварта es-as.

В першому реченні обжинкової пісні «Чотири браття траву косили» (Мишанич, 1991, с. 87) можемо спостерігати розділений нижній тетра хорд fis-g-a-h на слова «браття траву», що відповідає піфагорійській стихії землі. На слова «чотири браття» він плавно переходить у низхідний лідійський етичний лад c-h-a-g. Висхідний тетра хорд fis-g-a-h на слова «браття траву» другого речення також втілює піфагорійську стихію землі, а низхідний лідійський етичний лад c-h-a-g підкреслює заключну фразу «траву косили».

Висновок. На основі музичного аналізу українських обрядових пісень, а саме: веснянки «А в тому саду»; гаївки «Ой гаю мій, гаю»; обжинкових пісень «Женці», «Чотири браття траву косили» та козацької пісні «Стоїть явір над водою» можна окреслити їх ладові особливості, використовуючи «Досконалу незмінну систему піфагорійського звукоряду» та платонівсько-аристотелівські музичні елементи. А саме: етичні лади, що взаємодіють з піфагорійською тетрактидою вогонь-земля-вода-повітря. Так, у веснянці «А в тому саду» зустрічаємо розділений тетра хорд, який відповідає стихії вогню у першому реченні. Яскраво виражений у другому реченні низхідний окта хорд відокремлює два фрігійські етичні лади і підкреслює стихію повітря, що проявлена висхідним стрибком кварта. В гаївці «Ой гаю мій, гаю» застосований нижній розділений тетра хорд, який відповідає стихії землі за піфагорійською системою та спадаючий низхідний фрігійський етичний лад. Висхідний інтервал квінти вказує на стихію води та поступеним розвитком завершує музичну фразу лідійським етичним ладом. В даній гаївці констатуємо пару щільних стихій: вода-земля. Стихія води відповідає інтервалу квінти, а стихія землі показана розділеним тетра хордом. В обжинковій пісні «Женці» стихія повітря виражена затактом та завершальним стрибком кварта, що теж вказує на дану стихію. Розділений нижній тетра хорд який відповідає сти-

хії землі, яскраво виражений в обжинковій пісні «Чотири браття траву косили». Низхідний лідійський етичний лад переплітається з висхідним тетракордом, що вказує на стихію землі за піфагорійською системою звукоряду. В козацькій пісні «Стоїть явір над водою» констатуємо наявність пари піфагорійських щільних стихій земля–вода, де інтервал, що відповідає стихії води об'єднує елементи словесної фрази «водою в воду» та переплітається з відтінком дорійського етичного ладу. Заключне

музичне речення вказує на стихію повітря, що виражається висхідним інтервалом кварта. Таким чином, на базі вивчення вищенаведених музичних текстів можемо дійти висновку, що метод аналізу музичних форм є плідним підходом, який дозволяє вичленити в українській фольклорній традиції архаїчні елементи успадковані від спільноіндоєвропейського музичного ідіому.

Подяка. Автор хотів би висловити подяку Балуцькій Н. М. за музикознавчу консультацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грінченко Б. Д. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 294 с.
2. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / В. Драганчук; передм. Л. Кияновської. Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.
3. Драгоманов М. П. Вибране. Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні/ Упоряд. Р.С. Міщук, В.С. Шандра. Київ: Либідь, 1991. 688 с.
4. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору: Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.
5. Колесса Ф.М. Шкільний співаник. Київ: Музична Україна, 1991. 217 с.
6. Мишанич М. М. Народні співи Галичини: Гаївки. Львів: Гердан, 1991. 95 с.
7. Мішин В. Ю. Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*, 2018. № 2. С. 537–542.
8. Назаров Н.А. Індоевропейський музичний ідіом та етногенез індоевропейців. *Folia Philologica*, 2021. № 2. С. 42–60.
9. Поцелуйко А.Б. Архаїчні індоевропейські елементи музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. № 3. С. 93–99.
10. Anderson W. What Song the Sirens Sangs. *Problems and Conjectures in Ancient Greek Music*, 1979. № 15. P. 11–15.
11. Chailly J. Le mythe des modes grecs. *Acta musicologica*, 1956, № 28. P. 146–147.
12. Laloy L. Anciennes gammes enharmoniques. *Revue de philologie*, 1900. № 24. P. 31–43.
13. Lükő, G. Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1964. № 3–4. P. 237–289.
14. Young J.O. Assessing the Ethos Theory of Music. *Disputatio*, 2021. Vol. 13, № 62. P.283-297 doi: 10.2478/disputatio-2021-0015.

REFERENCES:

1. Hrinchenko, B.D. (1922). *Istoriya ukrayinskoyi muzyky* [History of Ukrainian music]. Kyiv: Spilka [in Ukrainian].
2. Draganchuk, V. M. (2016). *Muzychna psykhoholohiya i terapiya: pidruchnyk dlya studentiv spetsialnosti «Muzychne mystetstvo»* [Musical Psychology and Therapy: a textbook for students of the specialty «Musical Art»]. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].
3. Drahomanov, M. P. (1991). *Vybrane. Miy zadum zlozhyty ocherk istoriyi tsyvilizatsiyi na Ukrayini* [Selected. My plan is to write an outline of the history of civilization in Ukraine]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi, A. I. (2009). *Istorychnyi syntaksys folkloru: Problemy pokhodzhennya, khronolohizatsiyi ta dekoduvannya narodnoyi muzyky* [Historical syntax of folklore: Problems of origin, chronology and decoding of folk music]. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].
5. Kolessa, F.M. (1991). *Shkilnyi spivanyk* [School choir]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Myshanych, M. M. (1991). *Narodni spivy Halychyny: Hayivky* [Folk songs of Galicia: Hayivka]. Lviv: Herdan [in Ukrainian].
7. Mishin, V.Y. (2018). *Vchennya pro muzychnyi etos u klasychnu epokhu* [The Doctrine of Musical Ethos in the Classical Age]. *Molodyi vchenyi – Young scientist*, 2. 537–542 [in Ukrainian].
8. Nazarov, N.A. (2021). *Indoyevropeyskyi muzychnyi idiom ta etnogenez indoyevropeytsiv* [Indo-European musical idiom and ethnogenesis of Indo-Europeans]. *Folia Philologica-Folia Philologica*, 2. 42–60 [in Ukrainian].

9. Potseluyko, A.B. (2023). Arkhayichni indoyevropeyski elementy muzychnykh form ukrayinskykh narodnykh kalendarno-obryadovykh pisen [Archaic Indo-European elements of musical forms of Ukrainian folk calendar-ritual songs]. *Fine Art and Culture Studies*, № 3. 93–99 [in Ukrainian].
10. Anderson, W. (1979). What Song the Sirens Sangs. *Problems and Conjectures in Ancient Greek Music*, № 15. 11–15 [in English].
11. Chailly, J. (1956). Le mythe des modes grecs. *Acta musicologica*, № 28. 146–147 [in English].
12. Laloy, L. (1900). Anciennes gammes enharmoniques. *Revue de philologie*, № 24. 31–43 [in English].
13. Lükó, G. (1964). Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, № 3–4. 237–289 [in English].
14. Young, J.O. (2021). Assessing the Ethos Theory of Music. *Disputatio*, Vol. 13, № 62. 283–297 doi: 10.2478/disp-2021-0015 [in English].

УДК 78.08:781.6+784.2+785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-10>

Юрій РОМЕНСЬКИЙ

старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури факультету мистецтва і дизайну, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0000-0002-2423-726X

Бібліографічний опис статті: Роменський, Ю. (2024). Роль опанування композиторської компоненти як важливої складової розвитку естетично-художнього мислення у вихованні сучасного естрадно-джазового співака. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 75–79, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-10>

РОЛЬ ОПАНУВАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ КОМПОНЕНТИ ЯК ВАЖЛИВОЇ СКЛАДОВОЇ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО СПІВАКА

Мета: робота спрямована на розглядання актуальності композиторських навичок у площині навчання естрадно-джазовому виконавству як додаткового стимулу реалізації творчих втілень сучасних естрадних вокалістів. Це цікавий освітній тренд, що покликаний у значній мірі збагатити та розширити якісні показники співака з точки зору змістовного наповнення виконання, підняти на новий рівень гнучкість музично-художнього мислення, стимулювати зріст інтелектуальних та естетичних потреб у процесі творчого розвитку та професійному становленні. Залучення у захоплюючий процес композиції здобувача сприяє гармонічному розвитку його особистості, спроможності до переконливого формулювання та висловлювання творчої думки.

Методологія: основою дослідження є спостереження протягом року за результатами роботи та динамікою розвитку групи здобувачів, залучених до музичного творення (композиції), а також використані методи написання музики американського композитора та аранжувальника Уільяма Руссо, та Жака Перріконе, фундатора кафедри авторської пісні у музичному коледжі Берклі, США.

Наукова новизна: в умовах стрімкості розвитку та закономірних змін тенденцій у сучасній індустрії естрадного музичного мистецтва виховання вокаліста, як інструменту відтворення звуку, є недостатнім. Значну роль в сучасній музиці та виконавстві набувають також й ціннісні складові особистості артиста.

Співак, зосереджений тільки на голосі, обмежує свою індивідуальність. Основи композиторських навичок надають поштовх до реалізації нових ідей інтерпретації виконуваного твору, здатності розуміння його драматургії, привнесення особистісного бачення, свободи художньої виразності. Означені питання та ідеї щодо виховання сучасного естрадного та естрадно-джазового вокаліста вперше піднімаються у сучасному українському музикознавстві та розглядаються у вітчизняному освітньому просторі, що і складає наукову новизну цієї роботи.

Висновки: застосування композиторської практики у процесі виховання сучасного естрадного артиста – важливий елемент формування та становлення сучасного естрадного співака. Він не тільки сприяє загальному розвитку музичних здібностей, але й допомагає кристалізації унікальної артистичної ідентичності, що є ключовим поняттям для здобуття успіху в сучасному музичному середовищі. Вміння komponувати власні пісні/твори дозволяє естрадним співакам розширювати та доповнювати свій репертуар унікальним матеріалом, забезпечивши собі конкурентну перевагу. Крім того, навички композитора надають співаку можливість, більш вільно імпровізувати та інтерпретувати музичний матеріал, дозволяючи створювати музику що відповідає особистим відчуттям та досвіду, підвищуючи тим критичне мислення та власну артистичну автономію.

Ключові слова: композиторські навички, соліст-вокаліст, джаз, естрада, тенденції навчання.

Yuriy ROMENSKYY

Senior Lecturer of the Department of Music Art and Sound Directing, International Humanities University, 33 Fontatska doroha str., Odesa, Ukraine, 65009

ORCID: 0000-0002-2423-726X

To cite this article: Romenskyu, Yu. (2024). Rol opanuvannya kompozytorskoï komponenty yak vajlyvoi skladovoyi rozvytku estetychno-hudojnyogo myslennya u vyhovanni suchasnoho estradno-djazovogo spivaka [The role of mastering the compositional component as an important component of the development of aesthetic and artistic thinking in the education of a modern pop and jazz singer]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 75–79, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-10>

THE ROLE OF MASTERING THE COMPOSITIONAL COMPONENT AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE DEVELOPMENT OF AESTHETIC AND ARTISTIC THINKING IN THE EDUCATION OF A MODERN POP AND JAZZ SINGER

Purpose: the work is aimed at considering the relevance of composing skills in the context of teaching pop and jazz performance as an additional incentive for the realization of creative embodiments of modern pop vocalists. This is an interesting educational trend that is intended to greatly enrich and expand the singer's qualitative indicators in terms of the content of performance, to raise the flexibility of musical and artistic thinking to a new level, to stimulate the growth of intellectual and aesthetic needs in the process of creative development and professional formation. Involvement in the fascinating process of composition contributes to the harmonious development of the applicant's personality, ability to convincingly formulate and express creative thought.

Methodology: the study is based on a year-and-a-half observation of the performance and development dynamics of a group of students involved in music creation (composition), as well as the methods of music composition used by American composer and arranger William Russo and Jacques Perricone, one of the founders of the Department of Songwriting at Berklee College of Music, USA.

Scientific novelty: In the context of rapid development and natural changes in trends in the modern pop music industry, the education of a vocalist as a reproduction tool is not enough. The value components of the artist's personality also play a significant role in contemporary music and performance.

A singer focused only on the voice limits his or her individuality. The basics of compositional skills give impetus to the realization of new ideas of interpretation of the performed work, the ability to understand its drama, the introduction of personal vision, and freedom of artistic expression. These questions and ideas about the education of a modern pop and jazz vocalist are raised for the first time in contemporary Ukrainian musicology and considered in the national educational space, which is the scientific novelty of this work.

Conclusions: The use of compositional practice in the process of educating a contemporary pop artist is an important element in the formation and development of a modern pop singer. It not only contributes to the overall development of musical abilities, but also helps to crystallize a unique artistic identity, which is a key concept for success in the modern musical environment. The ability to compose one's own songs/compositions allows pop singers to expand and supplement their repertoire with unique material, providing them with a competitive advantage. In addition, composing skills give the singer the opportunity to improvise and interpret musical material more freely, allowing them to create music that corresponds to personal feelings and experiences, thereby increasing critical thinking and their own artistic autonomy.

Key words: compositional skills, solo vocalist, jazz, pop, learning trends.

Світове музичне мистецтво естради еволюціонує дуже стрімко, іноді нагадуючи акселерацію підлітка. Достатньо проаналізувати невелику кількість нових надходжень, щоб визначити основні тенденції, цінність музичної думки (ідеї), окреслити засоби втілення задуму та спроектувати перспективність моделі естрадного пісенного твору у недалекому майбутньому.

Виконавці сьогодення намагаються проявляти себе одразу в кількох напрямках – як співаки, композитори, продюсери, звукорежисери тощо. Це дуже приємний симптом, що вказує на амбітність та прагнення до саморозвитку і, як висновок, – можливість самоствердження.

Враховуючи, подекуди, аматорський підхід до створення композиції, особливо серед молодих виконавців, ми (слухачі) часто звертаємо увагу на недосконалість компонентів твору, а саме: нелогічність форми, недоліки виконання, «скромність/наївність» тонального плану твору (як правило, 2–3 гармонії), основна мелодія збудована малими темами, у невеликому діапазоні, доволі простим ритмічним оформленням, більш ніж скромне змістове наповнення поетичного тексту та ін.

Можливості сучасної звукозаписувальної індустрії дозволяють виправити дуже багато недоліків, надати зовнішню привабливість та навіть, замаскувати та підсилити ті чи інші якості голосу, але єдине, чого не може коштовне обладнання та його майстерне використання, – це змістовно наповнити майбутній твір.

Технічний прогрес дав, утім, можливість багатьом музикантам-аматорам привід вважати необов'язковими знання основ гармонії, музичних форм та базового музичного підґрунтя (саме вони допомагають позбутись/запобігти багатьох помилок при створенні твору), надав можливість конструювати та колажувати музичний матеріал, виправляти інтонацію, тембральну забарвленість голосу, його технічні можливості у процесі роботи, створювати так звані «швидкий продукт».

Отже, основний чинник, який приваблює творчу молодь – доступність, можливість створення

творчу молодь – доступність, можливість створення

рювати музику за будь-яких умов попри недостатню підготовку, що в цілому сприяє найменшому шляху опору професійного розвитку. Вищеописані зразки можуть негативно вплинути на підхід несформованого виконавця до здобуття навичок.

То ж, виникає декілька питань:

1. Чи можуть навички композиції впливати на більш вільне орієнтування у професійному виконавстві.

2. Як невимушено мотивувати/надихнути вихованця до розширення виконавських індивідуальних можливостей.

3. Як прищепити відчуття смаку, розвинути музичну інтуїцію.

4. Чи існує особливість складання саме естрадних музичних творів.

Розглянемо їх більш детально з точки зору уживання в освітній процес сучасного естрадного артиста-вокаліста. Кафедра музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету, спираючись на результати опитування з питань вибіркових дисциплін, впровадила у навчальний процес курс композиції та вокальної імпровізації для здобувачів-вокалістів естрадно-джазового напрямку, який автор статті викладає протягом кількох років. Курс, розрахований на чотири семестри третього-четвертого року навчання (бакалавр), акцентує увагу на глибинних питаннях у сфері удосконалення витонченості та рафінування виконавської майстерності естрадно-джазового вокаліста, враховуючи розвиток та вимоги сучасної шоу індустрії. Обмежений час курсу змусив екструдувати ключові здобутки передового набуття естрадно-джазового виконавського мистецтва, нагальних аспектів світової педагогічної практики в галузі музичного мистецтва та скористатись узагальненим досвідом у методах викладання означеного курсу.

Сьогодні ми спостерігаємо велику зацікавленість напрямками саме естрадного та джазового музичного мистецтва. Про це говорить зростаюча кількість шкіл та курсів, що з'являються у різних форматах. Враховуючи перспективність естрадного мистецтва як ключового спрямування на прибутковість у розважальній шоу індустрії, не дивно, що багато хто з починаючих музикантів орієнтується саме на нього, готується зв'язати з ним своє професійне життя. Саме тому багато з тих, хто крокує за

мрією, часто неуважні у своєму виборі методик та засобів у навчанні. При цьому, багатьох не засмучує відсутність важливих освітніх компонентів та цілої низки обов'язкових для будь-якого музиканта дисциплін. Серед них поза межами освітнього процесу естрадних вокалістів залишається і композиція, яка між тим розвиває гнучкість мислення, здатність імпровізувати та декларувати високу планку професійної майстерності. Саме за розвиток цих факторів відповідає композиція. Звісно, в рамках певного фахового спрямування неможливо опанувати композиторську спеціальність, але володіння її основами здатні значно розширити розуміння багатьох складових виконавської майстерності. Розпочавши концертну діяльність випускники ділячись своїми думками зізнаються, що недостатньо часу присвячували імпровізації та основам композиції, тому на практиці є частими проблеми драматургічного характеру.

Як вже зазначалось, здобувачі, що брали участь в творчому експерименті, який став приводом для дослідження, були позбавлені будь-якого попереднього досвіду у написанні музики, і для того, щоб підготувати їх до творчої «великої» роботи, ми почали з нескладних завдань до створення простих мелодій-фрагментів (малих тем) на завдану гармонічну функцію (Russo, 1998), в межах двох тактів, у розмірі 4/4, з використанням акордових нот, тривалостями не дрібніше за восьму. Гармонія сама наштовхнула учасників на нескладний мотив (Perricone, 2018). Констатуємо здивованість та розгубленість здобувачів перед кількістю варіантів – вони наче відкрили двері у щось безмежне. Одним з пунктів цього завдання було не починати мелодію з першої долі такту – саме у цьому моменті відбувся злам – тепер їх не доведеться змушувати, вони зацікавлені.

Наступною цікавою темою в роботі виявилась музична та ритмічна трансформація написаного матеріалу. З'ясувалось, що цей процес вже не зовсім механічний, на відміну від розставлення акордових нот, а ще й вимагає активізувати інтуїтивність, чуття. Отже, кожен послідовний крок роботи дав можливість учасникам відчувати в різній мірі брак тих чи інших індивідуальних здібностей та активував прагнення до самовдосконалення.

У зв'язку зі зростаючою кількістю питань спостерігалась пропорційно зростаюча кількість

прослуханого та опрацьованого додаткового матеріалу. Наприклад, ті, хто отримав завдання написати пісню у стилі «блюз», заміркувались над тим, який саме блюз поляже в основу їх твору. У пошуку референсів здобувачі самостійно занурилися у вивчення аудіо та відео матеріалів у прагненні змістовно визначити для себе основні формоутворюючі поняття блюзу, його різновиди, різностильові ознаки та показали високий рівень обізнаності в опрацьованому матеріалі. З'явилась явна ознака розуміння «гармонічної сітки» традиційного 12-тактового блюзу, його різницю між 8- та 16-ти тактовим блюзом, а також здатність виокремлювати елементи блюзу в творах видатних виконавців. Отже на цьому етапі у здобувачів виявилось джерело натхнення. Разом з цим виникло питання стосовно стилістики (ознак) майбутнього твору (поп, – рок, – джаз балада/біт та ін.), тобто, занурившись у питання побудови композиції, здобувачі зіткнулись із низкою питань, які неможливо вирішити тільки за рахунок накопичення аудіального досвіду. Цей факт навів здобувачів на необхідність пошуку/звернення до спеціалізованих джерел, які б допомогли структурувати та упорядкувати етапність роботи (Collier, 1987).

Музичний смак ототожнюється з обізнаністю в контексті музичної ерудиції. В якості дієвого алгоритму накопичення ерудиційного бекграунда можна віднести наступний комплекс для самовдосконалення.

З боку слухового тренінгу це: слухання та вивчення різноманітної музики, експонування себе до різних музичних жанрів та стилів, розширення власного музичного світогляду та розуміння, відкриття нових жанрів.

З боку аналізу матеріалу: спрямування уваги на різні аспекти композиції, аналіз окремих елементів, що викликають емоційний сплеск.

З боку власних експериментальних процесів: створення власної музики (пісень) або аранжування існуючих композицій.

Також, послідовно рухаючись до створення композиції, слід не забувати про теоретичний та практичний базис знань та навичок, що якісно впливають на здатність розпізнавати та об'єктивно оцінювати різні музичні елементи. У відомих західних видавництвах, що спеціалізуються на музичній/нотній літературі, таких як «Hal Leonard», «Sher Music» (Levine, 1995) та багатьох інших, у клавірах та сонгбуках, традиційно, міститься дуже багато корисної

та цінної інформації для навчання, починаючи від детальних розшифрувань цифрових позначень функцій до важливих даних про твори, виконавців, дискографії, джерел, що можна і необхідно використовувати у освітньому процесі. Також, безцінний труд Джеймі Еберсолда «Play-A-Long» (Aebersold, 1997) пропонує до нотного матеріалу якісний аудіо супровід для опрацювання імпровізаційних навичок.

Беручи до уваги досвід відомих закладів музичної освіти естрадного спрямування, можна простежити заангажованість дисципліни сонграйтингу, а в деяких, таких як музичний коледж Берклі, США, сонграйтинг виділений в окрему кафедру, до якої можуть долучатись учні інших напрямків. Його сучасна програма охоплює широкий спектр дисциплін, спрямованих на розвиток у здобувачів навичок написання пісень. Серед них є дуже цікаві курси, які вивчають введення у техніки та підходи до написання пісень, включаючи структуру пісні, мелодію, гармонію, текст; лірику та текстопис, де зосереджуються на розробці текстів пісень включаючи мовленнєві образи, ритміку; способи створення «хуків», мелодій та гармонічних прогресій та підсилення емоційного впливу; технології у сонграйтингу; критичний аналіз успішних пісень для розуміння елементів, що сприяли їхньому успіху; Розробку навичок співпраці з іншими музикантами, продюсерами для просування, а також, музичний бізнес для сонграйтерів, де розглядається музична індустрія, включаючи авторські права, публікацію, видання, та стратегії монетизації. Це лише приклади курсів, які можуть бути впроваджені в програми вітчизняних закладів вищої музичної освіти та є необхідними складовими. Отже, як бачимо, суттєві нюанси у написанні саме пісень безумовно існують.

Серед залучених до творчого експерименту здобувачів-вокалістів естрадно-джазового напрямку був виявлений суттєвий сплеск зацікавленістю різними напрямками джазових стилів та потягнув за собою цілу низку питань, пошук відповідей. Наприклад, використання гармонічного звороту, притаманного стилю «госпел», навело здобувача на думки про доречність його вживання у своїй рок композиції, стилістичні ознаки якої зумовлені більш спрощеними гармонічними функціями. Підсумовуючи, учасник вирішив дотриматись умов своєї роботи, щоб зберегти цільність проекту,

уникнути еклектики, що свідчить про свідоме дотримання стилістичної чистоти. Але ідею було зафіксовано, що дуже корисно для подальших творчих експериментів.

Для непрофесійного слухача сутність естрадного музичного мистецтва полягає саме у мелодії, бажано нескладній, для легкого засвоєння. Але задачі артиста не тільки розважати, а й підняти рівень естетично-емоційних вимог слухачької аудиторії. В цьому сенсі не залишається сумнівів, що опанування композиторських навичок може бути неоціненним ресурсом для естрадних, естрадно-джазових співаків, які прагнуть розширити свої творчі горизонти, зміцнити свій статус в музиці та покращити шанси на успіх. На основі висновків та аналізі результатів навчання вихованців-вокалістів навички композиції виявилися дуже актуальними серед майбутніх виконавців, оскільки вони розвивають імпровізаторські та аранжувальницькі здібності та якісно позначаються інтелектуально на їх виконавстві, стимулюючи до креативних рішень у творчих завданнях.

З одного боку здатність до складання музики – це, безумовно, дар, однак, з іншого боку, її треба розглядати як невід’ємну складову освіченого фахівця, багатогранного вокаліста-музиканта, спрямовану на вивільнення назовні найцінніших якісних факторів виконавця. Для того, щоб мистецтво естради не перетворювалось на субкультуру, необхідно вчасно звертати увагу на всі складові виховання майбутніх виконавців. Аналізуючи результати курсу композиції серед вокалістів-бакалаврів (два семестри), які вперше доторкнулись до створення музики, можна зробити висновок, що доречно починати розвиток цих навичок набагато раніше, створювати базис та формувати певні професійні (виконавські) свободи вже на етапах здобуття ступеня молодшого бакалавра і гарантовано отримати підготовленого до творчої діяльності переконливого виконавця наприкінці навчання, щирого, здатного утримувати увагу аудиторії, що є головною якістю справжнього артиста.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопед. довід. [посіб. для вищ. навч. закл.]. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2010. 406 с.
2. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
3. Aebersold J. Play-A-Long, Jamey Aebersold Jazz, inc, USA, Vol. 1–100 (періодичне видання, серія посібників для імпровізаційної практики).
4. Bergonzi J. Inside Improvisation Series. Advance music GmbH, 2016. 230 p.
5. Collier J. L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Pub. 1987. 543 p.
6. Levine M. The Jazz Theory Book. Sher Music, 1995. 522 p.
7. Perricone J. Great Songwriting Techniques. Oxford University Press, 2018. 398 p.
8. Russo W. Composing music: a new approach. University of Chicago Press; Reprinted edition, 1988. 193 p.
9. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques. Music Sales America, 1998. 130 p.
10. The Best Fake Book Ever: For Keyboard, Vocal, Guitar, and All "C" Instruments, 4th Edition. Hal Leonard pub. 802 p.
11. Сайт музичного коледжу Берклі: <https://www.berklee.edu> (дата звернення 10.02.2024)

REFERENCES:

1. Davidov M. A. (2010). Vikonavs'ke muzykoznavstvo: encikloped. dovid. [Performing musicology: encyclopedic guide]. Kiiiv : Nac. muz. akad. Ukraïni im. P. I. SHajkovs'kogo. 406 s. [in Ukrainian].
2. Symonenko V.S. (2004). Ukrainska enciklopediya djazu. [Ukrainian encyclopedia of jazz] Centrmuzinform, Kyiv. 232 s. [in Ukrainian].
3. Aebersold J. Play-A-Long, Jamey Aebersold Jazz, inc, USA, Vol. 1–100. [a periodical, a series of manuals for improvisational practice].
4. Bergonzi J. Inside Improvisation Series. Advance music GmbH, 2016. 230 p.
5. Collier J. L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Pub, 1987. 543 p.
6. Levine M. The Jazz Theory Book; Sher Music, 1995. 522 p.
7. Perricone J. Great Songwriting Techniques; Oxford University Press, 2018. 398 p.
8. Russo W. Composing music: a new approach. University of Chicago Press; Reprinted edition, 1988. 193 p.
9. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques; Music Sales America, 1998. 130 p.
10. The Best Fake Book Ever: For Keyboard, Vocal, Guitar, and All "C" Instruments, 4th Edition. Hal Leonard pub. 802 p.
11. Berklee College of Music site <https://www.berklee.edu>

UDC 78.03:78.011.26(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-11>

Olga SAPOZHNIK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Vocal Arts, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrskaya str., korp. 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0003-3510-5817

To cite this article: Sapoznik, O. (2024). Zarodzhennia i rozvytok rok-muzyky v Ukraini: poshuky kulturnoi identychnosti [The origin and development of rock music in Ukraine: the search for cultural identity]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 80–87, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-11>

THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF ROCK MUSIC IN UKRAINE: THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY

The aim of the article is to carry out an attempt to carry out a comprehensive analysis of the musical-aesthetic, socio-cultural, cultural-historical prerequisites for the development of rock music in Ukraine, which influences the musical-aesthetic thesaurus, forms the aesthetosphere, value orientations and, ultimately, determines the national-cultural identity of a young person. It is worth proving that musical culture, including the rock industry, has become the embodiment of musical ideals and mental and ideological attitudes of the Ukrainian music lover, which in turn influenced the processes of national identification and left a characteristic imprint on the ethno-national mentality and musical culture as a whole. The methodology of the research consists in the synthesis of art and cultural approaches to the study of the phenomenon of rock music in the Ukrainian art space, in the use of dialectical methods of analysis, synthesis, comparison, generalization and interconnection of cultural identity with the musical culture of the Ukrainian nation. The scientific novelty lies in the theoretical comprehension of the vocal and instrumental art of rock music in Ukraine as a phenomenon of musical cultural genesis and a form of national and cultural identification, in the implementation of cultural and artistic reflection on this genre and style variety. For the first time, the retrospection of Ukrainian rock music is presented in the context of cultural and historical processes of national identification. Through the prism of the author's approach, rock music appears as the embodiment of artistic and aesthetic ideals and mental and ideological trends, leaving a characteristic imprint on the processes of national and cultural identification, ethno-national mentality and the musical culture of Ukraine in general. The studied material allowed us to draw conclusions that the formation and development of domestic rock music covers four stages. The four stages of the functioning of domestic rock music, which we have studied, contributed to the search for national and cultural identity, focused on the national aspect of the rock industry. In turn, this influenced the formation and cultivation of national features in rock music and musical culture as a whole, namely: in the introduction of the Ukrainian language as "fashionable" in the youth rock environment, in authentic intonation inclusions in arrangements, rock compositions, in the names of works and bands; in the use of folk traditions, folklore themes, regional motifs, dialects in vocal and instrumental rock sound of Ukrainian origin. These musical, aesthetic and cultural features of the national rock music contributed to the establishment of national and cultural identity, the popularization of the Ukrainian segment and the entry of the national musical culture into the world art space.

The materials of this article were tested by the author in the process of teaching the course "Modern Popular Estradna Music" in the structure of secondary and higher music education and as a special course in out-of-school art education. A manuscript of the textbook of the same name has also been prepared, where domestic rock music is presented as a trigger and a business card of the national, cultural and musical identification of Ukraine.

Key words: rock music, genre and style varieties, vocal art, rock composers and rock performers, cultural identity.

Ольга САПОЖНИК

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокального мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0003-3510-5817

Бібліографічний опис статті: Сапожнік, О. (2024). Зародження і розвиток рок-музики в Україні: пошуки культурної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 80–87, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-11>

ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК РОК-МУЗИКИ В УКРАЇНІ: ПОШУКИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

*Метою статті є спроба здійснити комплексний аналіз музично-естетичних, соціокультурних, культурно-історичних передумов розвитку рок-музики в Україні, яка впливає на музично-естетичний тезаурус, формує естетосферу, ціннісні орієнтації та зрештою визначає національно-культурну ідентичність молодшої людини. Варто довести, що музична культура, в тому числі рок-індустрія стала уособленням музичних ідеалів та ментально-світоглядних установок українського меломана, що в свою чергу вплинуло на процеси національної ідентифікації та наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та музичну культуру в цілому. **Методологія дослідження** полягає у синтезі мистецтвознавчого та культурологічного підходів до вивчення феномену рок-музики в українському мистецькому просторі, у використанні діалектичних методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення та взаємозв'язку культурної ідентичності з музичною культурою української нації. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні вокального та інструментального мистецтва рок-музики в Україні як явища музичного культурогенезу і форми національно-культурної ідентифікації, у здійсненні культурно-мистецької рефлексії на даний жанрово-стильовий різновид. Уперше ретроспекція української рок-музики представлена в контексті культурно-історичних процесів національної ідентифікації. Крізь призму авторського підходу рок-музика постає як уособлення художньо-естетичних ідеалів та ментально-світоглядних спрямувань, накладаючи характерний відбиток на процеси національної та культурної ідентифікації, етнонаціонального менталітету та загалом музичної культури України. Досліджуваний матеріал дозволив зробити **висновки**, що становлення і розвиток вітчизняної рок-музики охоплює чотири етапи. Досліджені нами чотири етапи функціонування вітчизняної рок-музики сприяли пошуку національно-культурної ідентичності, акцентували увагу на національному аспекті рок-індустрії. В свою чергу, це вплинуло на формування і культивування національних рис в рок-музиці та музичній культурі в цілому, а саме: в запровадженні української мови як «модної» в молодіжному рок-середовищі, в автентичних інтонаційних вкрапленнях у аранжуваннях, рок-композиціях, в назвах творів та колективів; у використанні народних традицій, фольклорних тем, регіональних мотивів, діалектів у вокальному та інструментальному «роковому» звучанні українського походження. Дані музично-естетичні та культурологічні особливості вітчизняної рок-музики сприяли утвердженню національно-культурної ідентичності, популяризації українського сегменту та входженню вітчизняної музичної культури у світовий мистецький простір.*

Матеріали даної статті були апробовані автором у процесі викладання навчального курсу «Сучасна популярна естрадна музика» у структурі середньої та вищої музичної освіти та як спецкурс у позашкільній мистецькій освіті. Також підготовано рукопис підручника з одноіменною назвою, де вітчизняна рок-музика представлена як візитівка національно-культурної та музичної ідентифікації України.

***Ключові слова:** рок-музика, жанрово-стильові різновиди, вокальне мистецтво, рок-композитори і рок-виконавці, культурна ідентичність.*

Relevance of the research problem. The musical and aesthetic development of young people requires a special organization of their communication with modern musical culture, which goes far beyond the educational process. This is especially true today, when the younger generation of Ukrainians is emotionally and physically at the epicenter of the aggressive hostilities of Russia's current war of aggression against Ukraine. At present, the problems of educating the younger generation, its social adaptation and, at the same time, reaching the possibilities of transformative activity are of particular importance in connection with the formation of a socially responsible and aesthetically educated personality. This crisis is further exacerbated by the existence of contradictions between the process of self-education and the system of imposed influences aimed at uniform standards; the needs of creative development and the decline in the general culture of young people; the presence of intellectual

potentials and their lack of demand by society; the need to create an innovative higher school, which should be the center for the development of personal freedom and responsibility, dialogue and cooperation, and the conservatism of the content of traditional forms and methods of education. It is possible to solve these contradictions by comprehending the pedagogical phenomenon of musical and aesthetic education by means of modern popular pop music, which should focus on the formation of a creative socially valuable personality.

At this stage, it is obvious that the influence of popular pop music, including rock music, on the individual, in particular, on his aesthetic consciousness, emotional and sensual tonosphere, creative potential, because it is modern popular pop music, ahead of other types of musical art, that becomes the dominant form of leisure of young people, their self-expression in the youth environment. At present, this problem

is not sufficiently covered and is actualized due to the dominance of unfiltered musical products of various kinds in the information environment.

Analysis of research and publications. There is no unanimity in the scientific literature in defining the essence of the concept of "modern popular pop music", in particular such a variety as "rock music". Researchers Y. Chekan and G. Shostak consider it to be a purely musical phenomenon, V. Dryapika, M. Meynert, V. Otkydach – a social phenomenon. The discrepancy arises due to the fact that in such areas of rock music as artrock, jazz-rock, avant-garde rock, symphonic rock, musical features prevail; And in the directions of punk rock, heavy metal, acid rock, hard rock – social manifestations.

Music critic, sociologist, travel journalist of Estonian origin M. Meinertnf та Ukrainian art critic V. Otkydach considers rock music as a form of reflection of the culture of the generation, points out the features inherent in this artistic phenomenon, including social activity, political acuteness, focus on real problems and a clearly expressed attitude to everyday life (Otkydach, 2006, p. 91).

Researcher G. Shostak points to the relativity of any classification of rock music, emphasizing the constant transformation of genres. He considers hard, heavy, rhythm, blues, punk rock, rock and roll, reggae, and new wave to be components of rock music. In the period of formation (1960 s), rock music, in his opinion, was purely entertaining and represented a wide range of styles and genres from emphatically primitive samples to the most complex, using the techniques of modern academic music, which has an anti-commercial nature. The author divides all styles of rock music into aesthetic and anti-aesthetic. To the former he refers to artrock, classic rock, baroque rock, jazz-rock, folk-rock, avant-garde rock, to the latter – examples of the "new generation", punk rock, heavy metal, hard rock, which are characterized by principled anti-artistry, emphasized primitivism, unrestrained aggression, the desire to shock, disgust and disgust in their behavior on stage and in the lyrics of songs (Shostak, 2000, p. 26).

Scientist V. Dryapika defines rock music as an independent genre that organically combines the emotional and expressive means of music, poetry and theater. Rock music, the author notes, is a synthesis of poetry, music, plastics, hairdressing and fashion design, physiology and psychology. He considers the main component

of rock music to be electric sound, high volume level, and the participation of the audience in the performance of the composition (Driapika, 1997, p. 107).

Unfortunately, the problems of the cultural and historical development of Ukrainian rock music in the processes of national identification from the cultural and art spectrum have not been sufficiently studied.

Presentation of the main material of the research. Rock music is a multifaceted, multi-level and open phenomenon, so terminological definitions can characterize only certain facets of this and related phenomena. We consider it expedient to classify rock music according to two parameters: genre and intonation orientations and the type of intonation (manner of performance). In the genre and intonation orientation, we distinguish three musical tonospheres: academic music of the Western European tradition, non-European music, and folklore. The first includes baroque rock, symphonic rock, rock opera, artrock, progressive rock, the second – jazz rock, blue isle soul, soul, the third – folk rock, country rock, bluegrass. As for the manner of performance, it is worth highlighting the hard rock and soft rock sound. "Hard" is a more dynamic, tense and hard sound; In soft rock, on the contrary, compositions are built by condensing from acoustic, transparent sounds to "metallic", electric guitar works. Although it should be noted that the type of intonation and genre-intonation features are directed to different planes.

The term "rock music" has several variants of use: 1) in historical terms (taking into account the origins, specifics of the musical language, instruments, etc.) as music originating from the song and dance genres of Negro folklore of the 1920's and 1930's. XX century, rhythm and blues, country and western, and rock and roll; 2) as a product label for a variety of pop music products (regardless of style).

The three main types of rock music are: pop-rock – light rock that targets a mass audience of pop music (e.g., country rock); mainstream rock (by analogy with the concept of "mainstream" in jazz), associated with the history of the formation of rock music and refers to its origins (for example, Negro rock and roll and rhythm and blues, white rock and roll of the 1950s, early beat music, hard rock, heavy metal rock, etc.); avant-garde

rock (experimental directions), combining heterogeneous musical styles (art-rock, electric-jazz-rock, avant-garde rock). In the 1960s. with the invention of the slide guitar and the pedal guitar, a new style appears in America – "blues rock".

Countercultural and subcultural trends in rock music manifested themselves in the expression of a new value orientation of young people, the intensification of their civic activity, youth performances in the 1960s, the creation of the international organization "Rock in Opposition" in the mid-1970s, the youth movement "Rock Against Racism", "Rock Against Rockets" in the late 70s – early 80s. XX century.

Prominent representatives: folk-rock (B. Dylan, Donovan); Latin rock ("Santana"); reggae (B. Marley); hard rock ("Hu", "Rolling Stones", "Family"); heavy metal rock ("Led Zeppelin", "Deep Purple", "Black Sabbath"); art-rock ("Emerson, Lake & Palmer", "Renaissance", "Genesis"); avant-garde rock (F. Zappa, "Yes", "Soft Mashin", "King Crimson"); jazz-rock ("Mahavishnu", "Chicago"); new wave ("Jam"); punk ("Clash"); ska (Medness).

Also the 1960s–1970s. They are characterized by the emergence of new styles of rock music: psychedelic rock (hippies), "new wave", art rock.

In the 1970 s. new styles of rock music appeared, including rock opera. Their leading representatives are: funky (Mathers, Chambers brothers); electronic rock (Wendy Carlos, Michael Oldfield, "War"); Afro-rock (Jenger Baker, Uyr Furs, King Sunny Ada); Latin rock (Carlos Santana); raga rock (The Beatles, Quintesencia, Steve Hillage).

Soul rock is a type of rock music that assimilated elements of the vocal Negro soul (funky) style that emerged in the mid-1950s. based on a combination of rhythm and blues and gospel and gained widespread popularity in the 1960s and early 1970s. in the works of Ray Charles, Nat Cole, Sam Cooke, James Brown.

Large-form works include rock operas, rock symphonies, rock suites, musicals based on rock (the groups "Syn", "Pretty Things", "Kinks" are the founders of rock opera). In 1971, Tim Rice and Andrew Lloyd Webber created the world-famous rock opera Jesus Christ Superstar.

The first sprouts of rock music appeared in Ukraine after the VI World Festival of Youth and Students in 1957. Prior to this period, rock music was spread mainly through amateur bands

copying early forms of rock music: rhythm and blues, beat music, rock 'n' roll, and works by Western rock bands (notably the Beatles).

The formation of domestic rock music can be divided into four stages. The first stage of the formation of domestic rock music (1957–1968) is characterized by the spread of standard rock and roll in its various dance modifications. This period is characterized by the emergence of domestic bands that reproduced the compositions of Western rock bands and individual performers. At first, the style of rock and roll in the classical version prevailed, later – traditional rock music, which was represented by the following groups: "March" (1964), "Once" (1965), "Second Wind" (1966), "Red Devils" (1967), "Sadko" (1966), "Orion" (1967).

The first manifestations of big beat in Ukraine began with the opening of the youth self-supporting club "MK-62" in Kyiv in 1962. At that time, it was a kind of hobby club that brought together poets, bards, sculptors, artists, film and photo lovers, there was a jazz club (the head of the club was Volodymyr Symonenko), and since 1965 – a big beat section headed by Grigory Makhno.

In March 1967, the first city big beat competition was held, in which 12 bands took part. The winners were chosen by a jury headed by the second secretary of the district committee of the Komsomol Valentina Lebedynets, who was the initiator of the creation of the club. It should be paid tribute to the fact that one of the conditions of the competition was the performance of several songs in Ukrainian and English, both rock standards and their own compositions. The winners of the competition were the groups "Once" and "Sadko". This competition had a fairly large resonance among young people, contributed to the creative competition of groups. Already in October-November 1967, the second Kyiv competition of rock bands was held, of which there were more than twenty. This event witnessed a fairly powerful big-beat movement, a wide genre range of Kyiv amateurs, the use of authenticity, Ukrainian melodies, as well as high-class copying of foreign samples of the Beatles, Hollis, Kinks (in particular, the group "Once"), etc. Each group had its own works in the Ukrainian language in its repertoire.

However, the peak of the Kyiv rock'n'roll movement was the third All-Union Big Beat Contest, organized by the Mriya club in March

1968. Initially, qualifying rounds were held, as more than 30 teams took part. It is quite important that this competition featured the Ukrainian-language repertoire, genre diversity and the first samples of domestic symphonic rock (Petro Polukhin quintet). The invited group was the Riga band "Eolik", which took the first place, as well as bands from Kharkov and Lviv.

So, the first big-beat contests became a vivid manifestation of skill, original creativity and enthusiasm of rock bands, which played mostly on homemade equipment and borrowed instruments, as amateurs, but at the same time reached a fairly high level.

In 1968 the first club of fans of popular music was founded, which had more than 200 members, headed by G. Makhno. This organization could plan activities bypassing government agencies. The club organized the first paid big-beat lectures held by G. Makhno, the first "live" discos in Kyiv, musical evenings and meetings with rock bands. In addition, he was engaged in the organization of concert venues for Kyiv rock bands, the creation of rehearsal halls. However, the most characteristic trend at this stage of the development of rock music remains the focus on the compositions of Western hard rock bands.

The second stage (1969 – late 1970s) is marked by the particular popularity of rock music. Rock bands begin to multiply instantly, but differ from each other mostly only in name. The works are performed mainly in Russian, or in the original language (English). At the same time, the creation of original music by domestic rock bands is observed. Among the most authentic bands of this period are "Enei" (1969), "Bells" (1971), "Faeton", "Hrono", "Patterns of Paths" (1975), "Krok" (1979), "Game" (1970) and others. This period is characterized by a more professional, qualified and much more erudite level of rock musicians, inclined to spontaneous improvisation, jazz sound, blues line and big-beat avant-garde. However, first of all, the 1970s are distinguished by the dominance of Ukrainian melodies, folk intonations of rock music in synthesis with classics.

The third stage (mid-1980s – 1995) is a turning point in the development of domestic rock music. There is a division into amateur and professional rock. Rock music was able to fully realize its socio-critical potential. The groups "V.V.", "Komu Vnyz", "Braty Hadiukiny", Vika Vradiy ("Sister

Vika") and others are actively working. Especially valuable is the fact that national folklore, cultural Ukrainian tradition is dominant in the work of the groups. Important for this period is the end of the history of domestic rock as an exclusively social phenomenon and the beginning of domestic rock music. There is a massive commercialization and professionalization of newly created groups and performers. By 1986, a new generation of domestic rock musicians was formed, which worked in the style of "thrash metal". Among the first bands was the instrumental group "Edem" from Kyiv.

At the beginning of 1987, rock clubs appeared in Kyiv, Kharkiv, Lviv, Dnipro, which became a kind of legalization of amateur rock bands. The pace of development of the new generation infrastructure in each region was different, but each club had a confrontation with the city's organizational structures. In 1986–1987, numerous domestic rock festivals were held, including: "Debut-86, -87", "Youth Crossroads-87", "Rock Dialogue", "Hard Dinner", in 1991 – "Interchange", which contributed to the rise in popularity of new rock bands in the genre of "thrash metal". Over time, rigid, abstract approaches change to melodic arrangements, ensemble coherence, etc.

The active spread of domestic rock music was facilitated by the World "Olympics-80", which was accompanied by the broadcast of foreign and domestic samples of rock music and contributed to the positive attitude of the public to the new musical genre. In this regard, the emergence of the magnetic re-recording network intensified the domestic musical process, which compensated for the ignoring of rock music production in Ukraine by the All-Union Recording Company "Melodiya".

In the 1980s, the domestic rock industry was conditionally divided into commercial and social. Fashionable musical trends that ignored the content and artistic values of texts ("Twentieth Century" group) were classified as commercial; the second trend was initiated by the groups "NZ", "Aeneas" (Smyha), "Mertvyj Piven", sister Vika, Taras Chubay, who in their work revealed acute social problems that existed in society. In the style of professional punk rock, the following groups worked: "VV", "Braty Hadyukiny", "Frog in the Airship", "Club of Tea Fans". For a long time, due to ideological pressure, the professional

development of rock music in Ukraine was hampered.

At the end of the 1980s, domestic rock bands were actively created at the amateur level at rock clubs, in particular in Kyiv: "Trace", "Apartment No. 50", "Babylon", "Edem", "Lethargy", "Crusader", "Komu Vnyz"; in Lviv: "Sich", "Club of Tea Lovers", "Forte", "Braty Hadiukiny"; in Ivano-Frankivsk – "Bunker Yo", in Kharkiv – rock singer M. Burmaka. The creativity of domestic rock bands, which performed exclusively Russian-language and English-language rock music ("Tabula Rasa", "Green Gray", "Hi-Fi", "Yu Ji", "Different People"), dates back to the early 1990s. It should be noted that during this period, interest in rock music decreased markedly, as the listener preferred disco music and Italian pop songs.

The fourth stage of formation of domestic rock music (1995–2000) is characterized by intensive holding of International and All-Ukrainian concerts and festivals of rock music, including: "Oberig" (Lutsk), "Taras Bulba" (Dubno), "Chervona Ruta" (Chernivtsi, Zaporizhzhia, Donetsk, Sevastopol, Kyiv), "Vyvykh" (Lviv), "Maria" (Chernivtsi), "Rock Existence" (Kyiv) and others. The influence of rock music on the national pop song has increased significantly. Ukrainian pop singers included in their repertoire works stylized as rock, this was traced in the works of K. Chili, M. Burmaka, J. Bodnaruk, Rosava and others. Among the rock bands that had the national color of the musical ionosphere, it is worth mentioning: "Nebesna Kopalina", "GDR", "Faktychno Sami", "FOA HOKA", "UNUSUAL TAKOTOZ", "DAT band" and others.

Rock 'n' roll during the Cold War of the 1960s and 70s was perceived as an ideological diversion. A short period of censorship relaxation in the second half of the 60s of the XX century. was marked by the rapid growth of the youth pro-Western movement, when dozens of big-beat formations played in student dormitories, copying the Beatles, the Rolling Stones, and Elvis Presley. Ukrainian bands have rapidly gained popularity: "Druhe dykhannia", "Uans", "Berezen", "Enei" and others. The news of the concerts instantly gathered gigantic crowds of young people, so it was considered great luck to get to the concert of Ukrainian stars. Rock 'n' roll slowly began to be broadcast on state television and radio programs.

Such a turbulent beginning of the rock epic ended suddenly. The tragic events of the Prague Spring of 1968 had a rather dramatic echo in the former USSR. Ukrainian rock music was banned, but traditional pop songs and adapted folklore were cultivated.

However, the atmosphere of underground concerts further fueled interest in rock music, and total censorship in the form of "art councils" created under state structures in the 1970s had the opposite effect and brought to life an extremely original underground – literary, poetic, artistic. In the 1970s, VIA (vocal and instrumental ensembles) were actively created and cultivated. Each ensemble was assigned to a certain regional philharmonic, had its own artistic and administrative directors, and performed songs approved by the highest governing bodies from ministries and «art councils». Most of the repertoire consisted of works by members of the Union of Composers of Ukraine. Musicians were allowed to perform their own works only after these works were approved by artistic councils composed of party workers and members of creative unions. The most ardent oppositionists and followers of rock 'n' roll began to play jazz-rock, art-rock, or music that did not involve a verbal sequence. A bright trace in the history of popular pop music was left by the groups "Krok", "Reportazh", "Oreol", "Kredo", "Krosvord" and others.

It should be noted that the 1980s brought the first shoots of hope for self-expression. It was the time of the explosion of tape culture. The records of the Melodiya company were less valuable compared to reels, spools and cassettes, which were replicated in a primitive lubok way and contained songs of iconic bands of the perestroika era: "Zoopark", "Kino", "Akvarium", "Alisa" and others.

The heyday of rock music in the mid-1980s was inspired by the beginnings of the "perestroika movement" with its doctrines of "glasnost", "perestroika" and "acceleration". The legalization of the rock movement took place in waves, rock clubs appeared in all cities, philharmonic VIA gained a tendency to change their own sound "to rock". The Kyiv rock club "Kuznya" presented a number of bands that quickly gained popularity not only in Ukraine. Heavy metal bands played "Edem", "Peron", "Kvartyra № 50", "Komu Vnyz", "Tytanik".

The leaders of the "alternative wing" were the rock bands "Collegiate Assessor", "Vopli Vidoplyasova" and "Rabbota Ho", which actively gave concerts. Clubs in different cities worked closely with each other and constantly organized festivals. Rock clubs were created by enthusiasts and musicians themselves, so they were a symbiosis of a rehearsal base, a concert venue, an information center and a replication company.

At the end of the 1980s, a new group of musicians appeared, clearly oriented towards the ideas of the national revival of Ukraine. Their appearance was stimulated by the powerful festival movement "Chervona Ruta", which gathered under its banners the nationally conscious creative intelligentsia. The most striking event was the festival "Chervona Ruta" in Chernivtsi in 1989. It was there that the groups "Braty Hadiukiny", Vika Vradiy (Vika's sister), "Winter Garden", "Komu Vnyz", "VV" sounded at the top of their voices for the first time. In the wake of the revival in Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk, Kyiv and other cities, quite distinctive groups appeared, which differed sharply from many others that diligently copied Western standards. In general, the beginning of the 1990s were the years of differentiation of groups by styles and directions, the years of intense search for their place in the world musical space. There was a self-identification of rock musicians in the plane of national traditions, within the borders of their country. However, the lack of a music industry and a minimal show business infrastructure infinitely hampered the natural impulses of musicians to engage exclusively in music, forced them to work in related activities: to create studios, equipment, organize concerts themselves and take care of the release of albums at their own expense.

So, unlike pop music, commercialization as a phenomenon has hardly touched rock music either in terms of financial gesheft or image. Therefore, rock music should be considered as the art of talented people with pure hearts and "empty pockets". At one time, Lviv organized various events and actions that had a distinct Galician identity. The most colorful: the festival "Vyvykh" with non-conformist theaters-studios, musical groups and literary associations; All-Ukrainian rock festival "Alternativa", which represented the best

alternative bands of the country; competition of young teams "The Future of Ukraine". Today, the rock festival "Rokoteka" is actively functioning, where mainly local bands perform, as well as Western rock bands.

Among the most popular domestic rock bands and musicians of the late 1990s of the first quarter of the 2000s, the following bands should be mentioned: "VV", "Skryabin", "Okean Elzy", "Komu Vnyz", "Plach Yeremii", "Mertvyi Piven", "Druha Rika", "Bez obmezhen", "Tartak", "Dymna sumish", "Hard Kiss", "Boombbox" and others.

Conclusions and prospects for further research. So, in the rock music of the 2000s, characteristic trends appeared: the emergence of offshoots from existing trends, including post-punk, hard rock, speed metal, thrash metal, heavy punk, neo-hard rock, etc., classified as heavy rock; mutual attraction of rock music to academic music, initiated by European academic composers L. Webber, K. Stockhausen, L. Bernstein. The evolution of musical forms gradually leads to the assimilation of classical and modern popular pop music. Compositional techniques of rock music and jazz are actively used in symphonic music (E. Stankovych, L. Dychko, I. Taranenko). Such trends as art rock, classical rock, symphonic rock, rock opera were intensively introduced in Ukrainian rock music using the achievements of academic music, which is proof of the high artistic, aesthetic and professional level of domestic rock art.

Today's popular music is far from being the same as its own music, it is not the same as it is, it is used with concrete natural concepts, with singing ideology. Along with bright artistic and aesthetic works, which reflect progressive ideas and trends of today, a significant place is occupied by commercial, standardized products of musical kitsch (hacks, fakes), produced by a well-established industry of musical entertainment. Young people hear music often in the middle of the day, not differentiated. This is especially true for young age, which is the most difficult age category with an insufficiently formed, unstable system of evaluation criteria. Therefore, without professional guidance, young people are left alone in the whirlpool of modern popular pop music, which often leads to a decrease in aesthetic taste and personal artistic level.

BIBLIOGRAPHY:

1. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції розвитку // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв* : зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 28. Київ : Видавничий центр КНУКІМ, 2013. С. 5–11.
2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. 31 с.
3. Дряпіка В.І. Орієнтація студентської молоді на цінності музичної культури (соціально-педагогічний аспект). Київ: Кіровоград: Державне Центральне Українське вид-во, 1997. 215 с.
4. Карчова Ю. І. Тенденції інтерпретування народнопісенного виконавства в сучасному художньому просторі України // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 73–82.*
5. Конвалюк У. Типологія творчих особистостей української пісенної естради // *Українська музика. Львів. 2018. № 2. С. 76–82.*
6. Лазарєв С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.
7. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 232–240.*
8. Откидач В. Рок-музика як соціокультурне явище та її місце в сучасній художній культурі // *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2006. № 1. С. 91–100.*
9. Овсянніков В. Г. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 160 с.
10. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
11. Шостак Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту ж музичну течію? // *Музика. 2000. № 6. С. 26–27.*

REFERENCES:

1. Baranovska, M. S. (2013). Estradno-vokalna muzyka v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI st.: tendentsii rozvytku [Pop-vocal music in Ukraine of the end of the twentieth – the beginning of the twenty-first century: trends in development] // *Kyiv: Visnyk KNUKIM, 28, 5–11 [in Ukrainian].*
2. Vasyliieva, L. L. (2004). Rok-muzyka yak faktor rozvytku kultury druhoi polovyny XX stolittia [Rock music as a factor in the development of culture of the second half of the twentieth century]. Autoref. dis. Kyiv: KNUKIM, 31 [in Ukrainian].
3. Driapika, V.I. (1997). Oriientatsiia studentskoi molodi na tsinnosti muzychnoi kultury (sotsialno-pedahohichnyi aspekt) [Orientation of students to the values of musical culture (socio-pedagogical aspect)]. Kyiv: Kirovohrad: State Central Ukrainian Publishing House. 215 [in Ukrainian].
4. Karchova, Yu. I. (2017). Tendentsii interpretuvannia narodnypisennoho vykonavstva v suchasnomu khudozhnomu prostori Ukrainy [Trends in the Interpretation of Folk Song Performance in the Modern Art Space of Ukraine] // *Culture of Ukraine. Kharkiv: HDAK, 57, 73–82 [in Ukrainian].*
5. Konvaliuk, U. (2018). Typolohiia tvorchykh osobystostei ukrainskoi pisennoi estrady [Typology of Creative Personalities of Ukrainian Pop Song] // *Ukrainian Music. Lviv, 2. 76-82 [in Ukrainian].*
6. Lazarev, S. H. (2018). Elektronna muzyka yak sotsiokulturne yavyshe (druha polovyna XX – pochatok XXI stolit) [Electronic Music as a Socio-Cultural Phenomenon (the Second Half of the Twentieth Century – the Beginning of the Twenty-First Century)]. dis. cand. art criticism. Kyiv: NAKKKiM, 241 [in Ukrainian].
7. Manko, S. B. (2017). Polistylystychnist estradnoho vokalnoho mystetstva na pochatku XXI st. (na prykladi ukrain-skykh suchasnykh artystiv) [Polystylistic Pop Vocal Art at the Beginning of the XXI Century (on the example of Ukrainian contemporary artists)] // *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism. Kharkiv: HDAK. 57, 232–240 [in Ukrainian].*
8. Otkydach, V. (2006). Rok-muzyka yak sotsiokulturne yavyshe ta yii mistse v suchasni khudozhni kulturi [Rock Music as a Socio-Cultural Phenomenon and Its Place in Modern Artistic Culture. State. Acad. Sci. Design and Arts]. Kharkiv: KhDADM, 1, 91–100 [in Ukrainian].
9. Ovsianikov, V. H. (2020). Pop-rok yak reprezentatyvnyi napriam suchasnoi ukrainskoi muzychnoi kultury: monohrafiia [Pop-Rock as a Representative Direction of Modern Ukrainian Musical Culture: Monograph]. Kyiv: NAKKKiM, 160 [in Ukrainian].
10. Riabukha, T. (2017). [Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady [Origins and Intonation Components of the Ukrainian Song Stage]. Autoref. dis. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
11. Shostak, H. (2000). Chy mozha dvichi uviity v odnu y tu zh muzychnu techiiu? [Is it possible to enter the same musical current twice?] *Music, 6, 26–27 [in Ukrainian].*

УДК 781.7(510)/785:78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-12>

Олександр СТАХЕВИЧ

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002
ORCID: 0000-0001-9261-4023

Бібліографічний опис статті: Стахевич, О. (2024). Китайське традиційне інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство: детермінанти історичного розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–95, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-12>

**КИТАЙСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАБЛЕВЕ
ТА ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО:
ДЕТЕРМІНАНТИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ**

Мета – висвітлити детермінанти історичного розвитку китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, розкрити його специфіку, форми функціонування, національну своєрідність.

Методологія дослідження. Історико-культурологічний метод використано для встановлення причинно-наслідкових зв'язків розвитку китайської інструментально-ансамблевої та оркестрової музики; структурно-функціональний – для визначення ролі традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства у створенні різних жанрів і форм китайської музики; когнітивний – для пізнання особливостей розвитку зазначеного жанру як соціально обумовленого явища. З інших методів застосовано аналіз, систематизацію, узагальнення, збір та опис.

Наукова новизна. Питання детермінованості процесу розвитку, специфіка, форми функціонування, національні особливості китайського інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства не розглядалися в окремій праці, що визначає новизну пропонованої тематики.

Висновки. Еволюція китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства детермінована кількома якісно відмінними етапами соціокультурного та політичного розвитку. Так, у чжоуську добу (XI–III ст. до н.е.) відбувається філософське усвідомлення ролі музики в суспільстві, впроваджуються: регламентація виконання у придворних церемоніальних дійствах, класифікація традиційного інструментарію (байнь), система люй-люй, затверджуються склади інструментальних оркестрів та ансамблів. Під час правління династій Цинь (221–206 рр. до н. е.), Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) і Тан (618–907) розпочинається процес інституціоналізації мистецтва (створення спеціальних установ «Дасиюе», «Даюеиу», «Кучуейюеиу», «Цзяююфан»), відбувається жанрове розгалуження музики на пленері (лі-пучі) та в приміщенні (цо-пучі), поряд із класичною придворною музикою «яюе», отримують розвиток бенкетно-церемоніальна «яньюе», парадно-воєнна «кучуейюе», пісенно-танцювальна «дацюю» та інструментальна. Два періоди правління династії Сун – північний (960–1127) та південний (1127–1279) – вплинули на формування стилів інструментальної музики бейцюй (північна мелодія) та наньцюй (південна мелодія). Закладені в тансько-сунську добу традиції ансамблевого та оркестрового музикування зберігалися до середини XIX ст. Завершення правління останньої імператорської династії (1911) призвело до відмови в Китаї від національних традицій. Відродження традиційного інструментально-ансамблевого та народного оркестрового виконавства починається в період незалежної КНР (1949).

Ключові слова: детермінанти історичного розвитку, імператорська доба, сучасний період, китайське традиційне мистецтво, інструментально-ансамблеве та оркестрове музикування, народне оркестрове виконавство.

Oleksandr STAKHEVICH

Doctor of Art, Professor of Departments Musicology and Culturology Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska str., Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: 0000-0001-9261-4023

To cite this article: Stakhevich, O. (2024). Kytays'ke tradytsiyne instrumental'no-ansambleve ta orkestrove vykonavstvo: determinant istorychnoho rozvytku [Chinese traditional instrumental ensemble and orchestra performance: determinants of historical development]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–95, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-12>

CHINESE TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLE AND ORCHESTRA PERFORMANCE: DETERMINANTS OF HISTORICAL DEVELOPMENT

One of the bright manifestations of national culture, which characterizes hearing and perception of sound space, is traditional instrumental performance. Various artistic artifacts and forms of implementation of traditional instrumental art, being often the only evidence of ancient eras or certain historical periods, reflect its deep connection with the creativity of the bearers of ethnic musical culture. All these qualities are characteristic of Chinese traditional instrumental-ensemble and orchestral performance, which was one of the first to arise and develop on the planet.

The purpose of the article is to highlight the determinants of the historical development of Chinese traditional instrumental-ensemble and orchestral performance, to reveal its specificity, forms of functioning, and national originality.

The methodological basis. The historical and cultural method was used to establish cause-and-effect relationships in the development of Chinese instrumental-ensemble and orchestral music; structural and functional – to determine the role of traditional instrumental ensemble and orchestral performance in the creation of various genres and forms of Chinese music; cognitive – to learn the specifics of the development of the specified genre as a socially conditioned phenomenon. Other methods include analysis, systematization, generalization, collection, and description.

Scientific novelty of the article. The issue of determinism of the development process, specificity, form of functioning, national features of Chinese instrumental-ensemble and orchestral performance was not considered in a separate work, which determines the novelty of the proposed topic.

Conclusions of the article. The evolution of Chinese traditional instrumental-ensemble and orchestral performance is determined by several qualitatively different stages of socio-cultural and political development. Thus, in the Zhou period (XI–III centuries BC) there is a philosophical awareness of the role of music in society, the regulation of performance in court ceremonial events, the classification of traditional instruments (bain), the lui-lui system, and the composition of instrumental orchestras are introduced. And ensembles. During the reign of the Qin (221, 206 BC), Han (206 BC – 220 AD) and Tang (618–907) dynasties, the process of institutionalization of art begins (the creation of special institutions “Dasiyue”, “Dayueshu”, “Kuchueiyueshu”, “Jiaoyufan”), there is a genre branching of music in the open air (li-puchi) and indoors (tso-puchi), along with the classical court music “yayue”, are developing banquet-ceremonial “yanyue”, parade-military “kuchueiyue”, song-dance “datsui” and instrumental. The two periods of the song dynasty – Northern (960–1127) and Southern (1127–1279) – influenced the formation of the styles of instrumental music Beicui (northern melody) and Nanciu (southern melody). The traditions of ensemble and orchestral music-making established in the tangsun era were preserved until the middle of the 19th century. The end of the reign of the last imperial dynasty (1911) led to the abandonment of national traditions in China. The revival of traditional instrumental-ensemble and folk orchestral performance begins in the period of independent People’s Republic of China (1949).

Key words: determinants of historical development, imperial era, modern period, Chinese traditional art, instrumental ensemble and orchestral music making, folk orchestral performance.

Актуальність проблеми. Одним з яскравих проявів національної культури, що характеризує чуття й сприйняття звукового простору, є традиційне інструментальне виконавство. У переважній більшості світових культур воно пройшло тривалий шлях розвитку від простих синкретичних форм до реалізації у сучасному професійному мистецтві. Комплекс традиційної інструментальної культури включає музичні інструменти, з їх будовою та способами виготовлення, техніко-акустичними та художньо-виразними засобами, виконанням та специфікою функціонування, а також жанри, стилі, форми, виконавську своєрідність інструменталізму певного народу, зв’язки з пісенністю та іншими видами мистецтв, способи передачі традицій та освіти, професіоналізацію та характер взаємодії між митцями, виконавцями та реципієнтами, еталони звукоідеалу, музичного мислення, естетичних уподобань тощо. Різноманітні мистецькі артефакти та форми реалізації традиційного інстру-

ментального мистецтва, будучи часто єдиним свідомством давніх епох чи певних історичних періодів, відбивають глибинні зв’язки із творчістю носіїв етнічної музичної культури. Всі ці якості характерні для китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, одного з перших, що виникло й розвивалось на нашій планеті.

Аналіз актуальних публікацій. Питанням китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, незважаючи на загальне поширення в останні десятиліття наукового інтересу до китайського музичного мистецтва, приділено незначну увагу музикознавців. Загальні відомості щодо зазначеної тематики можна отримати з різних інтернет-джерел (Іжик; Музыка Китаю; Braudel F., 2013). Багато праць сучасних авторів присвячено безпосередньо дослідженню китайських традиційних інструментів (Сун Пенсян, 2007; Чен Наньпу, 2019; Instruments of the Traditional Chinese Orchestra). Однак

у переважній більшості вони мають описовий та оглядовий характер. При тому детермінанти історичного розвитку китайського інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, його специфіка, форми функціонування, національні особливості не отримали висвітлення в окремій праці. Саме це актуалізує тематику запропонованої статті.

Мета – висвітлити детермінанти історичного розвитку китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, розкрити його специфіку, форми функціонування, національну своєрідність.

У найдавніших відомостях, що відносяться до перших двох династичних періодів (доба правління легендарного Хуан-ді та його нащадків – XXVIII–XXIII ст. до н. е., та династії Ся – XXII–XVI ст. до н. е.), є свідчення про те, що багато з тих правителів були великими шанувальниками музичного мистецтва. Адже музика вважалась засобом зв'язку між Небом та землею, способом їх гармонізації. Будучи чудовими музикантами, ці правителі (Фу Сі, Шунь Нун), були й винахідниками нових музичних інструментів.

В найдавніші часи переважну більшість музичних інструментів у Китаї становили різні види ударних. Документальні свідчення про китайську музику XVI–VIII ст. до н. е. підтверджують, що у XI–VIII ст. до н. е. (доба ранньої Чжоу) усталилась традиція «ритуальних» оркестрів, у складі яких були літофони («бяньцінь»), набори бронзових дзвонів («бяньчжун»), дзвони з різних матеріалів та різних розмірів («хунчжун», «гоудяу», «юн»), а також барабани («гу»), інструменти з глини («сюань») та ін. (Музика Китаю-1).

Однією з іманентних ознак музичного мистецтва Китаю було те, що від початку розвиток як вокальної, так і інструментальної музики визначався політичною ситуацією в країні та був пов'язаний з філософськими вченнями, які впливали на життя держави того чи іншого періоду. Позначався на певних «родових» ознаках китайської музики, зокрема на притаманному їй одноголосі з елементами гетерофонії, і склад інструментарію. Відповідно до інтонування простою була ритміка (звичайно у дводольних розмірах з повторними структурами). Характерно також використання високого регістру (як у вокальній, так і в інструментальній

музиці), лише у XX ст. було додано інструменти й голоси з низьким звучанням. Відмінною ознакою, що відрізняла китайську музику від музики інших регіонів світу, була пентатоніка. Історично китайці застосовували і семиступеневий звукоряд, що нагадував лідійську гаму (з четвертим підвищеним щаблем), але пентатоніка залишилась основним ладом у музичній практиці Китаю (Музика Китаю-1).

Тотальна організація життя, характерна для всіх рівнів та етапів розвитку китайської державності, знайшла віддзеркалення й в керівництві музичною складовою. У зазначений період (XI ст. – 770 р. до н. е.) було утворено музичне відомство, при якому відкрито музичну школу для підготовки музикантів і танцюристів (Сун Пенсян-1, 2007, с. 88). Це відомство розробило правила й порядок проведення ритуальних і бенкетних церемоній, де в залежності від того, для кого проводився захід, було встановлено певний склад виконавців. Так, в церемонії на честь імператора згідно регламенту мали брати участь чотири оркестри (по одному на кожній стороні світу), для удільного князя або крупного феодала призначалося три оркестри, по два оркестри – для чиновників головних установ і по одному – для простих чиновників та учених (Чен Наньпу, 2019, с. 32).

Такий «соціальний запит» викликав різке збільшення музичного інструментарію. З'являються струнні інструменти, з яких найулюбленішим у китайських шляхетних колах стає цинь (інструмент типу цитри). Кількість та різноманітність інструментарію викликає необхідність його класифікації. Ця класифікація засновувалась на восьми групах матеріалів, з яких виготовлювались інструменти, – залізо (золото, метал), камінь, шовк, бамбук, гарбуз, земля (глина), шкіра, дерево. Вона отримала назву «баїнь», що означає «вісім звуків» чи «вісім тембрів», частково використовується і нині. Дослідники відзначають, що «кожний клас інструментів мав свою символіку і обрядове призначення» (Сун Пенсян-1, 2007, с. 77).

У добу пізньої Чжоу (770–256 рр. до н. е.) відбулось філософське осмислення ролі й місця музики в суспільстві. Насамперед це було пов'язано з ім'ям Конфуція (Кун Фу-цзи або Кун-цзи, бл. 551–479 рр. до н. е.) та його вченням. Конфуціанство провіщувало, що музика має бути природньою, як гармонія Неба та землі,

й слугувати зв'язком між ними. За цією аналогією музика визнавалась засобом гармонійного врядування суспільства та держави.

На першому етапі конфуціанство сприяло створенню особливої системи придворних церемоній, які супроводжувались співом та музикою. Цей супровід підлягав суворій ієрархії як у послідовності проведення ритуалу, так і щодо застосування інструментальної (оркестрової) та вокальної (спів гімнів) музики. Розвиваючись та дещо змінюючись, ця традиція зберігалась тривалий час у періоди правління нових китайських династій.

Тривалий період чжоуської доби змінила династія Цинь (221–206 рр. до н. е.). Її засновник Ін Чжен за неймовірно короткий час (п'ятнадцять років!) створив першу в Китаї могутню імперію. В історії Піднебесної це було перше централізоване утворення, для укріплення якого було проведено ряд реформ, у т. ч. з розвою літератури та мистецтва. Зокрема імператорський оркестр налічував нечувану до того кількість музикантів. Існував також камерний оркестр імператриці, який обслуговував музичні запити «першої леді», брав участь у бенкетних та церемоніальних заходах двору (Чен Наньпу, 2019, с. 35).

В пізній період правління династії (211–206 рр. до н. е.) придворний церемоніал був настільки складним, що було необхідним створення спеціального відомства («Дасиюе»), яке відповідало за проведення церемоній та музику, що в них виконувалась. Відзначається, що «при ньому починає функціонувати музична школа для підготовки двірцевих музикантів і танцюристів ... на різних інструментах у цій школі навчалось близько 1339–1463 школярів віком від 13 до 20 років» (Чен Наньпу, 2019, с. 31).

Правління династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) продовжило лінію культурного розвитку, закладену попередниками. В 112 р. до н. е. за височайшим наказом імператора У-ді при імператорському дворі створюється особлива установа – музична палата під назвою «Юефу», на яку покладалось керівництво всіма складовими музичного життя держави (Чен Наньпу, 2019, с. 36). Установу очолив Лі Яньнянь, талановитий музикант, який, будучи композитором, сприяв розвитку інструментальної музики, зокрема струнного інструменту цинь, для якого він написав багато творів. Музику-

вання на цині набуло в цей час особливої популярності, як і церемоніальні оркестри («яюе») цей інструмент вважається унікальним явищем китайської культури, але він призначався переважно для сольного виконавства.

Невпинний розвиток інструментальної музики позначився на її подальшій жанровій диференціації. Найяскравіше це виявилось у світській музиці, де сформувались дві великі жанрові групи: музика на пленері (лі-пучі) та музика в приміщенні (цо-пучі). Такий розподіл свідчить про усвідомлення музикантами умов концертнування і запитів публіки як на «відкритому», так і у «закритому» просторі.

Розвиток китайської музики в цей період проходив у активній взаємодії з культурами інших азійських країн. Успіхи в інструментальній галузі значною мірою зумовлювало те, що музичні інструменти активно завозились в Китай з інших країн, які знаходились під його впливом, насамперед з Індії, Японії та Близького Сходу. Культурний обмін з близькосхідними містами та державами, крім самих інструментів, привносив у репертуар китайських придворних оркестрів твори інших народів і культур (Чен Наньпу, 2019, с. 38). Цю різнонаціональну «суміш» об'єднала так звана «музика десяти країн» або інакше «десять видів музики» («Шипучі»), куди входили музика та інструменти Кореї, Індії, країн Індокитаю та Центральної Азії. Вражаючими є склади оркестрів, що часом налічували до півтори тисячі учасників. Тенденція до розширення складів китайських оркестрів спостерігалась аж до VII ст., й тільки згодом відбулась їх відносна стабілізація.

Поряд зі світським музикуванням, у добу Цинь і Хань йде становлення й розвиток воєнної музики «кучуейное» (ударно-дудочна музика), що створювалась насамперед для оркестру духових та ударних інструментів. Воєнна музика теж була дуже різноманітною за формами та жанрами – для пішого воєнного оркестру і для кінного, зі співом чи з хором або без них (Ян Чжеюй-1, 2022, с. 22). Якщо первісно мелодії та пісні для воєнних колективів запозичувались з народної музики, то згодом їх стали створювати спеціально.

У добу раннього Середньовіччя інструментальна музика Китаю продовжувала невпинно розвиватися. Але якщо раніше часто була лише

складовою інших жанрів (вокально-танцювальних композицій, музичних оповідей та балад), то тепер виокремлюється у самостійний жанр, що отримав назву «танцюю» («тільки мотив»), на противагу «тангю» («тільки спів»). До наших днів з того періоду зберіглося кілька п'єс для циня, зокрема дуже популярна «Цзюкуан» («Буйство п'яного») Хе Чентянь (370–447 рр.) – найзначнішого музичного теоретика доби південних та північних династій (317–589 рр.). Будучи гарним виконавцем на багатьох музичних інструментах, він переконався в необхідності темперації музичного строю.

Хе Чентянь встановлює дванадцятиступеневий звукоряд, близький до рівномірно-темперованого строю. Це стає основою подальшого розвитку китайської музичної системи «люйлюй», на основі якої було створено пентатонічний звукоряд. Як і все в китайській культурі, система «люйлюй» теж мала філософсько-символістське підґрунтя. Зокрема в ній «ступені звукоряду відображають розташування сонця і місяця на небі, життя природи, образи різних тварин і пташок. Кожному звуку відповідає певний колір, що, своєї черги, має важливе символічне значення» (Сун Пенсян-2, 2007, с. 90).

В добу династії Суй (581–618 рр.) результатом об'єднання мистецтва семи різних народів стали «музика семи відділів» («цибуую»), «музика дев'яти відділів» («цзюбую»), а згодом «музика десяти країн» («шибую»). «Мистецтво країн» може виконуватись як камерним складом до 20 виконавців (музикантів і танцюристів) у невеличкому приміщенні, так і більшим складом від 60 до понад 100 виконавців на відкритому майдані. Камерне виконання отримало назву «цзобуцзи» (тобто «мистецтво сидячої вистави»), а інше – лібуцзи («мистецтво стоячої вистави»). Назви надають уявлення як розташовуються музиканти під час виконання того або іншого варіанту цієї музики. Загалом ці два оркестри символізують оркестри землі та Неба.

За часи танської династії (618–907 рр.) музична діяльність у Китаї підлягала найсуворішій регламентації. Для розвитку музичного мистецтва імператорський двір і уряд впровадили спеціальні установи: «Даюешу», що відповідала за виконання музики і танців, «Кучуейюешу», що відповідала за воєнну

музику, та «Цзююфан», що в цілому відповідала за музичну практику в країні. У той самий час, поряд із суворою класичною придворною ритуальною музикою «яюе», значного розвитку отримала придворна світська музика. Серед її жанрів – бенкетно-церемоніальна яньюе, парадно-воєнна кучуейюе, пісенно-танцювальна дацюй, а також інструментальна, особливо твори для семиструнного циня (Ян Чжеюй-2, 2022, с. 133).

У передтанську й танську добу в Китаї налічувалось багато чудових музикантів. Серед них танський імператор Даогуан (712–756 рр.), правління якого вважається кульмінацією розквіту китайської культури. Даогуану приписують авторство історично знаменитого твору дацюй «Нисянюйцюй» («Мелодія п'ятикольорової спідниці»). Не виключено, що в своїй музиці Даогуан використовував індійські наспіви. Створював музику й інший танський імператор Мінхуан (847–859 рр.), припускається що він є автором низки п'єс для духового інструменту.

Щодо використання певних інтонаційних зворотів чи мотивів у інструментальній музиці, то вказується, що «в китайській музиці здавна склалась система мотивів «купай» на кшталт середньовічних мелодичних модусів або музичних риторичних фігур» (Ян Чжеюй-2, 2022, с. 133). Сотні таких мелодичних зразків, що виникли здебільшого у добу правління Тан, постали основою репертуару китайських традиційних ансамблів та оркестрів навіть сьогодні. Власне це є варіації на моделі «купаї», які поширені «в сольній інструментальній музиці, китайській опері, буддистських піснях та даоських ритуальних інструментальних творах» [там само].

Спадкоємницею досягнень попередніх епох стала династія Сун (960–1279 р.), правління якої розділяється на два періоди – північний (960–1127 рр.) та південний (1127–1279 рр.). Ці історичні обставини відіграли вагомую роль у розвитку китайського музичного мистецтва. У XIII–XIV ст. завдяки цьому розподілу відбулось формування двох стилів: бейцюй – північна мелодія) та наньцюй – південна мелодія, значною мірою опрацьованих інструментальним мистецтвом. В сунську добу, як і раніше, розвиток придворної музики відбувається у чотирьох жанрових розгалуженнях: класична «яюе», воєнно-

духова «кучуейюе», бенкетно-церемоніальна «яньюе» та інструментальна.

Придворна музика яюе поступово прийшла до занепаду. Проте воєнно-духова (кучуейюе) за кількістю складів у сунську добу сягає від 300 до 2000 виконавців, але за звучанням – це оркестр духових та ударних інструментів. Воєнно-маршова музика супроводжувала вихід або виїзд імператора, звучала під час урочистостей. Демократичніший характер поряд з цим, мали бенкетно-церемоніальна та інструментальна музика, особливо виконання на цині. Це було пов'язано з розвитком міст при сунській династії, коли музичні жанри, що існували раніше, в нових умовах наповнялись новим змістом і поширювались серед всіх прошарків населення.

За часи правління танської та сунської династій китайська культура сягає небаченого розквіту, подекуди перевершуючи навіть тогочасну європейську. В VIII ст. запроваджується спеціалізована музична освіта, і в Китаї створюється мережа музичних шкіл. У цей період у китайському мистецтві формується класичний варіант традиційних оркестрових і ансамблевих форм виконавства. В домах світської знаті набуває розвитку камерне музикування, де особливою популярністю користувались такі струнні й духові інструменти, як флейта ді; арфа кунхоу; лютня; цин; піпа.

Традиції ансамблевого та оркестрового музикування в Китаї, закладені в тансько-сунську добу, в силу сталості життєвого укладу не потерпали значних змін до середини XIX століття. Зламом сталих форм китайської музики стали так звані «опіумні війни», що вели європейські держави проти Піднебесної, і в результаті чого придворна традиція потерпає кризи. Завершення в 1911 р. правління останньої династії в Китаї привело до повного розпуску придворних оркестрів та оперних труп. Занепад національних традицій спричиняло й підсилення впливу західноєвропейської культури: з початку XX ст. в Китаї перевага надається європейській освіті, в музичних відділеннях при китайських університетах створюються хори та оркестри європейського зразка тощо.

Відродження китайської самобутньої інструментальної культури відбувається з утвердженням Китайської народної республіки (1949). У цей період утворюються фольклорні ансамблі,

вивчається традиційна музика, пишуться камерно-інструментальні та симфонічні твори, до виконання яких включаються традиційні національні інструменти. З'являються як окремі одиниці оркестри китайських народних інструментів. Першим таким колективом був *Національний оркестр Шанхая*, заснований у 1952 р. Виконавському стилю цього оркестру притаманні технічна віртуозність і бездоганна ансамблева єдність, що підсилюються неповторним тембральним забарвленням китайського національного інструментарію. Поряд з шанхайським, ключові позиції у народно-оркестровому виконавстві Китаю зайняв *Китайський національний оркестр народних інструментів*, утворений в кінці 1950-х рр. Цей колектив брав участь у багатьох культурних подіях в країні. Крім концертних програм, оркестр долучається до супроводу вистав китайських національних опер та балетів.

У другій половині XX ст. традиційне китайське інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство пройшло той самий шлях, що загалом музичне життя і культура країни. Так, у 1966 році піднесення змінюється новою хвилею занепаду і репресій – періодом «культурної революції», під час якої музика мала ілюструвати політичні гасла. Під суворою забороною було виконання традиційної китайської музики, зазнали утисків твори сучасних композиторів, а також ті, що були створені до 1966 р. Оркестри й ансамблі, що виникли й набули розвою у перше сімнадцятиріччя КНР, у більшості перестали функціонувати. Тільки з 1980-х рр. в Китаї починається процес відродження самодіяльної творчості, відновлюються та створюються нові професійні ансамблі та оркестри, до яких уводяться традиційні інструменти. В цей час спостерігається й зворотній вплив китайської музичної, у тому числі й традиційної інструментальної культури на західну музичну практику.

Висновки. Процес історичного розвитку китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства детермінований кількома якісно відмінними етапами, пов'язаними із соціокультурним та політичним станом в країні. Так, у чжоуську добу (XI–III ст. до н.е.) відбувається філософське усвідомлення ролі музики в суспільстві, впроваджуються: регламентація виконання

у придворних церемоніальних дійствах, класифікація традиційного інструментарію (баїнь), система луй-луй, затверджуються склади інструментальних оркестрів та ансамблів.

Під час правління династій Цинь (221–206 рр. до н. е.), Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) і Тан (618–907) розпочинається процес інституціоналізації мистецтва шляхом створення спеціальних установ («Дасиюе», «Даюешу», «Кучуейюешу», «Цзяююфан»), відбувається жанрове розгалуження музики (на пленері та в приміщенні), поряд із класичною придворною музикою «яюе», отримують розвиток бенкетно-церемоніальна «яньюе», парадно-воєнна «кучуейюе», пісенно-тан-

цювальна «дацюю» та інструментальна. Два періоди правління династії Сун – північний (960–1127) та південний (1127–1279) – вплинули на формування стилів інструментальної музики бейцюю (північна мелодія) та наньцюю (південна мелодія).

Закладені в тансько-сунську добу традиції ансамблевого та оркестрового музичування майже без змін зберігались до середини ХІХ ст. Завершення правління останньої імператорської династії (1911) призвело до відмови в Китаї від національних традицій. Відродження традиційного інструментально-ансамблевого та народного оркестрового виконавства починається в період незалежної КНР (1949).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іжик М. Традиційні музичні інструменти. Ерху. *Міжнародне радіо Китаю*. URL: <http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (дата звернення: 10.02.2024).
2. Музика Китаю : вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8E (дата звернення: 10.02.2024).
3. Музика Китаю [електронний ресурс]. URL : https://hmn.wiki/uk/Music_of_China (дата звернення: 10.02.2024).
4. Сун Пенсян. Становлення і розвиток китайського музичного інструментарію. *Вісник ДАКККиМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 2. С. 77–81.
5. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник ДАКККиМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 3. С. 87–91.
6. Чень Наньпу. Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 *Музичне мистецтво*. ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2019. 267 с.
7. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури України. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства* : мат-ли науково-практ. конф. (м. Полтава, 26–27 серпня 2022 р.). Одеса : «Молодий вчений», 2022. С. 21–23.
8. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів у китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 53, том 2. Мистецтвознавство. 2022. С. 133–137.
9. Braudel F. *La Grammaire des civilisations*. Paris: Flammarion, 2013. 757 p. Web. URL: https://lirsa.cnam.fr/medias/fichier/braudel_civhtml_1263217459406.html#resume (дата звернення: 10.02.2024).
10. Instruments of the Traditional Chinese Orchestra. URL : <https://web.northeastern.edu/music-chinese/guzheng/> (дата звернення: 10.02.2024).

REFERENCES:

1. Izhyk, M. (2024). Tradytiini muzychni instrumenty. Erhu. [Traditional musical instruments. Erhu.]. *Mizhnarodne radio Kytaiu*. URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> [in Ukrainian].
2. Muzyka Kytaiu (2024). [Music of China]. *Wikipedia*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8E [in Ukrainian].
3. Muzyka Kytaiu (2024). [Music of China]. URL : https://hmn.wiki/uk/Music_of_China [in Ukrainian].
4. Sun Penxian. (2007). Stanovlennia i rozvytok kytayskoho muzychnoho instrumentariiu [Formation and development of Chinese musical instruments]. *Visnyk DAKKKiM: scientific journal*. Kyiv: Millennium. Vol. 2. P. 77–81 [in Ukrainian].
5. Sun Penxian. (2007). Vplyv relihiino-filosofskykh ta ideolohichnykh doktryn na rozvytok muzychnoho mystetstva Kytaiu [The influence of religious-philosophical and ideological doctrines on the development of musical art in China]. *Visnyk DAKKKiM: scientific journal*. Kyiv: Millennium. Vol. 3. P. 87–91. [in Ukrainian].

6. Chen' Nanpu. (2019). Kytaiski membranofony ta idiofony v konteksti odnotypnoho instrumentariiu davnikh tsyvilizatsii i narodnykh tradytsii Azii [Chinese membranophones and idiophones in the context of the same type of instruments of ancient civilizations and folk traditions of Asia]: *dissertation for obtaining the degree of PhD of Art History, specialty 17.00.03 – Musical art*. LNMA named after M.V. Lysenko. Lviv. 267 p. [in Ukrainian].
7. Yan Chzheyuy. (2022). Chinese-European integration processes in the development of professional musical culture of Ukraine [Kytaisko-yevropeiski intehratsiini protsesy u rozvytku profesiinoi muzychnoi kultury Ukrainy]. *Nauka v konteksti hlobalnoi transformatsii suspilstva: naukovo-praktychni materialy*. Odesa: "Molodyy vchenyy". S. 21–23 [in Ukrainian].
8. Yan Chzheyuy. (2022). Formuvannia ta rozvytok zhanru instrumentalnoho kontsertu dlia derev'ianykh dukhovykh instrumentiv u kytaichkii muzytsi [Formation and development of the genre of instrumental concert for woodwind instruments in Chinese music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vypusk 53, vyp. 2. Istoriya mystetstva. S. 133–137. [in Ukrainian].
9. Braudel F. (2013). *La Grammaire des civilisations*. Paris: Flammarion. 757 p. URL:https://lirsa.cnam.fr/medias/fichier/braudel_civhtml_1263217459406.html#resume [in France].
10. Instruments of the Traditional Chinese Orchestra (2024). URL: <https://web.northeastern.edu/music-chinese/guzheng/> [in English].

УДК 787.42;78.722

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

Марта-Маргарета СТОРОНЯНСЬКА

аспірантка кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. Остапа Нержанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0003-4150-6035

Бібліографічний опис статті: Сторонянська, М.-М. (2024). Сюїта G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса у перекладенні для бандури: історико-теоретичний та методико-виконавський аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 96–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

СЮІТА G-DUR СІЛЬВІУСА ЛЕОПОЛЬДА ВАЙСА У ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Метою дослідження є розкриття особливостей перекладення лютневої музики епохи Бароко для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса. Окреслено віхи життєвого та творчого шляху і виражальні засоби, притаманні для композитора. **Методологія дослідження** виявляється у використанні історико-теоретичного, музично-текстологічного та емпіричного методів аналізу. **Актуальність статті в тому**, що питанням розшифрування табулатур, а також проблематиці інтерпретації лютневих творів та їх перекладень для бандури на вітчизняному науковому поприщі приділено вкрай мало уваги, а також потребою у розширенні репертуару творами для бандури барокового періоду. **Наукова новизна** даного дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві: 1) виявлено закономірності та параметри розшифрування французької табулатури; 2) здійснено аналіз показового лютневого твору барокового періоду, а саме Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса; 3) виокремлено особливості перекладень лютневих творів для бандури. Вперше перекладення лютневих творів для бандури розглядається як окреме явище. **Висновки.** Описано творчий шлях та особливості музичної мови Сільвіуса Леопольда Вайса. Відзначено, що для перекладення та інтерпретації його творів на бандурі необхідні такі параметри: розуміння стилю композитора, знання особливостей розшифрування французької табулатури, вміння відчитати загальноприйняті артикуляційні, орнаментальні, аплікатурні позначення в нотному тексті та авторські позначки Вайса, а також розуміння контексту епохи. Аналіз кожної частини Сюїти G dur С. Л. Вайса показує, що це цикл, побудований на принципі контрасту типів викладів, а також на співставленні образних, темпових, фактурних рішень. Детальний розгляд *prélude non mesuré* (безтактової прелюдії) вказує на особливості ритмічної інтерпретації даного жанру та імпровізаційність. Для бандурного перекладення твору оригіналу необхідно звернути увагу на плавне голосоведення при переході мелодичних ліній із партії правої руки у партію лівої та *vice versa*, аплікатурні рішення при виконанні прикрас, темп різних частин циклу та агогічні відхилення. Саме уважене оволодіння елементами виконавських навичок музикантів XVII–XVIII століть, накопичення значного досвіду у розшифруванні та виконанні різноманітної орнаментики і розуміння її художньої ролі, а також підпорядкування технічної сторони виконання барокової лютневої музики до її виражальних особливостей – основні завдання, що постають на шляху вільного опанування стилістики виконання лютневої музики епохи бароко, відкриваючи нові обрії виконавцям-бандуристам у формуванні педагогічного та концертного репертуару.

Ключові слова: бандура, лютнева музика, бароко, виражальні засоби, стиль, перекладення, *prélude non mesuré*, Вайс.

Marta-Margareta STORONIANSKA

PhD student at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivsky str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0003-4150-6035

To cite this article: Storonianska, M.-M. (2024). Suite G-dur Silviusa Leopolda Weissa u perekladenni dla bandury: istoryko-teoretychnyi ta metodyko-vykonavskyi aspekty [Suite G dur by Silvius Leopold Weiss: historical, theoretical, methodological and performance aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 96–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-13>

SUITE G DUR BY SYLVIUS LEOPOLD WEISS ARRANGED FOR BANDURA: HISTORICAL, THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

The aim of the study is to reveal the peculiarities of the arrangement of Baroque lute music for bandura on the example of the Suite in G-dur by Sylvius Leopold Weiss. The milestones of the composer's life and creative path and the expressive means inherent in the composer are outlined. The methodology of the study is manifested in the use of historical-theoretical, musical-textual, and empirical methods of analysis. The issues of deciphering tablatures, as well as the problems of interpreting lute works and their arrangements for bandura have received very little attention in the national scientific field. Therefore, the scientific novelty of this study is that for the first time in Ukrainian musicology: 1) the regularities and parameters of deciphering the French tablature have been identified; 2) an analysis of an exemplary lute work of the Baroque period, namely the Suite in G-dur by Sylvius Leopold Weiss, has been carried out; 3) the peculiarities of arrangements of lute works for bandura have been highlighted. For the first time, the arrangement of lute works for bandura is considered as a separate phenomenon. Conclusions. The article describes the creative path and peculiarities of the musical language of Sylvius Leopold Weiss. It is noted that the following parameters are necessary for the translation and interpretation of his works on bandura: understanding of the composer's style, knowledge of the peculiarities of deciphering the French tablature, the ability to read the generally accepted articulation, ornamental, fingering notation in the musical text and Weiss's author's marks, as well as understanding the context of the era. The analysis of each movement of the Suite in G dur by S. L. Weiss shows that this is a cycle based on the principle of contrasting types of presentation, as well as on the comparison of figurative, tempo, and textural solutions. A detailed analysis of the prélude non mesuré (non-melodic prelude) points to the peculiarities of the rhythmic interpretation of this genre and improvisation. To overcome the performance difficulties for the bandura arrangement of the original work, it is necessary to pay attention to smooth vocalisation during the transition of melodic lines from the right-hand part to the left-hand part and vice versa, fingering solutions when performing decorations, the tempo of different parts of the cycle and agogic deviations. It is the careful mastery of the elements of the performance skills of musicians of the seventeenth and eighteenth centuries, the accumulation of considerable experience in deciphering and performing various ornaments and understanding their artistic role, as well as subordination of the technical side of performing baroque lute music to its expressive nature that are the main tasks that arise on the way to free mastery of the style of performing baroque lute music, opening up new horizons for bandura players in the formation of pedagogical and concert repertoire.

Key words: bandura, lute music, baroque, expressive techniques, style, arrangement, prélude non mesuré, Weiss.

Актуальність проблеми. Збагачення бандурного репертуару кращими зразками барокової лютневої музики спонукає глибше дослідити та розкрити дану проблематику. Запропонована стаття буде першим дослідженням, в якому здійснено спробу аналізу перекладення лютневих творів Сільвіуса Леопольда Вайса для бандури. Вперше перекладення лютневих творів розглядатиметься як окреме явище в контексті бандурних перекладень.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням розшифрування табулатур, а також проблематиці інтерпретації лютневих творів та їх перекладень для бандури приділено вкрай мало уваги. Є низка публікацій у зарубіжному музикознавстві – зокрема дисертація Серрано Муноза «Рекомендації щодо транскрипції барокової лютневої музики для сучасної гітари на прикладі сонати Сільвіуса Леопольда Вайса» (Munoz, 2016), в якій автор розглядає Сонату № 36 з Дрезденського манускрипту та дає кілька методичних рекомендацій щодо транскрибування музики Вайса для гітари. У своїй науковій праці «Пізні сонати Сільвіуса Леопольда Вайса» (Smith, 1977)

Алтон Дуглас Сміт описує музичну мову пізніх сонат Вайса, історичний контекст та їх значення у творчому доробку композитора. Також цінними джерелами для дослідження послугували монографії Долметча «Інтерпретація музики XVII–XVIII століть» (Dolmetsch, 1915) та Фридеріка Ноймана «Орнаментация в бароковій та пост бароковій музиці» (Neumann, 1978). В них автори окреслюють особливості інтерпретації барокової музики, заглиблюючись у специфіку розшифрування і виконання орнаментики.

В українському музикознавстві ми не знаходимо напрацювань в цьому ключі, відтак питання та завдання, розглянуті в статті є актуальними та потрібними. Дане дослідження буде корисним для українського музикознавства, відтак для авторів перекладень лютневої музики для бандури, а також для розширення бандурного репертуару та глибшого розуміння виконавцями перекладених творів. Відтак, метою пропонованого дослідження є розкриття специфіки перекладень лютневої музики епохи Бароко для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса.

Виклад основного матеріалу. Ім'я Сільвіуса Леопольда Вайса (*1687 – †1750)¹ домінує в історії лютневої музики. Він досяг визнання завдяки тому, що залишив величезну кількість композицій для лютні соло з усіх композиторів в історії лютневої музики. Німецький лютніст, композитор та музикознавець Ернст Готліб Барон у 1727 році акцентує увагу на майстерності гри Вайса та відзначає, що його рівня не міг досягти ніхто із сучасників: «... оскільки вайсівський метод гри на лютні вважається найбільш досконалим з усіх, багато хто прагнув досягнути його новий метод, так само як аргонавти шукали золотого руна» (Baron, 1727, с. 147). На початку XVIII століття багато німецьких дворів наймали лютністів як камерних музикантів, які грали на *theorbo continuo*² в придворних оркестрах. Велика кількість дворян та аматорів-буржуа також культивувала лютню.

Творча географія Вайса вражає – протягом життя, починаючи від дебюту при дворі курфюрста Йоганна Вільгельма Пфальцського в Дюссельдорфі у 1706 році, митець зумів охопити майже усі важливі культурні центри того періоду. Зокрема, в молоді роки Вайс знаходився на службі у ролі музиканта та камердинера в Італії у польського князя Олександра Собеського, який деякий час жив у Римі зі своєю матір'ю, королевою Марією Казимирою. Там Вайс міг зустрічатись із Алессандро та Доменіко Скарлатті, які обидва певний час служили композиторами в родині королеви. Після смерті князя в 1714 році Вайс повернувся до Німеччини і в 1718 році, де провів решту своєї кар'єри в Дрезденській гофкапелі. До 1744 року він був найбільш високооплачуваним інструменталістом у дворі. Крім того, що він виступав як соліст, він також був відомий як виконавець партії континуо.

Під час свого перебування в Дрездені Вайс відвідав різні двори із концертами, зокрема Празький (1717 і 1719), імператорський

¹ Завдяки недавнім дослідженням музикознавця Франка Легла встановлено, що Сільвіус Леопольд Вайс народився 1687 року в Гроткау в Сілезії (сьогодні Гродковія в Польщі), а не 1686 року в Бреслау (сьогодні Вроцлав), що за 75 кілометрів, як було прийнято вважати раніше.

² *continuo* (або *basso continuo*) було звичною практикою в епоху бароко та стосувалося практики забезпечення гармонічної підтримки для солюючих інструментів музичного ансамблю, що дозволяло створювати динамічний і гнучкий акомпанемент. Теорба, як частина континуо, здебільшого виконувала партію акомпанементу разом із клавшиним інструментом (клавесин або орган). Басова лінія зазвичай записувалася цифрами, що позначали акорди, і виконавці використовували це як орієнтир для імпровізації акомпанементу.

двір у Відні (1717) і Баварський двор (1722). У 1739 році він у супроводі свого учня Йоганна Кропфганса відвідав Й. С. Баха в Ляйпцизі, навіть є задокументовані звіти про спільну імпровізацію двох композиторів. Пізніше Бах аранжував сонату Вайса № 47 для скрипки та клавіру (BWV 1025).

Йоганн Еліас Бах, який у той час був особистим секретарем Баха, згадує візит у чернетці листа від 11 серпня 1739 року³ до кантора Й.В. Коха: «...так що я, звичайно, сподівався мати честь поговорити з братом; я хотів цього, тим більше, що саме в той час була особлива музика, а мій двоюрідний брат з Дрездена (Вільгельм Фрідемманн), який був присутній тут протягом чотирьох тижнів, разом із двома відомими лютністами, паном Вайсом і паном Кропфгансом, кілька разів грав у нас вдома...» (Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755)).

Окрім виконавської діяльності, композитор завжди був відкритим до спілкування із аматорами лютневої музики та спільного музикування з ними. Також Вайс був відомим учителем – серед його учнів були молодий Фрідріх Великий, а також відомі лютністи Адам Фалькенгаген і Йоганн Кропфганс.

Вайс був останнім з великих композиторів-лютністів. Його смерть співпала зі стрімким занепадом інструменту в усій Німеччині. Протягом своєї кар'єри Вайс створив понад 600 п'єс для лютні соло, організованих у сюїти або сонати. Навіть якщо загальна кількість його творів, які залишилися до нас, досягає позначки 600, є ще інші твори, які або втрачені, або ще не ідентифіковані. Наприклад, Брайткопф в своєму каталозі (1769) згадує про існування 34 партит Вайса, які наразі не вдалося віднайти – понад 200 п'єс безслідно зникли під час бомбардування Дрездена в лютому 1945 року.

Більшість зі збережених творів Сільвіуса Леопольда Вайса міститься у двох рукописах, один з яких зберігається Британській бібліотеці в Лондоні, а інший – у Sächsische Landesbibliothek у Дрездені. Це сюїти, окремі п'єси і табулатури, зокрема, подвійні концерти для лютні та флейти, а також для соло лютні та інших інструментів.

В запропонованому дослідженні аналізуємо перекладення для бандури сюїти G-dur з Лон-

³ URL: <https://www.bach-digital.de/content/letters.xml#a8bfc463-1f0e-42d5-b23a-fd08fe0bb196>

донського манускрипту⁴. «*Лондонський манускрипт*» – це збірка з 317 сторінок рукописних табулатур для барокової лютні, написаних орієнтовно у проміжку 1706–1730 років, яка зберігається в Британській бібліотеці в Лондоні та містить 237 п'єс Сільвіуса Леопольда Вайса, згрупованих таким чином: 26 повних сольних сонат, між якими розміщено 3 прелюдії, 2 фуґи, 1 прелюдія та фуґа, 2 фантазії, 2 гробниці, 1 каприс, 1 увертюра, 1 каприс, кілька менуетів, гавотів та інших творів, а також 5 інших творів разом, тобто 3 чотиричастинні концерти для лютні та поперечної флейти, а також 2 так звані «таємничі сонати», які не містять верхніх партій, але які прийнято вважати дуетами. Ця збірка не має назви, проте задля зручності її називають «Лондонським рукописом» чи «Лондонським манускриптом», щоб відрізнити від багатьох інших рукописів, що містять музику Вайса, наприклад, із Дрездена, Зальцбурга, Відня, Парижу та ін. Фактично, незважаючи на свою вагомість, лондонський манускрипт представляє менше половини повної творчості Вайса.

Необхідно звернути увагу на умовні позначення **орнаментики** в оригінальних лютневих табулатурах С. Л. Вайса – вони є досить лаконічними. Зокрема, у Лондонському рукописі бачимо наступні прикраси:

– кома або ліґа справа від буквенного позначення (швидка чи повільна низхідна аподжіатура, або коротка чи довга трель);

– маленька ліґа під буквеним позначенням (швидка або повільна висхідна аподжіатура);

– знак « X », що вказує на мордент (нижній або верхній);

– знак « ~ » який вказує на *gruppetto* (зустрічається рідко);

– вказівка « * » цілком імовірно, вказує на *ballancement*, що відповідає сучасному вібрато (зустрічається рідко);

• знак « / » – *détaché*, або *brisé* (між нотами одного акорду) – часто передбачає почергове виконання звуків акорду (не обов'язково підряд).

У сучасних виданнях творів XVII–XVIII століть редактори намагаються розшифрувати орнаментуку, зокрема ту, яка тепер майже не вживається на практиці та незнайома сучасному виконавцю, а у примітках іноді

даються оригінальні зображення орнаментики для того, щоб у разі питань щодо достовірності розшифрування редактора можна було виконати орнаментуку за власним баченням. Проте є редактори (включно із авторкою статті), котрі вказують в тексті авторські написання орнаментики, а розшифрування розміщують у примітках. Цей спосіб вважаємо найбільш прийнятним для опрацювання та перекладу лютневої музики.

Сюїта G dur із Лондонського манускрипту складається із семи частин: Прелюдія, Алеманда, Куранта, Буре, Сарабанда, Менует та Жига.

Розпочинається цикл безтактовою прелюдією (фр. *prélude non mesuré*, англ. *unmeasured prelude*), функцією якої є налаштування слухача на тональність та настрої циклу. Безтактова прелюдія – це прелюдія, у якій немає ані розміру, ані тактових ліній. Через це ритмічна інтерпретація здебільшого залишається за виконавцем, у результаті чого музика є надзвичайно імпровізаційною. Вважається, що дуже ранні зразки прелюдій являють собою вільно створені невеликі імпровізаційні п'єси для органа, лютні та інших струнних інструментів епохи відродження, які зазвичай виконувалися як вступ до іншого музичного твору або для перевірки налаштування інструменту. Пізніше безтактові лютневі прелюдії зберегли імпровізаційний характер жанру, але стали більш складними і тривалими (Щадріна-Личак, 2010, с. 150–159). До середини XVII століття безтактові прелюдії переросли в повноцінні композиції. Однак розвиток лютневої музики на той час уже припинився, і останні збережені безтактові лютневі прелюдії датуються кінцем того ж століття. Серед важливих лютневих композиторів, які зробили внесок у розвиток безтактової прелюдії, вартує відзначити П'єр Готьє, Рене Мезанжо та Жермен Пінель.

Oxford Music Online визначає термін *prélude non mesuré* як «термін, який зазвичай зарезервований для прелюдій для лютні чи клавесина XVII століття, які написані без ортодоксальних вказівок на ритм і метр» (Moroney, 2001). Той же ресурс визначає термін прелюдія як «термін різноманітного застосування, який у своєму початковому вжитку вказував на твір, що передував іншій музиці, в ладу або тональності якої він був написаний; був інструментальним (корені

⁴ Перекладення для бандури здійснено авторкою статті.

Ludus і Spiel означають «зіграний» (на відміну від «заспіваний»)); і був імпровізованим (звідси французьке *préluder* і німецьке *präluieren*, що означає «імпровізувати») (Ledbetter, D., & Ferguson, H., 2001). Імпровізовані прелюдії на різноманітних інструментах барокової доби походять від лютневих прелюдій – найперші зразки датуються приблизно 1630 роком – котрі використовувалися як спосіб перевірити стрій інструменту перед початком гри.

У 1684 році французький композитор, органіст та клавечиніст Ніколя Лебег зазначив, що «...прелюдія – це не що інше, як підготовка до виконання п'єс у певній тональності» (Gustafson, 1993, с. 48). Це стисле зауваження підтверджує навісність рис імпровізаційності, що твір покликаний створити атмосферу. Незважаючи на те, що були розроблені різні методи нотування цього виду музичного твору, безтактова нотація поступово застаріла (Tilney, 1991). До того часу, коли Ф. Куперен опублікував свою книгу прелюдій «L'art de toucher le clavecin» у 1716 р., виконавці втратили мистецтво усвідомлювати безтактову нотацію і що сама нотація втратила свою суть: її навмисну та оманливу двозначність (Courquin, 2008).

У XVII столітті не існувало конкретних ролей «композитор» і «виконавець» – лише наприкінці XVIII століття ці ролі почали концептуально розділяти. Бельгійський дослідник Том Бегін⁵ (Tom Beghin) зазначає, що «ідеал композитора-виконавця є повсюдним майже в усіх трактатах про виконавство XVIII століття, особливо в трактатах про гру на клавішних інструментах, де слухача можна легко змусити припустити, що виконавець також є композитором» (Beghin, 2015, с. 60). Можливо, що зростаюча розбіжність двох ролей протягом вісімнадцятого століття стала фактором, який вплинув на занепад жанру *prélude non mesuré*. Це може бути пов'язано з тим, що на композитора покладено обов'язок визначати та підкреслювати моменти гармонійного та мелодичного інтересу за допомогою ліній і ритмічних вказівок, таким чином позбавляючи виконавця необхідності імпровізувати. Хоча

музиканти сімнадцятого століття не могли встати перед спокусою прикрасити й адаптувати партитуру, сучасний виконавець міг би виконувати лише те, що було написано (Munoz, 2016).

Дуглас Алтон Сміт у своїй докторській дисертації акцентує на основних віхах життєвості та особливостях музичної мови композитора: «Загальні характеристики прелюдій у всі періоди життя Вайса залишаються незмінними. Їхня форма являє собою єдиний, наскрізний композиційний рух у більш-менш імпровізаційному стилі, з частим чергуванням між акордовими пасажами та пасажами арпеджіованих фігур у восьмих нотах. У своїх прелюдях Вайс лише один раз використовує фугатний виклад та рідко впізнаваний танцювальний ритм»⁶ (Smith, 1977, с. 46).

Основний музичний матеріал прелюдії із Сюїти G Dur утворюють хвилеподібні мелодичні поспівки восьмими нотами на щаблях основних трезвуків тональності та їх обернень в партії правої руки на тлі басової лінії, викладеної половинними та цілими нотами. Прелюдія має медитативний характер і налаштовує слухача на основну тональність всього циклу.

Урочистий характер Алеманди звучить контрастно до Прелюдії (розмір 4/4, G dur). Поділ на двочастинну побудову відзначений композитором знаком репризи. Будівельним матеріалом для Алеманди служить коротка напружена мелодична побудова речитативного типу та її варіантне проведення впродовж твору. Структурний двочастинний поділ підтверджують співставлення тональностей T-D. Згадані початкові інтонації отримують розвиток у кожній із частин, проте якщо в першій частині тональний план тримається в межах T-D, то в другій частині він збагачується викладом варіантної початкової побудови в паралельній тональності e-moll. При виконанні Алеманди слід звернути увагу на тетракордні висхідні шістнадцяткові пасажі у тактах 9–12, а також 33–35. Особливу увагу потрібно приділити орнаментиці. Зокрема, в Алеманді, зустрічаються верхні та нижні аподжіатури.

⁵ Том Бегін – старший науковий співробітник Інституту Орфея в Генті, Бельгія. Він є автором книги «Віртуальний Гайдн: Парадокс клавиріста XXI століття» [The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist] та співредактор, разом із Сандером Голдбергом, книги «Гайдн і виконання риторики» [Haydn and the Performance of Rhetoric]. Його дискографія включає повне зібрання клавірних творів Гайдна та багато фортепіанних творів Бетховена.

⁶ Douglas Alton Smith, The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss, PhD diss., с. 46: «The general characteristics of the genuine preludes in all periods of Weiss's life remain the same. Their form is a single, through composed movement in a more or less improvisatory style, with frequent alternation between chordal passages and passages of arpeggiated figurations in eighth notes. Weiss only once employs the fugal procedure and rarely a recognizable dance rhythm in his preludes». (переклад з англійської М.С.)



Приклад 1. Верхні та нижні аподжіатури. Алеманда з Сюїти G dur С. Л. Вайса. Т.8–11

Словники часто приводять синонімічний ряд до італійської *appoggiatura* – (нім. *Vorschlag*, італ., франц. *port de voix*), описуючи цю прикрасу як допоміжний звук перед основним звуком та розрізняючи довгий форшлаг (затримання, що виконується за рахунок тривалості основного звуку, займаючи половину дводольної тривалості та третину чи дві третини тридольної) і короткий⁷.

Верхні аподжіатури слід виконувати з сусіднього верхнього звуку на сильну долю. Якщо орнамент утворює виразний дисонанс з басом, коли виконується в долю, тоді, особливо після 1700 року, пріоритетним є тлумачення аподжіатури, тобто затримання, яка може варіюватися від традиційного прочитання на половину тривалості (найбільш популярне) до екстремально короткого, який не впливає на тривалості та робить дисонанс майже непомітним.

Якщо нема суттєвого дисонансу, прикраса може зміщуватися на час перед нотою, передуючи їй чи заповнюючи стрибок, або щоб поєднати роз'єднані мелодичні ноти, або щоб підкреслити долю, яка іде за прикрасою. Також може виконуватися коротко і майже в долю, але документальних свідочств такого прочитання досить мало, і ці приклади теж мають винятки. Отже, завдяки неоднозначності нотації, виконавцеві доводиться виховувати свій смак, аби творча свобода, спонтанне та персоналізоване виконання не суперечили стильовій відповідності через свою некоректність.

⁷ Хоча в деяких джерелах ці терміни вважаються синонімами, сучасні дослідники розмежовують функції цих двох явищ. *Port de voix* – це, передусім, перехід від однієї ноти до іншої, спосіб їх зв'язати. Причому в описах часто наголошується його легкий та ніжний характер, але виконання – як і символ позначення – часто відчутно різне: від аналогу аподжіатури до прохідної ноти. Форшлаг у сучасному розумінні з'явився у першій половині XVII ст. і найчастіше передбачав мелодичний звук перед сильною долею, знизу або згори. Варіант знизу (франц. *port de voix à accent plaintif* в лютневій музиці, англ. *beat, half-beat i fore-fall*) позначався комою, рисою або іншими знаками та початково виконувався за рахунок попереднього звуку.



Приклад 2а. Верхня аподжіатура. Алеманда. Т.8



Приклад 2б. Розшифрування верхньої аподжіатури. Алеманда. Т.8

Особливу увагу слід приділити аплікатурі верхніх аподжіатур. Якщо позначення аподжіатури знаходиться біля інтервалів, з цього слідує виконання її на верхньому звуці, тоді ж як нижній звук виконуємо першим пальцем правої руки. Відтак, до верхніх аподжіатур пропонуємо застосовувати аплікатуру 3-2-4-3, що уможливить їх виконання в оригінальному темпі твору без затисків м'язів та водночас виразно провести лінію другого голосу першим пальцем (приклад 2).

Нижні аподжіатури слід виконувати із нижнього сусіднього до основного звуку на сильну долю (приклад 3)⁸.



Приклад 3а. Нижня аподжіатура. Алеманда. Т.3

⁸ В цьому та наступних прикладах при відсутності ключів на нотних станах передбачається скрипковий ключ на верхньому стані, басовий на нижньому.



Приклад 36. Розшифрування нижньої аподжіатури. Алеманда. Т.3

Швидкий темп виконання Куранти виступає образно-настрійним контрастом до Алеманди. Твір написано у розмірі $\frac{3}{4}$. Відомо, що італійська музика протягом XVII – XVIII століть мала значний вплив на інші національні культури, і Corrente (або ж куранту) в Італії танцювали, а відтак і виконували швидко, що не могло не поширитися на виконання цього танцю в інших країнах Європи. Задум композитора викладено у двочастинній формі і чітко структурованими періодичними побудовами. 16-ти тактова побудова ґрунтується на коротких мелодичних поспівках арпеджованих фігурацій по щаблях тризвуків та їх обернень функційної тріади. Подекуди в каденційних завершеннях композитор вводить складніші акорди – DD7 основної тональності.

Тональності вищого порядку у першій частині створюють тоніко-домінантове – тоніко-субдомінантове співвідношення: G-D-A-D. Друга частина не відрізняється за фактурним викладом від першої, проте отримує більший тонально-гармонічний розвиток, який охоплює коло основних тризвуків та їх обернень в доміантовій та паралельній їй тональності з поступовим поверненням до тоніки в шістьох останніх тактах твору. Використання композитором більшого кола тональностей впливає на розширення масштабів другої побудови.

Для прецезійнішого виконання хроматизмів рекомендуємо на початку твору увімкнути перемикач $C^\#$. Оскільки характер твору передбачає швидкий темп, необхідно точно та виві-

рено виставити аплікатуру та ретельно відпрацювати перехід з основного на верхній ряд, максимально нівелюючи тембральну різницю, зокрема, такти 25–26 та 29–30 (приклад 4).

Басова лінія повинна бути маркатована, чому сприятиме заглушення струн перед взяттям наступного звуку. В такті 26 в басовій партії вказано бас в октаву – автором передбачено низький B^b , проте не на всіх бандурах є ця струна (зазвичай діапазон бандури від C великої октави до a3). Завершується твір *senza ritenuto*, тому важливо не піддаватися звичці та не сповільнити в кінці Куранти, оскільки це спотворить задум автора та первинну структуру танцю.

Четверта частина **Буре** передбачає виконання в жвавому темпі і укладається в розмірі 4/4. Як і попередні частини, Буре є двочастинним, де перша частина є коротшою ніж друга і по кількості тактів співвідноситься з нею як 18 до 26. Перша частина є періодом неквадратної будови оскільки перше його речення охоплює 10 тактів, а друге тільки 8. Друга частина також є періодом, але завдяки тематичному розвитку його речення охоплюють 14 і 12 тактів відповідно. Гармонічний план Буре не виходить за межі основних тризвуків головної тональності. Прозорість фактури композиції, яка утворюється фразами з четвертних нот, залишає виконавцю широке поле для її ускладнення в межах його хисту та майстерності. При виконанні репризи зазвичай вводиться більша кількість прикрас, оскільки це було притаманним для барокової доби – репризи ніколи не виконувалися однаково, адже це би свідчило про недостатній професіоналізм музиканта. Також рекомендованою є динамічна диференціація як частин твору, так і гнучке мікродинамічне нюансування.

П'ята частина **Сарабанда** є контрастною до попередньої. Її характер спокійний і умиротворений. Композиція має музичний розмір $\frac{3}{4}$ і складається з двох періодів неквадратної будови



Приклад 4. Куранта. Сюїта G dur. Т.25-29

розділених знаком репризи (12 т. + 20 т.). Як і в попередній частині фактура є прозорою, а всі фрази вибудовуються, в основному, поспівками ламентозного характеру восьмими тривалостями, які слід виконувати прийомом *notes inégales*. Такий принцип є одним із ключових у французькій бароковій музиці та полягає у виконанні двох послідовних коротких нот (зазвичай, вісімок або шістнадцяток) із різною тривалістю, навіть якщо вони занотовані з однаковими ритмічними значеннями. У Франції поширене застосування *notes inégales* стало каноном: добре навчені музиканти досконало оволоділи цією технікою. До початку XVIII ст. французький стиль почали наслідувати в Німеччині та інших країнах Європи (Сторолянська, 2023. с. 200).

Орнаментика в Сарабанді може і повинна виконуватися більш розлого, ніж в попередніх частинах циклу, зокрема завдяки темпу та характеру твору. Деякі прикраси композитор вписав в музичне полотно відразу – наприклад, септоль у другому такті (приклад 5).



Приклад 5. Сарабанда. Сюїта G dur. Т.2

Гармонічний план Сарабанди укладається в рамки тоніко-домінантового співвідношення між двома частинами і закріплюється на тоніці у останніх трьох тактах другої частини.

Образним та настроєвим жанровим контрастом до Сарабанди виступає шоста частина Менует, укладений у просту двочистинну форму (10 т. + 12 т.). Композитор зберігає прозорість фактури і вибудовує її тендітна мелодична побудова четвертними та восьмими нотами, залишаючи виконавцю простір для імпровізаційного збагачення кожної фрази. Гармонічний план не виходить за межі основних тризвуків тональності і підкреслює невибагливий характер танцювальної музики.

Основним завданням при виконанні Менуету є збереження легкості характеру при дотриманні темпу, влітаючи в музичне полотно доречну орнаменту.

Фінальною частиною циклу є **Жига** укладена в розмірі 6/8, її характер жвавий і танцю-

вальний. Основою композиційного полотна є двотактові фрази, які є музичним відтворенням танцювальних рухів. Жига написана у простій двочастинній формі, яку утворюють два періоди вільної будови, що вміщують 19 і 24 такти відповідно і розділені знаком репризи. Композитор також наголошує на додатковому повторенні 9 тактів композиції і відзначає їх словами "*petite reprise*", а відтак додаткове виконання цих дев'яти тактів утворює коду останньої частини і свідчить про завершення усього циклу. Слід зазначити, що такі зміни композиційної структури музичного твору швидше за все викликані бажанням композитора забезпечити музичний супровід додаткового виконання танцюристами хореографічної комбінації на знак завершення цілого танцювального циклу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У запропонованому дослідженні розглянуто специфіку адаптації барокової музики для бандури на прикладі Сюїти G-dur Сільвіуса Леопольда Вайса. Окреслено творчий шлях композитора, прослідковано особливості його музичної мови, а також виокремлено низку параметрів, необхідних для вдалого перекладення та інтерпретації його музики на бандурі, а саме: розуміння стилю композитора, знання особливостей розшифрування французької табулатури, вміння відчитати загальноприйняті артикуляційні, орнаментальні, аплікатурні позначення в нотному тексті та авторські позначки Вайса, а також розуміння контексту епохи. Аналіз кожної частини Сюїти G dur С. Л. Вайса показує, що це цикл, побудований на принципі контрасту типів викладів, а також на співставленні образних, темпових, фактурних рішень. Детальний розгляд *prélude non mesuré* (безтактової прелюдії) вказує на особливості ритмічної інтерпретації даного жанру та імпровізаційність. Для бандурного перекладення твору оригіналу необхідно звернути увагу на плавне голосоведення при переході мелодичних ліній із партії правої руки у партію лівої та *vice versa*, аплікатурні рішення при виконанні прикрас, темп різних частин циклу та агогічні відхилення. Саме уважне оволодіння елементами виконавських навичок музикантів XVII–XVIII століть, накопичення значного досвіду у розшифруванні та виконанні різноманітної орнаментики і розуміння її художньої ролі, а також під-

порядкування технічної сторони виконання барокової лютневої музики до її виражальних особливостей – основні завдання, що постають на шляху вільного опанування стилістики виконання лютневої музики епохи бароко, відкриваючи нові обрії виконавцям-бандуристам у формуванні педагогічного та концертного репертуару. Пропонована робота відкриває

широкі можливості для подальших наукових розвідок. Зокрема, наступні етапи досліджень можуть охоплювати перекладення інших лютневих творів із композиторської спадщини Сільвіуса Леопольда Вайса для бандури з ціллю розширення репертуару та поповнення його кращими зразками лютневої музики барокової доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сторонянська М.-М. В. Специфіка перекладення та інтерпретації французької лютневої музики епохи бароко для бандури. Науковий збірник Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку № 46. Рівне, 2023. С. 198–205.
2. Щадрина-Личак О.В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Науковий журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* № 3 (8). Київ, 2010. С. 150–159.
3. Baron E. G. Study of the Lute / Translation to English A. Douglas Smith. 2019. Independently published. 212 p.
4. Beghin T. The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist. The University of Chicago Press. 2015. 60 p.
5. Couperin F. Art of Playing the Harpsichord. USA: Alfred Publishing Company. 2008. 84 p.
6. Croton P. Performing Baroque Music on the Classical Guitar: A Practical Handbook Based on Historical Sources. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2015. 239 p.
7. Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755): Herausgegeben und kommentiert von Evelin Odrich und Peter Wollny. Mit Beiträgen zum Leben und ... (Leipziger Beiträge zur Bachforschung). – Georg Olms Verlag; 2., erweiterte Aufl. 2005 edition. 288 p.
8. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries. London : Novello and Company, 1915. 493 p.
9. Gustafson B. The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660–1720 by Colin Tilney. Music & Letters 74, № 4. 1993. 648 p.
10. Ledbetter D. Harpsichord and Lute Music in 17th Century France. London: Macmillan, 1987. 194 p.
11. Ledbetter D., & Ferguson H. Prelude. Grove Music Online, 2001. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.
12. Moroney D. Prélude non mesuré. Grove Music Online, 2001. Retrieved 20 Mar. 2023. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022290>.
13. Munoz S. Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata. PhD diss. Arizona University. 2016. 128 p.
14. Neumann Frederick, Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 626 p.
15. Smith D.A. The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss. PhD diss. Stanford University. 1977. 540 p.
16. Spitzer J. and Zaslav N. Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras. Journal of the American Musicological Society 39, № 3. 1986. 533 p.
17. Tilney C. The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720. London: Schott & Co., 1991. 62 p.

REFERENCES:

1. Storonianska, M.-M. V. (2023). The Specificity of the Transcription and Interpretation of French Baroque Lute Music for Bandura. Scientific collection Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways of Development. Rivne, 2024. № 46. 198–205 [in Ukrainian]
2. Shchadrina-Lychak, O.V. (2010). Harpsichord Prelude in Modern Historically Oriented Performance. Scientific Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine № 3 (8). 150–159 [in Ukrainian]
3. Baron, E. G. (1727). Study of the Lute. Translation to English A. Douglas Smith (2019). Independently published. 212.
4. Beghin, T. (2015). The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist. The University of Chicago Press. 60.
5. Couperin, F. (2008). Art of Playing the Harpsichord. USA: Alfred Publishing Company. 84.

6. Croton, P. (2015). *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: A Practical Handbook Based on Historical Sources*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 239.
7. Die Briefentwürfe des Johan Elias Bach (1705–1755): Herausgegeben und kommentiert von Evelin Odrich und Peter Wollny. Mit Beiträgen zum Leben und ... (Leipziger Beiträge zur Bachforschung). – Georg Olms Verlag; 2., erweiterte Aufl. 2005 edition. 288.
8. Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries*. London : Novello and Company. 493 p.
9. Gustafson, B. (1993). *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720* by Colin Tilney. *Music & Letters* 74, № 4. 648.
10. Ledbetter, D. (1978) *Harpsichord and Lute Music in 17th Century France*. London: Macmillan. 194.
11. Ledbetter, D., & Ferguson, H. (2001). *Prelude*. Grove Music Online. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.
12. Moroney, D. (2001). *Prélude non mesuré*. Grove Music Online. Retrieved 20 Mar. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022290>.
13. Munoz, S. (2016). *Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata*. PhD diss. Arizona University. 128.
14. Neumann, F. (1978) *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press. 626.
15. Smith, D.A. (1977). *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*. PhD diss. Stanford University. 540.
16. Spitzer, J. and Zaslav, N. (1986). *Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras*. *Journal of the American Musicological Society* 39, № 3. 533.
17. Tilney, C. (1991). *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660-1720*. London: Schott & Co. 62.

УДК 785.7:78.071.1Іванько(477.51)«19/20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-14>**Ірина ЦЕПУХ**

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)», Муніципальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», вул. Івана Мазепи, 15, м. Київ, Україна, 01601
ORCID: 0000-0003-1122-3122

Бібліографічний опис статті: Цепух, І. (2024). Камерно-інструментальна музика композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття: на прикладі доробку Олександра Іванька. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 106–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-14>

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: НА ПРИКЛАДІ ДОРОбКУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Мета роботи – дослідити камерно-інструментальний доробок сучасного українського композитора Чернігівського регіону України Олександра Іванька та розглянути його в контексті мистецтвознавчого дискурсу України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. **Методологія** дослідження спирається на джерелознавчий, системно-аналітичний та теоретичний методи. **Наукова новизна** полягає у тому, що в статті вперше в контексті українського музикознавства розглядається камерно-інструментальна музика митців Чернігівської композиторської школи кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття на прикладі доробку Олександра Іванька. Продемонстровано помітне зростання зацікавленості творчістю митця, зокрема в педагогічній та виконавській практиках. Обґрунтовується, що камерно-інструментальне надбання сучасного композитора Чернігівщини залишається маловідомим для національної мистецької спільноти і є нині актуальним і потребує проведення подальших досліджень і презентацій. **Висновки.** Внаслідок наукової розвідки досліджено камерно-інструментальний доробок сучасного українського композитора Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька. На основі проведеного аналізу камерно-інструментальних творів діяча (Скрипковий концерт *g-moll* та Концертино *F-dur* для флейти та фортепіано), розкрито хронологію написання та історію створення митцем камерно-інструментальних творів для ансамблевого музикування з урізноманітненням варіантів його складу: цикл п'єс «Монастирські візерунки», що складається з трьох творів («Відлуння давнини», «Світло крізь скло», «Старовинні вітражі»); інструментальний твір «Містерія», написаний для двох цимбал, ударних та контрабасу; інструментальний твір «Феєрія» для труби та фортепіано. Актуалізовано інноваційні індивідуальні художні та формотворчі рішення композиторської техніки Олександра Іванька в аспекті інструментальної версійності. Встановлено, що досліджені твори сучасника композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття формують новий погляд щодо камерно-інструментального жанру, мають цікаві рішення мовно-стильової, змістовно-виражальної моделі побудови музичної тканини, тож не мають залишатися поза увагою мистецької спільноти.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, Чернігівська композиторська школа, інноваційний репертуар, виконавство, музичне мистецтво Чернігівського регіону України, український сучасний композитор, Олександр Іванько, кінець ХХ – перша чверть ХХІ століття.

Ірина ТСЕПУХ

Graduate Student, National Academy of Managers of Culture and Arts, teacher-methodologist, head of the subject-cycle commission “Piano and concertmastering”, senior teacher of the department “Instrumental performance (by types)”, Municipal Institution of Higher Education of the Kyiv Regional Council “Pavel Chubynsky Academy of Arts”, 15 Ivana Mazepa str., Kyiv, Ukraine, 01601
ORCID: 0000-0003-1122-3122

To cite this article: Tsepukh, I. (2024). Kamerno-instrumentalna muzyka kompozytorskoj shkoly Chernihivskoho rehionu Ukrainy kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia: na prykladi dorobku Oleksandra Ivanka [Chamber-instrumental music of the composing school of the Chernihiv region of Ukraine at the end

of the 20th – first quarter of the 21st century: on the example of the works of Oleksandr Ivanko]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 106–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-14>

CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE COMPOSING SCHOOL OF THE CHERNIHIV REGION OF UKRAINE AT THE END OF THE 20TH – FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF OLEKSANDR IVANKO

The purpose of the work is to investigate the chamber-instrumental work of the modern Ukrainian composer of the Chernihiv region of Ukraine, Oleksandr Ivanko, and consider it in the context of the art history discourse of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century. The research methodology is based on source science, system-analytical and theoretical methods. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in the context of Ukrainian musicology, the article examines the chamber-instrumental music of the artists of the Chernihiv School of Composers of the end of the 20th – the first quarter of the 21st century, using the example of Oleksandr Ivanko work. A noticeable increase in interest in the artist's work, particularly in pedagogical and performing practices, has been demonstrated. It is substantiated that the chamber-instrumental property of the modern composer of Chernihiv Oblast remains little-known to the national artistic community and is currently relevant and requires further research and presentations. Conclusions. As a result of scientific investigation, the chamber-instrumental work of the modern Ukrainian composer of the Chernihiv region of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century Oleksandr Ivanko was investigated. Based on the analysis of the artist's chamber-instrumental works (Violin Concerto in g-moll and Concertino in F-dur for flute and piano), the chronology of writing and the history of the artist's creation of chamber-instrumental works for ensemble music making with a variety of variants of its composition are revealed: a cycle of plays «Monastery Patterns», consisting of three works («Echoes of Antiquity», «Light through Glass», «Ancient Stained Glass»); the instrumental piece «Mystery», written for two cymbals, drums and double bass; instrumental piece «Extravaganza» for trumpet and piano. The innovative individual artistic and form-creating solutions of Oleksandr Ivanko compositional technique have been updated in the aspect of instrumental versioning. It has been established that the researched works of a contemporary of the composer school of the Chernihiv region of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century form a new perspective on the chamber-instrumental genre, have interesting solutions to the language-stylistic, content-expressive model of building a musical fabric, so they should not remain outside the attention of the artistic community.

Key words: chamber-instrumental music, Chernihiv School of Composers, innovative repertoire, performance, musical art of the Chernihiv region of Ukraine, Ukrainian modern composer, Oleksandr Ivanko, the end of the 20th – the first quarter of the 21st century.

Актуальність проблеми. Спеціальна підготовка кваліфікованого піаніста передбачає включення до навчального плану мистецького закладу дисципліни «Камерний ансамбль». Професійна діяльність музикантів, що викладають вищезгадану дисципліну пов'язана з інтенсивним пошуком новітнього камерно-ансамблевого репертуару. На часі актуальними є наукові дослідження, що стосуються вивчення регіональної культури України, зокрема ті, що вивчають творчість сучасних композиторів та їх вплив на історичний контент жанру камерно-інструментального жанру. Зважаючи на те, що творчість сучасного українського композитора Чернігівщини Олександра Іванька, набуває популярності у багатьох регіонах України та за її кордонами, розгляд і висвітлення його творчого доробку, зокрема, камерно-інструментальної музики та її інноваційності, є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчаючи мистецтвознавчий дискурс щодо камерно-інструментального мистецтва України, спостерігаємо зацікавленість щодо цього

питання з боку наукової спільноти. Серед таких розвідок – праці Анастасії Кравченко, Вікторії Даценко, Людмили Повзун, Олександри Рукомоїнікової, Олексія Рябініна, Світлани Садовенко та інших.

Приміром, науковиця Анастасія Кравченко, піднімаючи питання естетосфери камерно-ансамблевого жанру в аспекті виконавської практики, слушно зазначає, що його функціонування набуває популярності та розширення, оскільки уможливорює оновлення культурно-історичної пам'яті, сприяє збереженню традиційних моделей ансамблевого музикування та тягє до апробацій в умовах сучасних концертних локацій (Кравченко, 2018, с. 47).

Людмила Повзун зауважує, що інструментально-ансамблева культура інтенсивно осмислюється крізь призму регіональної проблематики. Дослідницею підкреслюється його мистецтвознавчий, історичний, культурологічний аспекти, які чинять суттєвий позитивний вплив на українську національну культуру в цілому. Сучасна камералістика транслює сві-

тоглядні позиції митців виконавського мистецтва засобами інтенсивного зростання камерно-інструментальних педагогічних шкіл у різних регіонах держави (Повзун, 2016, с. 123–127).

Олександра Рукомойнікова та Олексій Рябінін, досліджуючи жанр камерно-інструментальної музики в аспекті українських національних традицій та історичного генома наголошують, що українські композитори засобами поєднання самобутнього стилю композиторського письма, впливу сучасних зарубіжних тенденцій, прагненню наслідувати європейській харизмі утворюють народну україніку (Рукомойнікова; Рябінін, 2023, с. 99–104).

Вікторія Даценко, вивчаючи тематику творчої індивідуальності композитора, ділиться спостереженнями, про те, що на початку ХХІ століття все частіше відбуваються персонілогічні мистецтвознавчі студії, в яких постає композитора обговорюється в контексті інноваційних детермінант його власної творчості, оскільки саме митець формує сенс музичного мистецтва і кодує смисли у музичних звуках свого доробку (Даценко, 2021, с. 174).

Культурологиня Світлана Садовенко, досліджуючи аксіосферу народної культури, що є фактором етносу українського народу, слушно наголошує, що у сучасному світі відбувається поєднання різних моделей ідентичності, що як конструктор моделюють єдиний культурний контент, синхронізуючи хронотопи сучасності. Ідентичності відносяться кожен до свого регіону України, що робить кожен з них унікальним. Асинхронність фаз розвитку регіонів наділяє суспільство ознаками альтернативності. Різниця часових ритмів моделює метафізичну ідентичність, що забезпечує збереження та примноження цінностей та значень для майбутніх поколінь. Хронотоп формує діалог, а також єднає минулість з мірою. Завдяки такому часопросторовому перехрестю Митець зустрічається з Іншими і стає подією досвіду (Sadovenko, 2019, с. 194–208).

У наших наукових розвідках щодо вивчення сучасних імен композиторів й окреслюючи перспективи українського музичного продукту, досліджуємо життя та творчість однієї з яскравих постатей композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття – Олександра Іванька. Для музичної спільноти відкриваємо творчість

сучасного митця, яка за останні два десятиліття набуває несамою популярності, як у різних регіонах нашої держави, так і за її кордонами. Постмодерна спадщина композитора наділена романтичним ліризмом і вирізняється полістилістикою, що в свою чергу сприяє примноженню культурної музичної традиції України (Цепух, 2023, с. 265–286).

Мета дослідження – дослідити камерно-інструментальний доробок сучасного українського композитора Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька та розглянути його в контексті мистецтвознавчого дискурсу України.

Виклад основного матеріалу. Серед численних творів композитора Олександра Іванька значне місце займає камерно-інструментальна музика. Розглянемо деякі з них.

Скрипковий концерт g-moll побудовано на матеріалі сонатини № 5 g – moll для фортепіано, яка увійшла до II Розділу під назвою «Дванадцять сонатин» збірки педагогічного репертуару «Твори та ансамблі для фортепіано» (самодруку, 2016 р.).

Скрипковий переклад зроблено у 2017 році (див. рис. 1). Цитати з сонатини № 5 g-moll простежуються почергово в різних партіях.

Зазначимо, що як і два його концертино для скрипки та фортепіано у старовинному стилі e-moll (Іванько, 2005, с. 1–15) та d-moll (Іванько, 2016, с. 1–12), скрипковий концерт g-moll (Іванько, 2017, с. 1–8) – твір одночастинний, створений у формі класичного сонатного Allegro, проте значно віртуозніший і вимагає від виконавців більш професійних виконавських навичок гри в камерному ансамблі.

На відміну від сонатини №5 g-moll у скрипковому концерті g-moll, композитор змінює темп Allegretto на Allegretto moderato.

В експозиції головна партія (див. рис. 2) проводиться двічі в основній тональності гармонічного g-moll. Спочатку в партії скрипки, потім дослівно повторюється партією фортепіано, яка на відміну від скрипкової, що звучить переважно у 2-й октаві, виконується піаністом у великій та малій октавах. Композиторське рішення щодо урізноманітнення тематичного матеріалу теситурним та тембральним наповненням, за рахунок розширення спектру діапазонних можливостей, об'єднує інструментальні партії в одне ціле, сповнює доробок драматизмом та схвильованістю музичної думки.

The image shows the beginning of a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked "Allegretto moderato" and the key signature is g-moll. The Violino part starts with a melody in the right hand, marked *mf*, featuring a dotted quarter note followed by an eighth note, and then a series of sixteenth notes. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment in the right hand, marked *mp*, with chords and eighth notes, and a bass line in the left hand with quarter notes.

Рис. 1. Концертино у старовинному стилі g-moll для скрипки та фортепіано: початок експозиції

The image shows the main part of the musical score for Violino and Piano. The tempo is marked "Allegretto moderato" and the key signature is g-moll. The Violino part continues with a melody in the right hand, marked *mf*, featuring a dotted quarter note followed by an eighth note, and then a series of sixteenth notes. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment in the right hand, marked *mp*, with chords and eighth notes, and a bass line in the left hand with quarter notes.

Рис. 2. О. Іванько Концертино у старовинному стилі g-moll для скрипки та фортепіано: головна партія

Олександр Іванько при створенні концертино *g-moll* скористався одним з правил композиторської техніки старовинного стилю – винахідливістю та фантазійністю, які знайшли відображення у ритмічних формулах твору. Прослуховування головної партії скрипкового концерту *g-moll* дарує відчуття перебування в ілюзії руху, що є невід’ємною частиною барочного світосприйняття.

Таке емоційне враження утворюється за рахунок поєднання специфічного ритмічному малюнку, що складається з шістнадцятих тривалостей нот та пауз в скрипковій партії та неперушного акомпанементу восьмими в партії фортепіано. Або, приміром, використання ритмічної формули «шістнадцята – четвертна з двома крапками» у лівій руці піаністичної партії, що додає уяві слухача маршової, чеканної ходи.

Історична музична специфіка барокового мовлення засобом контрастності у фактурі інструментальних партій забезпечує ефект рівноваги і відчуття злагодженості.

Олександр Іванько назвав доробок «Скрипковий концерт». Таке наймення надає партії скрипки домінуючої ролі. Проте, аналізуючи твір, робимо висновки, що партії мають рівнозначні технічні характеристики.

Сполучна партія, не порушуючи класичних традицій будови розділу експозиції, пов’язує головну партію з побічною (див. рис. 3).

Перехід відбувається за допомогою 3-х елементів: 1) в основній тональності добігає кінця думка головної теми в партії скрипаля та лівій руці партії піаніста. Вона легко впізнавана завдяки характерному ритмічному малюнку, що складається

з шістнадцятих тривалостей нот та пауз; 2) власне сам двотактовий перехід, який вводить до нової тональності, в якому відбувається модуляція; 3) нова тональність *d-moll* фіксується наприкінці сполучної партії звучанням доміантових акордів (*A-dur*) новоствореної тональності (*d-moll*). Перехід відбувається швидко.

Попри те, що у творах після-класичної сонатної форми, яку часто використовують у творчості композитори постмодерністи і тим самим уможливають різні співвідношення тональностей, Олександр Іванько притримується класичних законів її формування. Так, побічна партія, що сповнена ліризмом, написана в доміантовій тональності і різко контрастує по відношенню до головної партії концерту (див. рис. 4). Тема наділена вокалізованими рисами Аріозо і несе функцію утвердження нової тональності.

Витонченості додають групи нот, що записані тридцять другими тривалостями, що нагадують виписані мелодичні мелізми *gruppetto*.

В ритмічній основі фортепіанної партії відбувається укрупнення тривалостей у лівій руці піаніста до четвертних. Музичний матеріал партії фортепіано набуває значення гармонічної підтримки та ритмічної пульсації. Повторення швидких груп тридцять другими тривалостями підкреслюють значимість винайденого виразового музичного прийому композиторського письма, що прозвучав уперше у партії скрипки.

Заключна партія Скрипкового концерту лаконічна, проте створює відчуття логічної необхідності продовження музичної форми (див. рис. 5). Тематичний матеріал партії самостійний і рельєфний.



Рис. 3. О. Іванько Концертино у старовинному стилі *g-moll* для скрипки та фортепіано: сполучна партія



Рис. 4. О. Іванько Концертино у старовинному стилі g-moll для скрипки та фортепіано: побічна партія



Рис. 5. О. Іванько Концертино у старовинному стилі g-moll: заключна партія

Розробка являє собою нестійкий за тонально-гармонічними характеристиками розділ, у якому досить вільно викладено матеріал попередніх партій (див. рис. 6). Структурне дроблення підсилене симбіозом вкраплення ледве впізнаваних мотивів головної, сполучної та ритмічної групи мелізматичної фігурації побічної партії. Наприкінці розробки утворю-

ється нова дуже виразна мелодична лінія, яка згодом повторюється в партії фортепіано.

За структурою музична тканина починає набувати схожість з поліфонічним перегукуванням тем експозиції і логічно впливає у репризу, яка повертає твору головну тональність g-moll. На відміну від експозиції, побічна партія проводиться в головній тональності.



Рис. 6. О. Іванько Концертино у старовинному стилі g-moll для скрипки та фортепіано: початок розробки

В доробку композитора три камерно-інструментальних творів для флейти та фортепіано. *Концертино у старовинному стилі e-moll* (Іванько, 2016, с. 1–12) та *d – moll* (Іванько, 2016, с. 1–12) для флейти та фортепіано є дослівним цитуванням двох Концертино у старовинному стилі e-moll та d-moll для скрипки та фортепіано. Партитури були перероблені з урахуванням зручності техніки виконання на флейті. Створені для одного з учнів-флейтистів, на прохання викладача ДМШ ім. А. Розумовського Бориса Гросмана.

Концертино F-dur для флейти та фортепіано (Іванько, 2016, с. 1–14) твір жартівливого характеру. Напочатку композитором зазначено темп *Scherzando* (див. рис. 7).

Проте, протягом твору темпи неодноразово змінюються, що наділяє доробок внутрішньою контрастністю тем та їх образів. В цілому твір наділений ліричними темами, сповненими гнучкими лініями мелодики. Стилїстика твору має схожість з рисами творів періоду Романтизму.

На початку твору головна партія звучить у флейти. Партія фортепіано виконує акомпануючу роль.

Проте в останній безліч коротких пасажів, які записано тридцять другими тривалостями, що робить партії нерівнозначними за технічними характеристиками. Партія фортепіано більш складніша та вимагає професійних технічних компетентностей від виконавця-піаніста.

Сполучна партія починається перегуками двох інструментальних партій (див. рис. 8). Музична мова невеликої за обсягом частина експозиції схожа за викладом на головну партію перш за все артикульованістю мотивів. Жартівливий характер зберігається за допомогою вкраплення двох стаккатованих восьмих в партії флейти та в деяких мотивах в партії фортепіано.

Побічна партія Концертино F-dur для флейти та фортепіано звучить в тональності a-moll і дуже контрастує по відношенню до мажорної головної партії твору. Відбувається зміна штрихового аспекту (див. рис. 9).

Зазначимо, що Концертино F-dur для флейти та фортепіано єдиний з творів Олександра Іванька цього жанру, в якому композитор зазначив в якому характері виконувати основні партії.

Scherzando **О.Іванько**

The image displays a musical score for the beginning of the exposition of the main part of the Scherzando in F major for flute and piano. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the flute part (Flauto) starting with a mezzo-piano (mp) dynamic and the piano part (Piano) starting with a piano (p) dynamic. The second system continues the musical development for both instruments.

Рис. 7. О. Іванько Концертино F-dur для флейти та фортепіано: початок експозиції: головна партія



Рис. 8. О. Іванько Концертино F-dur для флейти та фортепіано: сполучна партія

Cantabile

legato

Рис. 9. О. Іванько Концертино F-dur для флейти та фортепіано: побічна партія

Так, у побічній партії знаходимо музичний термін *Cantabile*, що перекладається з італійської «наспівно» (Юцевич, 1977, с. 192) та наділяє її функцією ліричного співу. Зазначено також штрих, яким мають скористатися скрипаль та піаніст – *Legato*. Мелодичні ходи на інтервали м. 6, ч. 4, ч. 5 додають темі широти звучання.

Камерно-ансамблеве музикування передбачає організацію та дотримання певної комунікації між інструментальними партіями, що забезпечує єдину лінію художнього простору. Побічна партія схожа на суперечливий діалог, в основі якої причаїлася ідея змагання між двома інструментальними партіями: віртуозної

та фантазійної фортепіанної та філософської натхненної скрипкової, викликаючи естетичну неоднозначність.

Партію фортепіано викладено монолітними пасажами з шістнадцятих тривалостей, що по відношенню до протяжної теми звучить фонокологічно.

Заклучна партія побудована на елементах тематизму попередніх партій твору, які представлені в різних комбінаціях, але мають виконуватися з точною метричною пульсацією та відчуттям стрімкого характеру (див. рис. 10).

Розробка створена в a-moll мінорі. Продовжує звучати тональність, в якій проводилася



Рис. 10. О. Іванько Концертино F-dur для флейти та фортепіано: заключна партія

побічна та заключна партії. Олександр Іванько знову змінює характер виконання твору, додаючи музичний термін *Sentino*, що в перекладі з італійської перекладається як «зворушливо, схвильовано» (Юцевич, 1977, с. 200).

Реприза Концертино F-dur для флейти та фортепіано повертає головну тональність твору. Ця частина твору викладена в досить зжатій формі. Закінчується кадансом наприкінці сполучної партії.

У доробку митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століть Олександра Іванька окрім Концертино для скрипки і флейти з фортепіано, є камерно-інструментальні твори для ансамблевого музикування з урізноманітненими варіантами його складу.

До таких творів можна віднести цикл п'єс «Монастирські візерунки», який складається з трьох творів: «Відлуння давнини» (Іванько, 2019, с. 1–8), (Іванько, 2020), «Світло крізь скло» (Іванько, 2019, с. 1–9), (Іванько, 2016), «Старовинні вітражі» (Іванько, 2019, с. 1–9).

Цикл був написаний композитором для інструментального тріо: баяна ROLAND FR-1X, цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E та GRAND PIANO.

У такому інструментальному складі існував родинний ансамбль, до складу якого входили композитор Олександр Іванько, дружина митця Людмила Іванько та їх молодша донька Олена Леус (Іванько) (див. рис. 11).

Ансамбль був досить популярним у Чернігівському регіоні з 2010 по червень 2022 р. і завжди радо зустрічався слухачами.

У 2020 році родиною було зроблено запис виконання твору «Відлуння давнини» (Іванько, 2020).

У 2022 році інструментальне тріо стало Лауреатом 1 ступеня на II Міжнародному конкурсі мистецтв «Новорічне диво» у м. Чернігові (див. рис. 12).

Цікавим за своїм складом є інструментальний твір під назвою «Містерія» (Іванько, 2016, с. 12), що написаний для двох цимбал, ударних та контрабасу (див. рис. 13).

Доробок створено у 2015 році на замовлення заслуженої діячки мистецтв, доцента Харків-



Рис. 11. Родинний ансамбль: Олександр Іванько, молодша донька Олена Леус (Іванько), дружина композитора Людмила Іванько



Рис. 12. Диплом лауреатів 1 ступеня інструментального тріо у складі Олександра Іванька, Олена Леус (Іванько), Людмили Іванько

ського Університету мистецтв імені І. Котляревського, фундаторки харківської цимбальної школи Костенко Олени Опанасівни (див. рис. 14), яка, до речі, є рідною тіткою дружини композитора.

Партитура та зручність прийомів виконання для цимбалістів узгоджувалися композитором Олександром Іваньком з Оленою Костенко під час приїзду відомої мисткині у м. Бахмач для зустрічі з рідними.

Невдовзі після створення «Містерії», композитор пише інструментальний твір під назвою «Фесрія» для труби та фортепіано та *Espressivo agitato* для скрипки, альту та фортепіано, проте рукописи двох доробків, нажаль, загублено. Втім, Олександр Іванько має намір відновити утрачені твори.

Характерною ознакою майже всіх доробків композитора є програмність. Варто згадати невеликі за розміром, але дуже місткі в сюжетному вимірі твори Олександра Іванька: «Вогні великого міста» (Іванько, 2006, с. 1–17), «Роздум для скрипки та фортепіано» (Іванько, 2016, с. 1–3), (Іванько, 2016), що присвячено пам'яті Миколи Івановича Фатюка, «Happy Birthday» (Іванько, 2020, с. 1–6), інструментальний твір, що урізноманітнений перекладами для різних складів ансамблю: для скрипки та фортепіано, а також для домри та баяна, «Сповідь» для двох скрипок та фортепіано (Іванько, 2016, с. 1–9), «Вокаліз» із «Сюїти у старовинному стилі» для двох фортепіано у перекладі для скрипки та фортепіано (Іванько, 2016, с. 1–3), «Пісня без слів» для труби та фортепіано (Іванько, 2017, с. 1–2), «Заметіль» для цимбал та фортепіано, «Концертна н'єса» для скрипки та фортепіано (Іванько, 2018, 1–13), «Сам удома» для баяна та фортепіано.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, нами доведено, що камерно-інструментальна музика, яка є однією зі складових регіонального музичного мисте-

The image displays a musical score for an instrumental piece titled «Містерія» (Mystery). The score is arranged in five staves. The top two staves are for Dulcimer 1 and Dulcimer 2, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third and fourth staves are for Percussion, with the third staff in a drum set notation and the fourth staff in a rhythmic notation with accents. The fifth staff is for Acoustic Bass in bass clef. The tempo is marked «Molto ritmico» (Very Rhythmic) and the dynamics include «mp» (mezzo-piano) and «mf» (mezzo-forte). The score consists of four measures, showing rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Рис. 13. Інструментальний твір «Містерія» для двох цимбал, ударних та контрабасу



Рис. 14. Костенко Олена Опанасівна (18.01.1947–20.04.2021)
Доцент Харківського Університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, фундаторка харківської цимбальної школи

цтва України, все частіше обговорюється в дискурсах мистецтвознавчих студій та вивчається науковцями.

Внаслідок наукової розвідки досліджено камерно-інструментальний доробок сучасного українського композитора Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька, зроблено аналіз камерно-інструментальних творів митця: Скрипкового концерту *g-moll* та Концертино *F-dur* для флейти та фортепіано. Досліджено хронологію написання та історію створення митцем камерно-інструментальних творів для ансамблевого музикування. Актуалізовано інноваційні індивідуальні художні та формотворчі рішення композиторської техніки композитора Олександра

Іванька в аспекті інструментальної версійності. Встановлено, що досліджені твори сучасника композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття формують новий погляд на камерно-інструментальний жанр, мають цікаві рішення мовно-стильової, змістовно-виражальної моделі побудови музичної тканини, тож мають не залишатися поза увагою мистецької спільноти.

Камерно-ансамблеві твори Олександра Іванька презентують індивідуальні рішення та риси єдності художнього задуму, інноваційної виразової мови, поєднання усталених правил минулого та сучасності і є високохудожніми творами, які мають звучати в репертуарі сучасних виконавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Даценко В. П. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі / *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 173–179. URL: [https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3312/Даценко В.П. Творча.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3312/Даценко%20В.П.%20Творча.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Дата звернення 21.07.2020).
2. Іванько О. П. «Відлуння давнини» з циклу «Монастирські візерунки». URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Відлуння-давнини.pdf> (дата звернення квітень 2019 р.).
3. Іванько О. П. «Відгуки старовини» з циклу «Монастирські візерунки» / Для баяна ROLAND FR-1X, Цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO // у виконанні інструментального тріо у складі О. Іванька, Л. Іванько, О. Леус. URL: <http://surl.li/ovlht> (дата звернення 16.12.2020 р.).
4. Іванько О. П. Вогні великого міста. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Вогні-великого-міста.pdf> (дата звернення 2006 р.).
5. Іванько О. П. Вокаліз із сюїти у старовинному стилі (для скрипки та фортепіано) URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/19Вокаліз-для-скрипки-и-ф-но.pdf> (дата звернення 19.08.2016 р.).
6. Іванько О. П. Композиторський сайт. URL: <https://ivankomusic.com/> (дата створення 2005 р.).
7. Іванько О. П. Концертино у старовинному стилі *d-moll* для скрипки та фортепіано. Присвята О. Шимко. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/14А.Іванько.Концертино-скрипка-d-moll.pdf> (дата звернення 14.08.2016 р.).
8. Іванько О. П. Концертино у старовинному стилі *d-moll* для флейти та фортепіано. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/15Концертино-для-флейты-ре-минор.mus_.pdf (дата звернення 15.08.2016 р.).
9. Іванько О. П. Концертино у старовинному стилі *e-moll* для скрипки та фортепіано. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/12Концертино.mus-флейта.pdf> (дата звернення 12.08.2016 р.).
10. Іванько О. П. Концертино у старовинному стилі *e-moll* для флейти та фортепіано. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/13Концертино-e-moll.mus_.pdf (дата звернення 13.08.2016 р.).
11. Іванько О. П. Концертино *F-dur* для флейти та фортепіано. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/Концертино-F-dur.pdf> (дата звернення серпень 2016 р.).
12. Іванько О. П. Концертна п'єса (для скрипки та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Концертна-песа.pdf> (дата звернення 2018 р.).
13. Іванько О. П. Містерія (для двох цимбал, ударних та контрабасу). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/9Містеріяц.pdf> (дата звернення 09.08.2016 р.).
14. Іванько О. П. Пісня без слів (для труби та фортепіано) URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Пісня-без-слів.pdf> (дата звернення 2017 р.).
15. Іванько О. П. Роздум (для скрипки та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/Роздум-2.pdf> (дата звернення 2016 р.).
16. Іванько О.П. Роздум (для скрипки та фортепіано) у виконанні камерного ансамблю у складі Оксани Шимко та Людмили Іванько. URL: <http://surl.li/ovqqt> (дата звернення 16 грудня 2020 р.).

17. Іванько О. П. «Світло крізь скло» з циклу «Монастирські візерунки» / Для баяна ROLAND FR-1X, Цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Світло-крізь-скло.pdf> (дата звернення квітень 2019 р.).
18. Іванько О. П. «Світло крізь скло» з циклу «Монастирські візерунки» / Для баяна ROLAND FR-1X, Цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO URL // У виконанні інструментального тріо у складі Олександра Іванька, Людмили Іванько, Олени Леус. URL: <http://surl.li/ovonp> (дата звернення 16 грудня 2016 р.).
19. Іванько О. П. Скрипковий концерт g-moll. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько.-Скрипковий-концерт-1.pdf> (дата звернення 2017 р.).
20. Іванько О. П. Сповідь (для двох скрипок та фортепіано) URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/100.Іванько.Сповідь.pdf> (дата звернення 10.08.2016 р.).
21. Іванько О. П. Старовинні вітражі (з циклу п'єс «Монастирські візерунки»). Для баяну ROLAND FR-1X, Цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Ориг.Старовинні-вітражі.pdf> (дата звернення квітень 2019 р.).
22. Іванько О. П. Happy Birthday (для скрипки та фортепіано). URL: <http://surl.li/psaq1> (дата звернення лютий 2020 р.).
23. Кравченко А. Мізансценічні принципи моделювання простору ансамблевої комунікації в концертній і фестивалній практиці України кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 20, том 2. С. 43–48. URL : <https://dspu.edu.ua/sites/hsci/wp-content/uploads/2019/02/10-3.pdf> (дата звернення 30.08.2018)
24. Повзун Л. Міжнародні обрії української камералістики // *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2016. Вип 2 (20). С. 123–127. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=Ukrmuzyka_2016_2_19 (дата звернення 10.12.2015 р.).
25. Рукомойнікова О., Рябінін О. Камерна музика на шляху української народності / *Fine Art and Culture Studies*, 2023. №1. С. 99–104. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/979/904> (дата звернення 23.02.2023 р.).
26. Українська музична енциклопедія / ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська. ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 664 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzyczna_entsyklopediia_Tom_2.pdf? (дата звернення 07.06.2004 р.).
27. Цепух І. О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму / *Міжнародна монографія Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. 324 р. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України: Наукова монографія. Рига, Латвія : «Baltija Publishing»/Badalov O.P., Bobechko O./Yu., Dutchak V.H., Bodina-Diachok V., Bura M.Yu., Kundys R.Yu., Beluchko O.B., Saldan S.O., Makovetska I.G., Grechishkina N.F., Dushniy A.I., Zaets V.M., Zaets O.P., Karas H.V., Kostyuk N.O., Naumova O.A., Samoilenko O.I., Xia Ming, Tormakhova V.M., Fabryka-Prottska O.R., Yakymchuk O.M., Yamash Yu.V. // Цепух І.О. «Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму» 2023. С. 265–286. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16> (дата звернення 13.03.2023 р.).
28. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ 1977. «Музична Україна». Видання друге. 206 с. URL: <http://term.in.ua/>
29. Sadovenko S. Axiosphere of Folk Art Culture as a Factor of Ukrainians' Ethno-cultural Identity Saving (Аксіосфера народної художньої культури як чинник збереження етнокультурної ідентичності українців) // *European Humanities Studies: State and Society*: Міжнародне наукометричне фахове видання [nr] 1(I) (Poland-Ukraine) (Copernicus International, Biblioteka Narodowa (Polska), завершення нострифікації в SCOPUS). Краків, 2019. 282 s. S. 194–208. URL: <https://ehs.eeipsy.org/index.php/ehs/article/view/63/59> (дата звернення лютий 2019 р.).

REFERENCES:

1. Datsenko, V. P. (2020) *Tvorcha individualnist kompozytora v ukrayinskomu naukovomu dyskursi* [The creative individuality of the composer in the Ukrainian scientific discourse]. / *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kulury i mystetstv : nauk. zhurnal*. № 1. S. 173–179. [in Ukrainian]. URL: [https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3312/Даценко В.П. Творча.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3312/Даценко%20В.П.%20Творча.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Data zvernennya 21.07.2020).

2. Ivanko, O. P. (2019). «Vidlunnya davnyuny» z tsykladu «Monastyrski vizerunky». [«Echoes of Antiquity» from the series «Monastery Patterns»]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Відлуння-давнини.pdf> (Data zvernennya kviten 2019).
3. Ivanko, O. P. (2020). «Vidhuky starovyny» z tsykladu «Monastyrski vizerunky». [«Recalls of antiquity» from the series «Monastic Patterns»] / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO [For accordion ROLAND FR-1X, Digital piano CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO] // u vykonanni instrumentalnoho trio u skladi O. Ivanka, L. Ivanko, O. Leus. [performed by an instrumental trio consisting of O. Ivanko, L. Ivanko, O. Leus. in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovlht> (Data zvernennya 16.12.2020 r).
4. Ivanko, O. P. (2006). Vohni velykoho mista. [Lights of the big city] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Вогні-великого-міста.pdf> (Data zvernennya 2006 r).
5. Ivanko, O. P. (2016). Vokaliz iz syuyity u starovynnomu styli (dlya skrypky ta fortepiano). [Vocalization from a suite in the old style (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/19Вокаліз-для-скрипки-и-ф-но.pdf> (Data zvernennya 19.08.2016 r).
6. Ivanko, O. P. (2005). Kompozytorskyu sayt. [Composer's site] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/> (Data zvernennya 2005 r).
7. Ivanko, O. P. (2016). Kontsertyno u starovynnomu styli d-moll dlya skrypky ta fortepiano. Prysvelyata O. Shymko. [Concertino in old style d-moll for violin and piano. Dedicated to O. Shimko] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/14А.Іванько.Концертино-скрипка-d-moll.pdf> (Data zvernennya 14.08.2016 r).
8. Ivanko, O. P. (2016). Kontsertyno u starovynnomu styli d-moll dlya fleyty ta fortepiano. [Concertino in old style d-moll for flute and piano]. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/15Концертино-для-флейты-ре-минор.mus_.pdf (Data zvernennya 15.08.2016 r).
9. Ivanko, O. P. (2016). Kontsertyno u starovynnomu styli e-moll dlya skrypky ta fortepiano. [Concertino in the old style of e-moll for violin and piano]. [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/12Концертино.mus-флейта.pdf> (Data zvernennya 12.08.2016 r).
10. Ivanko, O. P. (2016). Kontsertyno u starovynnomu styli e-moll dlya fleyty ta fortepiano. [Concertino in the old E-moll style for flute and piano] [in Ukrainian]. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/13Концертино-e-moll.mus_.pdf (Data zvernennya 13.08.2016 r).
11. Ivanko, O. P. (2016). Kontsertyno F-dur dlya fleyty ta fortepiano. [Concertino F-dur for flute and piano] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/Концертино-F-dur.pdf> (Data zvernennya 08.2016 r).
12. Ivanko, O. P. (2018). Kontsertna pyesa (dlya skrypky ta fortepiano). [Concert piece (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Концертна-песа.pdf> (Data zvernennya 16.12.2018 r).
13. Ivanko, O. P. (2020). Misteriya (dlya dvokh tsymbal, udarnykh ta kontrabasu). [Mystery (for two cymbals, drums and double bass)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/9Містеріяц.pdf> (Data zvernennya 16.12.2020 r).
14. Ivanko, O. P. (2020). Pisnya bez sliv (dlya truby ta fortepiano). [Song without words (for trumpet and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Пісня-без-слів.pdf> (Data zvernennya 16.12.2020 r).
15. Ivanko, O. P. (2016). Rozdum (dlya skrypky ta fortepiano). [Reflection (for violin and piano)] URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/Роздум-2.pdf> (Data zvernennya 2016 r).
16. Ivanko, O. P. (2016). Rozdum (dlya skrypky ta fortepiano) u vykonanni kamernoho ansamblyu u skladi Oksany Shymko ta Lyudmyly Ivanko. [Reflection (for violin and piano) performed by a chamber ensemble consisting of Oksana Shimko and Lyudmila Ivanko] [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovqrt> (Data zvernennya 16.12.2016 r).
17. Ivanko, O. P. (2019). «Svitlo kriz sklo» z tsykladu «Monastyrski vizerunky» / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO URL. [«Light through the glass» from the series «Monastery Patterns» / For ROLAND FR-1X accordion, CLAVINOVA YAMAHA CLP Digital Piano – 675 DW/E, GRAND PIANO URL]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Світло-крізь-скло.pdf> (Data zvernennya 04.2019 r).
18. Ivanko, O. P. (2020). «Svitlo kriz sklo» z tsykladu «Monastyrski vizerunky» / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO URL // u vykonanni instrumentalnoho trio u skladi Oleksandra Ivanka, Lyudmyly Ivanko, Oleny Leus. [O. P. Ivanko «Light through the glass» from the cycle «Monastic Patterns» / For accordion ROLAND FR-1X, Digital piano CLAVINOVA YAMAHA CLP – 675 DW/E, GRAND PIANO URL // performed by an instrumental trio consisting of Oleksandr Ivanko, Lyudmila Ivanko, Elena Leus.] [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovonp> (Data zvernennya 16.12.2020 r).
19. Ivanko, O. P. (2017). Skrypkovyy kontsert g-moll. [Ivanko O. P. Violin concerto in g-moll] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько.-Скрипковий-концерт-1.pdf> (Data zvernennya 2017 r).

20. Ivanko, O. P. (2016). Spovid (dlya dvokh skrypok ta fortepiano). [Confession (for two violins and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wpcontent/uploads/2016/08/100.Іванько.Сповідь.pdf> (Data zvernennya 10.08.2016 r).
21. Ivanko, O. P. (2019). Starovynni vitrazhi (z tsykladu pyes «Monastyrski vizerunky»). Dlya bayanu ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO. [Ivanko O. P. Ancient stained-glass windows (from the cycle of plays «Monastery Patterns»). For ROLAND FR-1X accordion, CLAVINOVA digital piano YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Ориг.Старовинні-вітражі.pdf> (Data zvernennya kviten 2019 r).
22. Ivanko, O. P. (2020). Happy Birthday (dlya skrypky ta fortepiano). [Happy Birthday (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/pcaql> (Data zvernennya lyutyu 2020 r).
23. Kravchenko, A. (2018). Mizanstsennichni pryntsyipy modelyuvannya prostoru ansamblevoyi komunikatsiyi v kontsertniy i festyvalniy praktytsi Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI stolit. [Miscellaneous principles of modeling the space of ensemble communication in concert and festival practice of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries]. Aktualni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Ivana Franka / [redaktery-uporyadnyky V. Il'nyts'kyi, A. Dushnyi, I. Zymomyra]. Drohobych: Vydavnychyy dim «Hel'vetyka». Vyp. 20, tom 2, S. 43–48 [in Ukrainian]. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/20_2018/part_2/20-2_2018.pdf (Data zvernennya 30.08.2018 r).
24. Povzun, L. (2015). Mizhnarodni obriyi ukrayinskoyi kameralistyky [International horizons of Ukrainian chamber music] // Ukrayinska muzyka: naukovyy chasopys. Lviv: LNMA imeni M. V. Lysenka. Vyp 2 (20). S. 123–127 [in Ukrainian]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILE=&S21STR=Ukrmuzyka_2016_2_19 (Data zvernennya 10.12.2015 r).
25. Rukomoynikova, O., Ryabinin, (2023). O. Kamerna muzyka na shlyakhu ukrayinskoyi narodnosti [Chamber music on the path of the Ukrainian nation] / Fine Art and Culture Studies. № 1, S. 99–104 [in Ukrainian]. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/979/904> (Data zvernennya 23.02.2023 r).
26. Ukrayinska muzychna entsyklopediya (2008) [Ukrainian musical encyclopedia] / red. kolehiya H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, I. Sikorska; In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologiyi im. M. T. Ryl'skoho NAN Ukrayiny. Kyiv, 2008. 664 s. [Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Ryl'sky National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 664 p.]. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrayinska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf? (Data zvernennya 07.06.2004 r).
27. Tsepukh, I. O. (2023). Oleksandr Petrovych Ivanko – nevidomi storinky zhyttya ta tvorchosti ukrayinskoho kompozytora romantychnoho postmodernizmu. [Oleksandr Petrovych Ivanko – unknown pages of the life and work of the Ukrainian composer of romantic postmodernism] / Mizhnarodna monohrafiya Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. 324 p. Muzychne mystetstvo ta linhvistychnyy tezaurus svitovoyi kultury: dosvid Ukrayiny: Naukova monohrafiya. Ryha, Latvija : «Baltija Publishing»/Badalov O.P., Bobechko O.Yu., Dutchak V.H., Bodina-Diachok V., Bura M.Yu., Kundys R. Yu., Beluchko O. B., Saldan S. O., Makovetska I. G., Grechishkina N. F., Dushnyi A. I., Zaets V. M., Zaets O. P., Karas H. V., Kostyuk N. O., Naumova O. A., Samoilenko O. I., Xia Ming, Tormakhova V. M., Fabryka-Prot'ska O. R., Yakymchuk O. M., Yamash Yu. V. // Tsepukh I. O. «Oleksandr Petrovych Ivanko – nevidomi storinky zhyttya ta tvorchosti ukrayinskoho kompozytora romantychnoho postmodernizmu» 2023. S. 265–286. [International monograph Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 324 p. Musical art and the linguistic thesaurus of world culture: the experience of Ukraine: Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing»]. URL : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16> (Data zvernennya 13.03.2023 r).
28. Yutsevych, YU. (1977). Slovyk muzychnykh terminiv. [Dictionary of musical terms.] / Kyiv. «Muzychna Ukrayina». Vydannya druhe. 206 s. [«Musical Ukraine» The second edition. 206 p.]. URL : <http://term.in.ua/>
29. Sadovenko, S. (2019). Axiosphere of Folk Art Culture as a Factor of Ukrainians Ethno-cultural Identity Saving (Aksiosfera narodnoyi khudozhn'oyi kul'tury yak chynnyk zberezheniya etnokulturnoyi identychnosti ukrayintsiv) // European Humanities Studies: State and Society: Mizhnarodne naukometrychne fakhove vydannya [nr] 1(I) (Poland-Ukraine) (Copernicus International, Biblioteka Narodova (Polska), zavershennya nostryfikatsiyi v SCOPUS). Krakiv. 282 s. S. 194–208. URL: <https://ehs.eeipsy.org/index.php/ehs/article/view/63/59> (Data zvernennya 02.2019 r).

УДК 784.077.61-053.2/.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-15>

Василь ЧЕПЕЛЮК

Народний артист України, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-3518-0884

Олександр ГОЛОЩУК

викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-2564-4297

Бібліографічний опис статті: Чепелюк, В., Голощук, О. (2024). Вокальна підготовка підлітків. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 121–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-15>

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ПІДЛІТКІВ

Вокальна підготовка для підлітків є важливим етапом їхнього музичного розвитку. В цьому процесі варто звернути увагу на правильній дихальній техніці, розширенні діапазону, артикуляції та вимові, правильній поставі та міміці тощо. Оскільки індивідуальний підхід грає ключову роль у вокальній підготовці підлітків, то кожна особа має свої унікальні особливості, включаючи голосовий діапазон, стиль виконання, сильні та слабкі сторони. Тому потрібно особливо враховувати індивідуальні потреби та можливості кожного підлітка. Важливо пам'ятати, що розвиток вокальної техніки – це постійний процес, і він вимагає часу та терпіння. Індивідуальний підхід до кожного підлітка допоможе максимізувати його потенціал у вокальній сфері.

Особливе значення також має самостійна робота, вона розвиває творчість та привчає застосовувати набуті знання в практичній діяльності. Також авторами статті приділено увагу психологічній підготовці підлітків до їх концертного виступу на сцені. Сценічне хвилювання – це одна з форм психічного стану особистості до і під час концертного виступу. Одними з найбільш істотних моментів поведінки на сцені є його сценічне самопочуття, ступінь хвилювання. Щоб значно знизити рівень страху сцени, викладач повинен підвищити психологічну стійкість виступаючого. Для цього необхідно зміцнити впевненість підлітка у своїх здібностях через доброзичливість та оптимізм. Потрібно постійно розвивати почуття краси та естетики на сцені і у житті. Учні-підлітки повинні бути переконані, що кожен виступ – це свято, і що кожен успішний виступ – це естетична насолода для глядачів.

Метою статті є розкрити основні принципи методики вокальної підготовки учнів підліткового віку в рамках цілісної системи поглядів на процес навчання співу.

Наукова новизна. Визначено основні проблеми та принципи особливостей методики вокальної підготовки учнів підліткового віку.

Як висновок, у статті наголошується, що викладач співу повинен дуже уважно спостерігати за вокальною формою співака-підлітка, його можливостями, інтересами, відстежуючи ймовірні технічні похибки та помилки, застосовуючи творчий підхід до педагогічного процесу, художню та педагогічну інтуїцію.

Ключові слова: вокальна підготовка, індивідуальні потреби та можливості, індивідуальний підхід, музичне мистецтво.

Vasyl CHEPELYUK

People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, ave. Voli, 13, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-3518-0884

Oleksandr HOLOSHCHUK

Lecturer at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, ave. Voli, 13, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-2564-4297

To cite this article: Chepelyuk, V., Holoshchuk, O. (2024). Vokalna pidhotovka pidlitkiv [Vocal training of teenagers]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 121–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-15>

VOCAL TRAINING OF TEENAGERS

Vocal training for teenagers is an important stage of their musical development. In this process, it is worth paying attention to the correct breathing technique, expanding the range, articulation and pronunciation, correct posture and facial expressions, etc. As individuality plays a key role in adolescent vocal training, each individual has their own unique characteristics, including vocal range, performance style, strengths and weaknesses. Therefore, it is necessary to take into account the individual needs and capabilities of each teenager. It is important to remember that the development of vocal technique is an ongoing process, and it requires time and patience. An individual approach to each teenager will help maximize his potential in the vocal field. Independent work is also of special importance, it develops creativity and teaches to apply acquired knowledge in practical activities. The authors of the article also paid attention to the psychological preparation of teenagers for their concert performance on stage. Stage excitement is one of the forms of the mental state of an individual before and during a concert performance. One of the most important moments of behavior on stage is his stage well-being, degree of excitement. In order to significantly reduce the level of stage fright, the teacher must increase the psychological stability of the performer. For this, it is necessary to strengthen the adolescent's confidence in his abilities through kindness and optimism. It is necessary to constantly develop a sense of beauty and aesthetics on stage and in life. Adolescent students must be convinced that every performance is a celebration, and that every successful performance is an aesthetic pleasure for the audience.

The purpose of the study is to reveal the main principles of the method of vocal training of teenage students within the framework of a holistic system of views on the process of teaching singing.

Scientific novelty. The main problems and principles of the peculiarities of the method of vocal training of teenage students are determined.

As a conclusion, the article emphasizes that a singing teacher should very carefully observe the vocal form of a teenage singer; his capabilities, interests, tracking probable technical errors and mistakes, applying a creative approach to the pedagogical process, artistic and pedagogical intuition.

Key words: *vocal training, individual needs and opportunities, individual approach, musical art.*

Актуальність проблеми. Підлітковий вік – час великих змін всередині особистості. Гормональні зміни та статеве дозрівання викликають фізичні мутації організму. Інші зміни стосуються розумових, поведінкових, емоційних реакцій підлітка. Все це відображаються на специфіці вокальної підготовки цього періоду.

Спостереження за учнями-підлітками дає підстави вважати, що саме цей час є оптимальним для впровадження у них належних гігієнічних звичок у вокальній підготовці, адже потреба у втручанні в процес формування співацького голосу саме в цей період постійно зростає. Поп-культура негативно впливає на голос підлітків, які намагаються копіювати різноманітні стилі, ще не достатньо володіючи можливостями свого голосового апарату, який є ще нестійким, недостатньо міцним і у зв'язку з цим не достатньо захищеним. Все більше підлітків нині захоплюються вокальними шоу, такими як «Євробачення», «Голос країни», намагаючись наслідувати вокальну манеру співу їхніх кумирів “Go_A”, “Kalush-Orchestra” та інших. Зірки поп-музики спокушають підлітків стрімко розширювати межі власної фізичної форми для того, щоб зазвучати так, як ті, ким вони захоплюються. Більшості, однак, бракує вокальної техніки, фізичного потенціалу, емоційної зрілості, необхідних для належного виконання бажаного репертуару.

Іноді проблеми з вокальною підготовкою виникають у підлітків внаслідок неправильних підходів до навчання їхніх педагогів з вокалу, які через недосвідченість допускають, наприклад, виконання невідповідного можливостям голосу репертуару, форсування темпів розвитку вокальних даних учня або через неврахування психологічної готовності підлітка до виступу на сцені. Все це вказує на актуальність дослідження вокальної підготовки підлітків, пошуків шляхів її удосконалення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемі вокальної підготовки підлітків присвячено чимало наукових праць. Частина з них розглядають проблематику вокальної підготовки підлітків в загальних рисах, побіжно, в контексті вокальної педагогіки загалом. Серед них «Теорія і методика розвитку співацького голосу» Юрія Юцевича (Юцевич, 1998), «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» Наталії Гребенюк (Гребенюк, 1999), «Основи вокальної педагогіки» Олександра Стахевича (Стахевич, 2002), «Постановка голосу» (Антонюк, 2000) та «Вокальна педагогіка (сольний спів)» Валентини Антонюк (Антонюк, 2007), «Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики» Василя Доронюка та Михайла Сливоцького (Доронюк, Сливоцький, 2007), «Методика навчання співу» Ярослава Кушки

(Кушка, 2010), «Психотехніка співу у вокальній педагогіці» Галини Стасько (Стасько, 2010), колективна монографія «Голос людини та вокальна робота з ним», написана у співавторстві Галини Стасько, Ореста Шуляра, Михайла Сливоцького (Стасько, Шуляр, Сливоцький, 2010) та інші.

Суттєво менше праць присвячено специфіці саме підліткової вокальної педагогіки. Серед таких – «Основи вокального виховання дітей дошкільного та шкільного віку» Вероніки Гаснюк (Гаснюк, 2010), в якій розкрито організаційні особливості, методи та прийоми навчання співу, специфіка голосового апарату дітей та підлітків, технології проведення занять з постанови голосу.

Ще одна праця – дисертація Олени Роденкової «Розвиток співацького голосу учнів шкіл мистецтв у мутаційний період» (Роденкова, 2013), в якій увагу дослідниці зосереджено на фізіологічних особливостях співацького голосу підлітка, процесі навчання співу, який розглянуто як єдність чотирьох складових – художньої, технічної, слухової, аналітичної, та структурі розвитку співацького голосу, висвітлено як комплекс мотиваційно-орієнтаційного, пізнавально-когнітивного та вокально-діяльницького компонентів.

Ще одна праця, присвячена проблематиці навчання співу у підлітковому віці – дисертація Сяо Лінь «Методичні засади формування вокально-виконавських умінь учнів підліткового віку в школі мистецтв» (Лінь, 2017), у якій розглянуто вокально-виконавські уміння підлітків, обґрунтовано їхню структуру як єдність мотиваційно-творчого, діяльницько-емоційного та рефлексивнооцінювального компонентів та розроблено методику формування вокально-виконавських умінь, відповідно до якої підлітки оволодівають способами вокально-творчої діяльності.

Ще одна праця, на яку варто звернути увагу, – магістерське дослідження Тетяни Куриленко «Формування вокально-виконавських умінь учнів-підлітків в умовах сучасної початкової мистецької освіти» (Куриленко, 2021), яке багато в чому перегукується із зазначеною дисертацією, однак в якому висвітлено також педагогічні умови формування вокально-виконавських умінь учнів-підлітків, розкрито специфіку їхнього навчання та представлено

авторську методику формування вокально-виконавських умінь учнів-підлітків в початковій мистецькій освіті.

Незважаючи на наукову цінність та практичну значущість зазначених праць, у підлітковій вокальній педагогіці досі відсутній системний погляд на процес навчання співу саме підлітка, оскільки автори, як правило, або концентруються на окремих, нерідко формальних аспектах цього процесу (Гаснюк, 2010), або розглядають зазначену проблематику з пріоритетом загальнопедагогічних та методів і підходів (Роденкова, 2013; Лінь, 2017), або ж розглядають його як певну лінійну послідовність (Куриленко, 2021), що суперечить реальному стану речей, а відтак вказує на потребу удосконалення існуючих підходів і методів вокальної підготовки підлітка та погляду на цей процес як на цілісне явище.

Мета дослідження – розкрити основні принципи методики вокальної підготовки учнів підліткового віку в рамках цілісної системи поглядів на процес навчання співу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Систему і сутність загальних підходів у виробленні надійної й ефективної вокальної техніки відображають такі етапи та форми вокальної підготовки як уміння розслаблюватися, вироблення правильної постанови, керування процесом дихання, контроль за звукоутворенням, вібрацією, формуванням виконавського стилю.

Розслаблення у співі передбачає уміння позбавлятися надмірної напруги, яка негативно впливає на голосовий апарат співака, а особливо співака-підлітка. Це пов'язано із психологічним станом виконавця. Підліток не повинен боятися співати, і допомогти йому в цьому має педагог. Дуже часто трапляється так, що «затискування» відбувається власне під час виступу на сцені, тоді як при роботі в класі, процеси напруження і розслаблення голосового апарату відбуваються оптимально. Допомогти вирішити цю проблему може пошук максимальної довіри між педагогом і учнем та застосування прийомів психотренінгу. Дуже важливим при цьому є відчуття міри, адже тотальне розслаблення може привести до колапсу виконавського процесу, зупинки роботи голосового апарату та припинення співу. Звільнення від надмірної напруги має ж навпаки сприяти нормальній, злагодженій роботі всіх складових

вих голосового апарату і бути спрямованим на максимальний художньо-виконавський ефект за максимально бережного використання всіх складових голосового апарату співака.

Робота над випрямленням постави також особливо важливою є для підлітків, адже у віці 14–19 років хребет перебуває в стадії формування і росту, а отже, формування правильної постави – це те, що можна скоригувати у підлітка, але практично неможливо зробити в старшому віці, у дорослої людини. Правильна постава співака-підлітка дає змогу оптимально, збалансовано працювати його голосовому апарату, адже тоді всі органи, які беруть участь у процесі співу, відчувають себе комфортно і, відповідно, можуть дати найбільший ефект. Існують різні рецепти вирівнювання постави для співу. Найважливіше, на що при цьому потрібно орієнтуватися, – це унікальна фізіологія кожного співака. Досвідчений педагог, як правило, уміє допомогти знайти співаку-підлітку найбільш зручний і органічний для його організму спосіб постави, щоб максимально можливо зменшити надмірне напруження м'язів.

Процес дихання під час співу включає як процес вдиху, так і видиху. Вони залежать від правильно організованої діяльності легенів та м'язів тулуба, які пов'язані з їхньою діляністю. Часто підлітки-вокалісти вважають, що чим більше повітря вдихнеш, тим успішніше буде проспівана фраза. У зв'язку з цим, хибним, переконанням недосвідчений співак часто набирає надто багато повітря в легені, вдихаючи так, немов він має намір проспівати величезну, багатотактову фразу або й ціле речення чи цілу строфу на одному диханні. Зазначена практика є не лише неефективною, але й надмірно виснажливою. Якщо учню потрібно виконати коротку вокальну фразу, йому не потрібен «повний бак» повітря. Коли підліток набирає надто багато повітря, то, як наслідок, у нього досить часто виходить нечистий, фальшивий тон (через надлишок повітря, що проходить через гортань). Часто недосвідчений підліток-співак надмірно напружує грудну клітку, всю верхню частину тулуба, м'язи ший. Все це він робить для того, щоб якимось чином компенсувати явище надмірного затиснення повітря, накопиченого в гортані. Такі та інші проблеми навчання співака-підлітка мають стати предме-

том спеціальної уваги вокаліста-педагога, який має добре розуміти, що для якісного інтонування учень повинен спочатку добре засвоїти навички розміреного ритмічного регулярного вдиху видиху. Лише у цьому випадку голосовий апарат підлітка має шанси гармонійно сформуватися, бути ефективним у співі та мати можливість тривалого використання. Крім того, засвоєння навичок помірно напруженого, спокійного, тихого вдиху у поєднанні з почерговим напруженням та розслабленням м'язів червоної порожнини сприятиме збалансованій інгаляції повітря у голосовому апараті підлітка, тобто буде для нього фізіологічно корисним.

Звукоутворення або ж фонація – це процес утворення звуку у співі, що відбувається за участю гортані та голосових зв'язок, які зближуються між собою, немов рухаючись назустріч один одному. Це явище ще називають аддукцією. Ефективна, гармонійна і досконала в усіх відношеннях, в т.ч. безпечна для голосового апарату фонація представляє собою процес, під час якого одночасно і збалансовано по відношенню один до одного відбуваються процеси дихання і співу (народження вокального звуку). Чудовими способами налагодити координацію елементів голосового апарату між собою для якісного звукоутворення є розігрівання голосу за допомогою розспівок та різноманітних вокальних вправ. Хоча збалансоване звукоутворення традиційно залишається основною метою будь-якої вокальної техніки, однак в певних жанрах і стилях, наприклад, в музичному театрі, мюзиклі, а також у певних мовах (як-от німецька та англійська) часто застосовують особливу – гортанну або тверду фонацію.

Вібрація у співі або ж іншими словами резонанс у звукоутворенні – це процес посилення та збагачення музичного тону додатковими тембровими відтінками. Досвідчені співаки здатні колоритно «грати» вібраційним звуком, змінюючи конфігурацію звукового простору всередині резонансних шляхів, а саме – ротової та носової порожнини. Корисними для навчання підлітків-співаків навичок резонування можуть бути вправи з використанням у співі назальних приголосних, таких як «п», спів низхідних послідовностей на складі «mIng». Інша, не менш корисна у цьому відношенні вправа – звукоутворення за допомогою соломинки. Вона представляє собою приспіву-

вання мелодії (гудіння) через соломинку. Такі вправи не лише допомагають розвинути і засвоїти навички вокальної вібрації, але й опанувати ефективний, повільний видих.

Манера співу (виконавський стиль) тісно пов'язана зі специфікою жанру. Наприклад, жанр мюзиклу потребує вокальної вібрації зовсім іншої якості, ніж класичні чи фольклорні жанри. В цьому плані якість вокальної вібрації, її особливості, її характерність, складають, можливо, одну з найсуттєвіших відмінностей між вокально-виконавськими стилями. Якість артикуляції, дикції, звукоутворення також визначаються стилем. Так, музичний театр, народний та комерційний вокальні стилі потребують більшої уваги співака до вербального тексту, дикції та артикуляції, зорієнтованої на приголосні, тоді як в класичному стилі більше уваги потрібно приділяти артикулюванню голосних. Вимога ретельно збалансованої, м'якої атаки звуку – настільки визначальна для класичної манери, що може вважатися умовою номер один якісного класичного вокалу. Разом з тим, у інших стилях – в мюзиклах, поп-музиці, рок-музиці поряд з м'якою атаками звуку часто використовується також придихова атака.

Важливість послідовності розвитку навичок співу в процесі формування вокальної техніки підлітка перебільшити неможливо. Особливо важливим для педагога в цьому плані добре усвідомлювати той факт, що кожна складова вокальної підготовки (поставка, дихання, вібрація і ін.) буде засвоюватися учнем перше, ніж інші стануть для нього повністю осягненими, зрозумілими та засвоєними. В цьому і полягає величезна складність навчання підлітка учня – у сходинчатості методу вокальної підготовки, коли один і той самий елемент методики вокалу багато разів і по-різному буде вивчатися на різних ступенях розвитку вокальних даних учня. Саме в цьому полягає гнучкість індивідуального підходу до навчання і одночасно послідовність і наполегливість багаторазового шліфування одних і тих самих прийомів, що безумовно повинно враховувати індивідуальні особливості вокальних даних та взагалі музичного обдарування учня-підлітка загалом.

Викладачі вокалу можуть і змушені навчати підлітка інших технічних прийомів у той час, поки він опановує і засвоює попередні техніки.

Фактично, цей педагогічний процес можна представити як багаторазовий рух по спіралі, де кожне наступне коло є проходженням того ж шляху, але в більш досконалії, елегантній і довершеній формі.

Базовою умовою якісного педагогічного процесу вокальної підготовки підлітка є реалістичне ставлення педагога до технічних і художніх можливостей співака-учня. Жоден з елементів вокальної підготовки неможливо ідеально засвоїти з першого разу. Однак, якщо навчати послідовно, з урахуванням індивідуальних даних, то підліток з часом опанує кожен з них на високому рівні, а його голосовий апарат сформується здоровим і буде стабільним та ефективним у застосуванні. Наприклад, якщо співак відчуває при співі величезну напругу щелепи та язика, то чи можна сподіватися, що вони будуть здоровими та ефективними у процесах фонації чи резонансу? Таким чином, викладач вокалу повинен передусім навчити учня прийомів, які допоможуть йому зняти надмірну напругу. І це необхідно зробити ще до того, коли прийде час ефективного вирішення інших технічних завдань.

Важливо також зазначити, що викладач вокалу повинен дуже сумлінно і уважно ставитися до навчальних потреб учня. У зв'язку з цим вищеописану послідовність складових методики вокальної підготовки обов'язково потрібно коригувати з урахуванням потреб індивідуальності підлітка.

Зарубіжні дослідники проблем вокальної підготовки підлітків Кеннет Філліпс (Phillips, 1985; Phillips, 1992), Джон Куксі (Cooksey, 1997), Лінн Гекл (Gackle, 1991) та Ріанна Гебхардт (Gebhardt, 2016) солідарні у тому, щоб коригувати наведену та прокоментовану вище структуру методики вокальної підготовки учнів підліткового віку до такого її варіанту: 1) Розслаблення; 2) Поставка / Дихання; 3) Фонація; 4) Резонанс; 5) Дикція; 6) Експресія / Виразність. Найбільш суттєва різниця між структурними елементами методики, означеними нами вище, у її проекції на виконавців-вокалістів підліткового віку торкається п'ятого і шостого елементів – власне дикції та експресії.

Що стосується підлітків, то у роботі з ними до питань фонації та резонансу варто ставитися більш делікатно через ті зміни, які відбуваються з їхньою фізіологією. Кеннет Філліпс

стверджує, що «у процесі навчання співу учні набувають знань, досліджують свої почуття та вивчають засоби вираження та передачі своїх думок та емоцій» (Phillips, 1992: 106). Його твердження є справедливим щодо процесу навчання співака будь-якого віку або й артиста, музиканта взагалі, однак особливо актуальне воно для тих, хто перебуває у процесі активного самопізнання, якими є власне підлітки. Адже саме для підлітків, більш ніж для кого іншого, актуальним є виразити себе через інтерпретацію пісні, це для них немов своєрідне вікно спілкування з навколишнім світом та людьми загалом. Таким чином, викладачам співу було б добре порадити акцентувати увагу на комунікативних аспектах навчання співу в роботі зі співаками-підлітками.

Дикція є важливим засобом донесення змісту пісень до слухачької аудиторії. Тренування дикції передбачає не лише роботу над артикуляцією голосних, але й приголосних. Вправи на скоромовку, проспівування скоромовок по гамі вверх і вниз можуть допомогти підліткові активізувати артикуляцію приголосних шляхом покращення роботи язика, навколоротових м'язів, губ. Виробленню чіткої артикуляції голосних сприяють класичні п'ятиступеневі розспівки, наприклад, на складі «уі» або ж на складах «мі-ме-ма-мо-му». Під час роботи над артикуляцією голосних викладач повинен пояснювати учням, як утворювати ці звуки, щоб вони краще розуміли фізіологічні особливості цього процесу. Такий підхід вплине не лише на якість дикції, але і на якість резонування вокаліста.

Виразовість (експресія) у співі включає в себе три складових – музичну, словесну (вербальну) та художню. Нотний текст, всі позначення, які виписані в нотному тексті, є основою музичної виразності пісні (наприклад, темп, динаміка, фразування, акценти, штрихи тощо). Ця складова виразовості дає можливість учневі засвоїти суто музичні особливості співу – навчитися метроритму, інтонувати мелодичної лінії, опанувати музичну форму та інше. Словесна складова виразовості передбачає вивчення поетичної канви, її літературних властивостей. У цьому процесі перед підлітком стоїть завдання усвідомити значення кожного слова, епітетів, порівнянь, метафоричності вербального тексту, інших поетичних прийомів для

усвідомлення підтекстів, гри сенсами тощо. Аналіз вербального тексту пісні може бути доречним для підлітка домашнім завданням, оскільки нині всі вони мають доступ до Інтернету, де можуть почерпнути потрібну інформацію. При цьому, оскільки підліток не здатний зробити це у всьому обсязі самостійно, то викладачу все одно доведеться доведеться допомогти йому розібратися з деякими найбільш складними моментами.

Елементи художньої виразовості забезпечують унікальність інтерпретації вокального твору, те, чим одна його виконавська версія відрізняється від іншої, те, за що саме це виконання цінують слухачі. Художня виразовість в певному сенсі є найбільш експериментальною складовою виразовості вокального твору, тому завданням учня-підлітка і його педагога є знайти найкрасивішу, найбільш органічну для нього інтерпретацію. Це може бути досягнуто зміною акцентів певних слів, фраз, звуків, введенням нових тембрових барв, своєрідних вокальних прийомів. Можливості виразовості в цьому плані – нескінченні. Вони, як правило, є результатом спільних зусиль вчителя та учня. Проте саме від педагога залежить створення «безпечного» з точки зору співака-підлітка комунікативного середовища, в якому підліток не боїтиметься і не соромитиметься експериментувати, пробувати щось нове, креативно випробовувати і досліджувати можливості свого голосу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Принципово важливими засадами процесу вокальної педагогіки є усвідомлення того, що всі знання та навички мають набуватися підлітками послідовно та наполегливо, незалежно від наявного у них рівня техніки чи вокальних здібностей. Безумовно, технічні завдання і вправи, які використовує педагог, можуть змінюватися залежно від міри дорослішання та зростання вокальної вправності учнів, однак вони повинні й надалі застосовуватися послідовно і безупинно. Дотримання послідовності у навчанні співу, а також прозорість, відкритість викладача щодо пояснення техніки співу, етапів досягнення кінцевих цілей створює численні переваги у навчанні. Внаслідок цього підліток зазвичай отримує міцну основу вокальної техніки. Детально прописані вище структурні

елементи методики вокальної підготовки, безумовно, тісно пов'язані один з одним. Однак, коли навіть один з них, на думку педагога, міцно засвоєно, це не є гарантією того, що не виникнуть проблеми під час переходу до іншого. Тому викладач співу повинен дуже

уважно спостерігати за вокальною формою співака-підлітка, його можливостями, інтересами, відстежуючи ймовірні технічні похибки та помилки, застосовуючи творчий підхід до педагогічного процесу, художню та педагогічну інтуїцію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В.Г. Постановка голосу. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
3. Гаснюк В.В. Основи вокального виховання дітей дошкільного та шкільного віку. Мукачеве, 2010. 97 с.
4. Г.Є. Стасько, О.Д. Шуляр, М.Ю. Сливоцький. Голос людини та вокальна робота з ним. Івано-Франківськ: Видавництво ПНУ імені В. Стефаника, 2010. 336 с.
5. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
6. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦПТ, 2007. 306 с.
7. Куриленко Т.В. Формування вокально-виконавських умінь учнів-підлітків в умовах сучасної початкової мистецької освіти : кваліф. робота... «Магістр». Херсон : ХДУ, 2021. 63 с.
8. Кушка Я.С. Методика навчання співу. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
9. Лінь С. Методичні засади формування вокально-виконавських умінь учнів підліткового віку в школі мистецтв: дис. кад. пед. наук. Київ, 2017. 215 с.
10. Роденкова О.Д. Розвиток співацького голосу учнів шкіл мистецтв у мутаційний період. 13.00.02: автореф. дис... канд. пед. наук. Київ, 2013. 23 с.
11. Стасько Г.Є. Психотехніка співу у вокальній педагогіці: Івано-Франківськ: ПНУ ім. В.Стефаника, 2010. 136 с.
12. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
13. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу. Київ : ІЗМН, 1998. 160 с.
14. Cooksey J.M. Voice transformation in male adolescents. In: *Bodymind & Voice: foundations of voice education, book four: lifespan voice development*, edited by L. Thurman & G. Welch. Collegeville, MN: Voicework Network, 1997. P. 7148–738.
15. Gackle L. The Adolescent Female Voice: Characteristics of Change and Stages of Development. *The Choral Journal*. 1991. №8. P. 17–26.
16. Gebhardt R.M. The Adolescent Singing Voice in the 21st Century: Vocal Health and Pedagogy Promoting Vocal Health. The Ohio State University. 2016. 135 p.
17. Phillips K. H. Teaching kids to sing. New York: Schirmer Books, 1992. 392 p.
18. Phillips K. H. Training the Child Voice. *Music Educators Journal*. 1985. № 4. P. 57–58.

REFERENCES:

1. Antonyuk V.H. (2007). Vokal'na pedahohika (sol'nyy spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]. Kyiv : ZAT «Vipol», 174 s. [in Ukrainian].
2. Antonyuk V.H. (2000). Postanovka holosu [Setting the voice]. Kyiv : Ukrayins'ka ideya, 68 s. [in Ukrainian].
3. Hasnyuk V.V. (2010). Osnovy vokal'noho vykhovannya ditey doshkil'noho ta shkil'noho viku [Basics of vocal education of children of preschool and school age]. Mukachevo, 97 s. [in Ukrainian].
4. H.YE. Stas'ko, O.D. Shulyar, M.YU. (2010). Holos lyudyny ta vokal'na robota z nym [The human voice and vocal work with it]. Slyvots'kyu ta in. Ivano-Frankivs'k: Vydavnytstvo PNU imeni V. Stefanyka, 336 s. [in Ukrainian].
5. Hrebenyuk N. YE. (1999). Vokal'no-vykonavs'ka tvorchist' : psykhohopedahohichnyy ta mystetstvoznachnyy aspekty. [Vocal and performing creativity: psycho-pedagogical and art history aspects]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho, 269 s. [in Ukrainian].
6. Doronyuk V.D., Slyvots'kyu M.Y. (2007). Osnovy vokal'no-pedahohichnoyi tvorchosti vchytelya muzyky. [Basics of vocal and pedagogical creativity of a music teacher]. Ivano-Frankivs'k: Vydavnycho-dyzayners'kyu viddil TSIT, 306 s. [in Ukrainian].
7. Kurylenko T.V. (2021). Formuvannya vokal'no-vykonavs'kykh umin' uchniv-pidlitkiv v umovakh suchasnoyi pochatkovoyi mystets'koyi osvity [The formation of vocal and performing skills of teenage students in the conditions of modern primary art education] : kvalif. robota... «Mahistr». Kherson : KH DU, 63 s. [in Ukrainian].

8. Kushka Y.S. (2010). *Metodyka navchannya spivu* [Methodology of teaching singing]. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan, 288 s. [in Ukrainian].
9. Lin' S. (2017). *Metodychni zasady formuvannya vokal'no-vykonavs'kykh umin' uchniv pidlitkovoho viku v shkoli mystetstv* [Methodical principles of formation of vocal and performance skills of adolescent students in the art school]. : dys. ...kad. ped. nauk. Kyiv, 215 s. [in Ukrainian].
10. Rodenkova O.D. (2013). *Rozvytok spivats'koho holosu uchniv shkil mystetstv u mutatsiynny period* [Development of the singing voice of students of art schools in the period of mutation]. 13.00.02: avtoref. dys... kand. ped. nauk. Kyiv, 23 s. [in Ukrainian].
11. Stas'ko H.E. (2010). *Psyhotekhnika spivu u vokal'niy pedahohitsi* [Psychotechnics of singing in vocal pedagogy]: Ivano-Frankivs'k: PNU im. V.Stefanyka, 136 s. [in Ukrainian].
12. Stakhevych O. H. (2002). *Osnovy vokal'noyi pedahohiky*. [Fundamentals of vocal pedagogy]. CH. 1: Pryrodno-naukovi teoriyi sol'noho spivu. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka, 92 s. [in Ukrainian].
13. Yutsevych U.E. (1998). *Teoriya i metodyka rozvytku spivats'koho holosu*. [Theory and method of development of the singing voice]. Kyiv : IZMN, 160 s. [in Ukrainian].
14. Cooksey J.M. (1997). Voice transformation in male adolescents. In: *Bodymind & Voice: foundations of voice education, book four: lifespan voice development*, edited by L. Thurman & G. Welch. Collegeville, MN: Voicecare Network, P. 7148-738 [in English].
15. Gackle L. (1991). The Adolescent Female Voice: Characteristics of Change and Stages of Development. *The Choral Journal*. №8. P. 17-26 [in English].
16. Gebhardt R.M. (2016). *The Adolescent Singing Voice in the 21st Century: Vocal Health and Pedagogy Promoting Vocal Health*. The Ohio State University. 135 p. [in English].
17. Phillips K. H. (1992). *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books, 392p. [in English].
18. Phillips K. H. (1985). Training the Child Voice. *Music Educators Journal*. №4. P. 57–58 [in English].

УДК 78.03:784.087.61(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-16>

Світлана ЯКИМЧУК

доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хорового диригування, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33027

ORCID: 0009-0001-7177-6936

Бібліографічний опис статті: Якимчук, С. (2024). Формування національної ідентичності на прикладі вокально-педагогічної діяльності фундаторів львівської вокальної школи. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 129–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-16>

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФУНДАТОРІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

У статті розглянуто формування львівської вокальної школи в контексті європейських вокальних шкіл та співочої культури України. Окреслені здобутки української вокальної традиції зосереджені впродовж кількох століть у професійній сфері церковно-хорового співу стають основоположними чинниками формування солістів у процесі становлення освітньо-виконавської моделі музичної культури України. Національна школа співу репрезентує особливості психологічного складу даного народу, його музики, поезії, мови і виконавських традицій.

Також розглянуто вплив мистецького середовища м. Львова на формування творчих особистостей Олександра Мишуги і Соломії Крушельницької та подальшу їх концертно-виконавську і мистецьку діяльність, а також активну участь у національно-культурному відродженні України. Для досягнення мети проаналізовані методи педагогічного впливу О. Мишуги та С. Крушельницької на формування національної ідентичності молодих співаків.

Представляючи Україну на світовій арені, Соломія Крушельницька у всіх концертах окрім європейської класичної музики виконує українські народні пісні. У педагогічній роботі використовує емпіричний метод, де стверджується, що всі знання ґрунтуються на досвіді. Також практикує присутність всіх студентів класу на уроці вокалу та навчання без концертмейстера, так як така співпраця студента і педагога формує у вокаліста мелодичний та вокальний слух, розкриває характер, зміст твору, художнє мислення та аналіз.

Відомий оперний співак та педагог Олександр Мишуга як і Соломія Крушельницька вивчав основи італійської школи *bel canto*. Використовував емісію звуку як важливу характеристику голосу, пов'язаного з тембром і наголошував, що звук повинен бути рівним, чистим і об'ємним. Навчаючись у різних відомих педагогів та працюючи над голосом, він винайшов свій метод навчання співу, який пізніше описав його учень Михайло Микиша у праці «Практичні основи вокального мистецтва», де було все логічно обґрунтовано, зрозуміло як практично так і теоретично. Завдяки його системі голос звучить рівно на всій ділянці діапазону, єднаючись зі словом, тобто мовою як національною складовою, яку використовуємо в побутових чи фахових цілях впродовж свого життя.

Отже, використання методів педагогічного впливу, виконавська діяльність фундаторів львівської вокальної школи та особливі дії (меценатство) впливали на формування національної ідентичності молодого покоління. Саме О. Мишуга та С. Крушельницька були першими співаками, що відкрили світові Україну через українську народну пісню, показавши свій патріотизм та приналежність до української нації.

Ключові слова: національна ідентичність, львівська вокальна школа, вокальні традиції, Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга.

Svitlana JAKYMCHUK

Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choral Conducting, Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities, 7 M. Khvylovogo str., Rivne, Ukraine, 33027

ORCID: 0009-0001-7177-6936

To cite this article: Jakymchuk, S. (2024). The formation of national identity on the example of the vocal and pedagogical activities of the founders of the Lviv vocal school. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 129–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-16>

THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF THE FOUNDERS OF THE LVIV VOCAL SCHOOL

The article examines the formation of the Lviv vocal school in the context of European vocal schools and the vocal music culture of Ukraine. The outlined achievements of the Ukrainian vocal tradition have been concentrated for several centuries in the professional sphere of the church and choral music. They became fundamental factors in the formation of soloists, who were influenced by the educational and performing model of the musical culture of Ukraine. The national Ukrainian vocal music school represents the idiosyncrasies of the psychological composition of this nation, its music, poetry, language and performance traditions.

The influence of the artistic environment of Lviv on the formation of the creative personalities of Oleksandr Myshuha and Solomiia Krushelnytska and this environment's impact on their subsequent concert performances, artistic activities, and participation in the national and cultural revival are also considered in this article. The pedagogical influence methods of Oleksandr Myshuha and Solomiia Krushelnytska on the formation of the young singers' national identities were analyzed.

Representing Ukraine on the world stage, Solomiia Krushelnytska performed both the European classical music and Ukrainian folk songs in all her concerts. She used an empirical method in her pedagogical work, which focuses on the experience-based knowledge. She also used to have all students at the vocal classes, without an accompanist present. The cooperation of the student and the teacher built in this way helps in forming the vocalist's melodic and vocal ear, assists in revealing the content and character of a particular composition, and develops artistic thinking and analysis.

Famous opera singer and teacher Oleksandr Myshuha, like Solomiia Krushelnytska, studied the Italian bel canto school foundations. He used sound emission as an important characteristic of the voice related to timbre and emphasized that the sound should be even, clear and voluminous. Studying with various well-known teachers and working on the voice, he invented his method of teaching vocal. This method was later described by his student Mykhailo Mykysh in the work "Practical Foundations of Vocal Art", where everything was logically grounded, understandable both practically and theoretically. Thanks to this system, the voice sounds evenly throughout the section, uniting with the words and the language, which is used both in the everyday life and in professional sphere.

Therefore, the use of the pedagogical influence methods, vocal performances of the Lviv vocal school founders, and their patronage of young students made an impact in the national identity formation of youth. Oleksandr Myshuha and Solomiia Krushelnytska were the first singers who opened Ukraine to the world through a Ukrainian folk song, by demonstrating their patriotism and sense of belonging to the Ukrainian nation.

Key words: national identity, Lviv vocal school, vocal traditions, Solomiia Krushelnytska, Oleksandr Myshuha.

Постановка проблеми. Україна володіє багатою пісенною спадщиною, яка слугує засобом національної самоідентифікації, зберігає історичну пам'ять та обрядову спадковість. Вона пов'язана з певними історичними подіями, ситуаціями, традиціями і в різні періоди має певні виконавські напрямки та розвиток співацьких шкіл в Україні.

Так, історичні події в Україні на початку XV століття сприяли появі діяльності братств, які мали свої статuti щодо віри, мови, культури. Такі братства діяли у Києві, Львові, Луцьку, Острозі, Перемишлі та в інших містах України. Дослідники церковного співу відзначали, що саме у братських школах розвивався акапельний спів, який формував висококласних співаків. На території України була розповсюджена значна кількість «півчих шкіл», де вивчалась музична грамота, музично-теоретичні дисципліни, основи композиторської техніки, диригування, вчилися правильно інтонувати, розвивали свій слух і пам'ять.

З часом почали відкриватися навчальні заклади – Острозький лицей, Києво-Моги-

лянська академія, Глухівська музична школа, Харківський університет та інші. Отже, співаків в Україні було достатньо. Їх запрошували або силоміць вивозили до Росії з метою формування церкви та участі в церковному хорі. І поверталися вони в Україну з нібито засадами російської вокальної школи. Інші співаки ще мали можливість повчитися в італійських школах. Тому варто зазначити, що відбулася певна участь іноземних фахівців у розвитку музичного вокального мистецтва України. Так почали формуватися італійсько-українські вокальні відносини ще за часів поширення оперного жанру, що виник в Італії у XVI століття і розвивався у всіх європейських країнах (Антонюк, 1999, с. 3). Але поширення української культури було під заборону Росії та інших держав, так як землі були розподілені між різними тогочасними імперіями і тільки наприкінці XIX початку XX століття відбулися в Україні зміни на краще.

Наприклад, у галицькому регіоні, у порівнянні зі східним, історико-суспільні обставини склалися дещо сприятливіше для розвитку

української культури. Там, серед інших приватних закладів, була заснована Львівська консерваторія Галицького музичного товариства і відкритий вокальний відділ, де проходили навчання майбутні оперні співаки, серед яких були Олександр Мишуга та Соломія Крушельницька.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання формування національних вокальних шкіл представлені в системних випусках збірників «Українське музикознавство», «Історія української музики» в документах і матеріалах, журналі «Народна творчість та етнографія». Також це питання вивчали окремі музиканти та науковці – О. Шреєр-Ткаченко, В. Іванов, Л. Корній, Ю. Юцевич, О. Рудницька. Львівську вокальну школу досліджували – М. Головащенко, Ю. Данілічишин, С. Людкевич, С. Липовецький, І. Деркач, Б. Гнидь, В. Антонюк та інші. Проте у всьому спектрі досліджень не висвітлена роль національної ідентичності у вокальній музиці Львівської вокальної школи. Тому ми, для прикладу, розглянемо педагогічну та виконавську творчість таких оперних митців як С. Крушельницька та О. Мишуга.

Мета дослідження. Проаналізувати вокально-педагогічну діяльність фундаторів львівської вокальної школи, зокрема, О. Мишуги і С. Крушельницької та її вплив на формування національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Академічна манера сольного співу в Україні кристалізувалася поетапно і становить вокально-професійний синтез національних стилів співу країн Європи. Напрацювання української вокальної традиції, зосереджені впродовж кількох століть у професійній сфері церковного хорового співу, стають основоположними чинниками формування духовно розвинених особистостей українських співаків-солістів у докласичний - класичний період національного вокального мистецтва, яке відбувалося у нероз'ємному процесі становлення освітньо-виконавської моделі музичної культури. Їй властива етнокультурна діалогічність та конвергентність складових її креативного змісту (Антонюк, 2007, с. 40).

Звернемося до найвидатніших українських співаків кінця XIX початку XX століття – С. Крушельницької (1872–1952 р.) та О. Мишуги (1853–1922 р.), що були непере-

вершеними у своїй творчості. Важливим перехрестям їхніх життєвих і творчих шляхів став Львів. Мистецьке середовище міста в значній мірі вплинуло на формування творчих особистостей, визначило їх подальшу концертно-виконавську та педагогічну діяльність.

Передусім слід зазначити, що саме у Львові Олександр Мишуга та Соломія Крушельницька опановували вокально-виконавську майстерність. 1878–1881 рр. О. Мишуга брав уроки співу у професора Валерія Висоцького, у класі якого через десять років навчалася С. Крушельницька (1891–1893) на вокальному факультеті Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. Велике значення В. Висоцький надавав всебічному розвитку вокаліста. Його методика, базуючись на принципах італійської школи *bel canto*, містила також комплекс морально-етичних настанов, про що свідчать сформульовані професором «Десять заповідей для молодого співака».

Безумовно, це стало вагомою підвалиною у становленні знаменитих майстрів оперного і камерного вокального виконавства, які присвятили своє життя служінню високим ідеалам мистецтва.

Необхідно зазначити, що дебют Соломії Крушельницької на Львівській оперній сцені (міський театр Скарбека) 15 квітня 1893 року відбувся за підтримки Олександра Мишуги. Разом українські співаки виступили у опері італійського композитора Г. Доніцетті «Фаворитка». В подальшому артисти зустрінуться на сцені, виконуючи провідні партії в операх зарубіжних композиторів, зокрема «Сільська честь» П. Масканьї, «Страшний двір» С. Монюшко, «Манов Ж. Масне, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе та ін.

Разом з тим, єднала двох геніальних українських співаків активна участь у національно-культурному відродженні. Так, 3 березня 1895 року у залі Народного дому Олександр Мишуга та Соломія Крушельницька виступили на великому концерті, присвяченому Шевченківським роковинам. Львівська публіка захоплена вітала артистів, а виконання дуетів з опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського стало справжнім апогеєм святкової академії: співаки на прохання слухачів виконали ці номери двічі.

Тріумфи на концертних сценах та світове визнання українських співаків мало велике значення для утвердження національного вокального мистецтва на міжнародному рівні. В концертному репертуарі О. Мишуги та С. Крушельницької українська музика була представлена кращими зразками народної пісні камерно-вокальними і оперними творами вітчизняних авторів.

Видатна співачка України С. Крушельницька з великою любов'ю і шаною відносилася до пісні, яку прищепив їй батько у дитинстві. Він навчав своїх дітей грі на різних інструментах і влаштовував сімейні концерти, на яких звучали народні пісні, що переймалися на весіллях та інших сільських заходах. У 1891 році С. Крушельницька розпочала навчання на вокальному факультеті Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. З першого року навчання стала солісткою українського хору «Львівського Бояну», а з 1893 року вдосконалювала свій голос в Італії у Мілані. З 1894 року постійно гастролювала по Італії та інших містах Європи як оперна співачка. Приїжджаючи в Україну, проводила концертні тури по містах рідного регіону. На всіх концертах звучали українські народні пісні у її виконанні. «Часто, – писав композитор С. Людкевич, – під власний акомпанемент виконувала одну-дві пісні із свого рідного села на Поділлі. Можна було бачити, як артистка перевтілювалася і забувала про свою велику славу. Співала ті пісні у власній обробці, які зберегла в своїй душі ще з дитячих років. Краса, навіть своєрідна примітивність окремих пісень робила їх надзвичайно оригінальними» (Головащенко, 1978). Через красу пісні передавалася любов до своєї землі, до України і формувала у слухача особливе ставлення до рідного краю.

У 1939 році С. Крушельницька повернулася на Україну, і з 1945–1952 роки працювала професором вокалу у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. Зі студентами вона використовувала ту систему навчання, яка застосовувалася у вокальній педагогіці італійської школи, проте українські пісні, які розкривали красу та події рідної України завжди були в репертуарі студентів. Про її методику викладання як про загальнопоширений емпіричний метод згадує українська камерна співачка, піаністка та педагог Одарка Бандрівська. Емпіризм –

напрямок у теорії пізнання, що визначає чуттєвий досвід і стверджує, що всі знання ґрунтуються на досвіді. Крушельницька не любила надто розлогих теоретичних пояснень, а переважно голосом давала приклад як потрібно співати. Час від часу, для виявлення помилок, співала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О. Бандрівської, цей метод себе виправдовував, бо молоді співаки не вміють себе слухати і аналізувати. Велику увагу С. Крушельницька звертала на мислення співака, так як це важливо для самостійної інтерпретації твору. Також практикувалося спільне навчання студентів, тому часто на заняттях були присутні всі учні класу. С. Крушельницька була терплячою і разом з тим вимогливою (Бандрівська, 2002).

Виховувала у співаків почуття міри у рухах і міміці. Мало робила словесних зауважень і наголошувала на тому, що співати потрібно так як розмовляти – просто, вільно, на нормальному диханні, виразно вимовляючи слова. У репертуарі студентів була європейська музика та обробки українських пісень. Для розспівування опрацьовували вокалізи Джорджа Конконе та Сальваторе Маркізі, враховуючи різні завдання педагога. Важливим методом у навчанні Крушельницька вважала роботу зі студентами без концертмейстера, тому що саме така співпраця формує вокальний та мелодичний слух, розкриває характер, зміст твору та художнє мислення співака. Студенти переймали знання педагога щодо розуміння музики, стилю, слухали екскурси в історію постановок різних опер, зустрічі з композиторами та розповіді про цікаві епізоди з її життя.

Володіючи багатьма мовами, Крушельницька перечитувала твори світової класики, аналізувала їх, читала на пам'ять вірші різних поетів, постійно працювала над собою, вивчаючи нові твори композиторів. Цікавилася різними видами мистецтв, була надзвичайно ерудованим педагогом, тому своїм студентам змогла прищепити навички високої вокальної культури та любові до української пісні як основи національної культури.

Також серед найвидатніших оперних виконавців та основоположників вітчизняної вокальної школи слід виокремити Олександра Мишугу, який народився у с. Новий Витків Львівської області. З дитинства володів голо-

сом та добрим музичним слухом. Навчався у дяковій бурсі м. Львова, а пізніше у студії Львівської консерваторії Галицького музичного товариства у професора Валерія Висоцького. Його система навчання співу ґрунтувалася на основі італійської школи Франческо Ламперті, визначальними ознаками якої була чудова емісія звука та виразна дикція. Емісія звука – важлива характеристика голосу співака пов'язана з тембром. Звук має бути рівним, чистим і об'ємним. З класу Валерія Висоцького, окрім Мишуги, вийшли такі славні співаки, як Соломія Крушельницька, Юзеф Манн, Адам Дідур, Євгенія Штрассерн, Гелена Збойнська-Русковська, Ірена Богус-Геллерова, Марія Мокшицька. Ада Некар, Ружа Цудікувна, Зигмунд Моссоці, Адам Оконський, Микола Левицький, Габріель Горський, В'ячеслав Заремба та інші.

Пізніше О. Мишуга продовжив навчання в Італії. Вокалісти відзначали, що він не мав сильного голосу, але вправно володів ним, був щирим та неперевершеним ліричним тенором. На питання, що потрібно для того, щоб бути добрим співаком, О. Мишуга відповідав, що італійці, найкращі у світі співаки, кажуть, що потрібно мати голос і ще раз голос, а я вам скажу, що перш за все необхідно мати розум, гаряче серце, залізну волю і аж потім голос (Липовецький, 2012).

Його виконавська діяльність мала великий успіх в різних країнах світу. Олександр виступав у відомих театрах таких міст як Рим, Париж, Відень, Варшава та ін. У рідному Львові його приймали завжди дуже добре, вже з перших хвилин виступу були аплодисменти.

Ось як згадує про один з концертів український хоровий диригент, композитор Олександр Кошиць: «Я не можу розповісти, що зчинилось в театрі. Після хвилинки загальної тиші відбулось щось, чому не було назви: публіка відповіла артистові таким висловом подяки, що можна було оглухнути». Український поет, прозаїк, педагог Богдан Лепкий теж говорить про свої почуття від почутого: «Господи! Я не знаю, що зі мною сталося. Я забув, де я і хто я, не знав, чи це спів людський, чи якась музика небесна, дух мені в грудях заперло, серце перестало бити, мене не було... Лиш ураган оплесків стягнув мене на землю, але ще довго-довго, куди я не йшов, летіло за мною оте не от міра сего: «Там на горі явір стоїть». (Липовецький, 2012)

Про виступи Олександра Мишуги у Відні також були схвальні відгуки, серед них відгук австрійського музикознавця та критика Едварда Гансліка, до якого прислухалася вся Європа. Незважаючи на успіхи, Мишуга наполегливо працює над собою, вдосконалюючи вокальну техніку і акторську майстерність. Кілька разів виїздить до Парижа, де вчиться у професорів Джованні і Сбрілья, бере консультації у лікарів-ларингологів тощо. Все це допомагає йому стати першокласним співаком-актором.

З часом Олександр Мишуга формує свою вокальну школу. За власним визнанням, він дійшов свого особливого методу навчання мистецтва співу, але не встигає дати широкий виклад своїх поглядів на цю справу. Його систему творчо засвоїв, розвинув і виклав у своїй праці, улюблений учень Олександра Пилиповича, Михайло Микиша. Микола Лисенко запросив Олександра Мишугу на посаду професора музично-драматичної школи до Києва, хоча в нього був підписаний контракт з Варшавою. Довелось сплатити велику суму через розірвання угоди, але він вибрав все-таки Київ і там викладав певний період. Це робив для того, щоб саме українська національна культура розвивалася, а пісня звучала.

Мишуга дуже часто говорив своїм учням про важливість вправ, щоб оволодіти голосом. Він багато разів вказував на те, що людський голос це найдосконаліший музичний інструмент, що навіть найкращий симфонічний оркестр не може дати стільки змін тембру, стільки відтінків тону, як людський голос.

Нововведення професора та великі успіхи його учнів, створювали багато розмов навколо нього. Деякі викладачі добре ставились до того і брали з цікавістю матеріал, розповідали про його лекції іншим, називаючи його магом, бо він міг робити навіть із звичайним голосом чудеса. Але були й такі, хто критикував, без вагомих причин, його систему навчання. Вважали, що він багато часу витрачає на підготовку і переконували, що співу можна навчитись за короткий термін. Інші не любили Олександра Пилиповича, що він принципово розмовляв українською мовою.

Але все одно більшість студентів була на стороні О. Мишуги. Про систему навчання співу, за якою Олександр Мишуга навчав студентів згадує його учениця Марія Висоцька. «Голов-

ною особливістю постановки голосу за системою Олександра Мишуги є гранична легкість в співі, яка не викликає перевтоми. Проспівавши було в нього на уроці цілу годину і не зауважиш, як вона минула, здається ще тільки-но розспівалася, а хочеться співати ще і ще» (Головащенко, 2004, с. 160).

Основна різниця між всіма існуючими в світі школами співу і методами, за якими ми вчимося, у тому, що у нас немає нічого випадкового, непродуманого. Все логічно обґрунтовано і зрозуміло, як практично, так і теоретично. Завдяки цій системі голос звучить однорідно, якісно, соковито на всій ділянці діапазону. Він звучний і політний, а головне, ні в співі, ні в розмові не стомлюється і завжди зберігає свіжість і блиск на довгі роки.

Систему вокальної школи О. Мишуги взяв за основу композитор К. Стеценко, який працював над українською педагогічною системою навчання співу для дітей. Про співзвучність фахових настанов О. Мишуги та методики К. Стеценка свідчать такі висловлювання: співі – то продовжена голосом мова, всі слова потрібно виразно вимовляти, а також потрібно робити вправи – читати слова на висоті одного тону, звертаючи увагу на ритм (Федотов, 1977). Все основне, ніби вкладене у наступному вислові: «Щоб навчитися співати, треба вірно вимовляти кожен звук в кожному слові, так, як вимовляють в мові, і не горлом, а губами перед язиком за зубами піднебіння вгору підняти і в одних устах співати». Якщо цього дотримуватися, то резонансова точка знаходиться між двома передніми зубами і голос звучить більш дзвінко і приємно. «Дехто з моїх учнів уміє вже застосовувати ту методику при співі і голос у них звучить як чарівний, надземний якийсь інструмент. В недовгій вже часі пусти в світ декотрих, що вчать у мене, щоб почули люди, яке неоціненне і незрівнянне багатство знаходиться в нашій упослідженій, бідній українській народі» (Головащенко, 2004, с. 279).

Олександр Мишуга був дуже вимогливим педагогом, впевненим у тому, що він робить і знав, який має бути результат. Працюючи зі студентами, завжди приділяв увагу культурі звуку, вимагав природного звучання. Багато часу міг працювати з найпростішою вправою, але старався доводити її до ідеалу. Любив працювати з українським репертуаром. В кожному

творі акцентував увагу на змісті і великого значення надавав слову, фразуванню. Добре володів багатьма іноземними мовами і перекладав звіряв з оригіналами, часто виправляючи їх. Переглядав питання щодо дихання. Студенти згадують, що особливих вправ викладач не давав, а зауважував, що дихання устанавлюється з розвитком правильного звуку, правильної вимови слів і речень. При неправильному диханні не можна взяти правильно звук (Головащенко, 2004, с. 161). Олександр Пилипович не зберігав секретів своєї вокальної системи, а, навпаки, хотів, щоб її знали всі і могли користуватися, адже це була перевірена система на власному досвіді.

Багато учнів згадують про те, що Олександр Пилипович був не тільки професіоналом своєї справи, а й дуже доброю та чуйною людиною. Завжди цікавився справами студентів, допомагав фінансово. Вони любили і поважали свого педагога. Відомий композитор С. Людкевич охарактеризував О. Мишугу як артиста скромного та ощадного у житті, але такого, що без вагань віддасть свій матеріальний статок тому, хто найбільше потребує та залишиться невідомим.

Олександр Мишуга був високо моральною особистістю, гідним громадянином, педагогом-альтруїстом, справжнім патріотом, знаменитим тенором, який передавав свої знання, вокальні поради, свої статки людям та організаціям для розбудови України. Львівському Вищому музичному інституту ім. М. Лисенка Олександр Мишуга заповів все своє майно і кошти, започаткував стипендії для малозабезпечених студентів. Доброчинність «короля тенорів» в певній мірі була даниною поваги і вдячності львів'янам, на пожертвування яких у 1881 році Мишуга вирушив до Мілану удосконалювати вокальну техніку.

Висновки. Отже, С. Крушельницька та О. Мишуга були професійними виконавцями зі своїми вокальними школами перевіреними на власному досвіді, а також співаками-патріотами, що популяризували українську народну пісню на всіх концертах в Україні та за її межами. Саме вони є першими співаками, які відкрили світові Україну і показали свою приналежність до української нації. Тому становлення професійного виконавства, розвиток вокального мистецтва та формування національної ідентичності неможливо уявити без таких митців

як О. Мишуги та С. Крушельницької. Завдяки високому професіоналізму та матеріальній підтримці видатних митців зросло молоде покоління українських співаків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності: Дослідницька праця. – К.: Українська ідея, 1999. – 28 с.
2. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. - К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
3. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / упоряд., ред., перекл., прим., комент. Роксоляна Мисько-Пасічник, передм. Люба Кияновської; вступ Мирослава Жишківич. Львів: Априорі, 2002. 147 с. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 6).
4. Гнидь Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 8. – С. 7–17.
5. Головащенко М. Олександр Мишуга – король тенорів. К.: Музична Україна, 2004. – 610 с.: іл.
6. Головащенко М. Соломія Крушельницька. Ч. 1: Спогади К.: Музична Україна, 1978. – 398 с.
7. Жишківич М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX століття): монографія. Львів: СПОЛОМ, 2012. 256 с.
8. Липовецький С. Король тенорів Олександр Мишуга., 2012. – Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua/authors/4d51b934e8a42/> (дата звернення 21.12.2023)
9. Федотов Є. К. Г. Стеценко – педагог. – К.: Музична Україна, 1977. – 96 с.
10. Царук С. М. Роль Львівської вокальної школи у формуванні методичних принципів Олександра Мишуги / С. М. Царук // *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – Вип. 18 (23). – С. 282–288.

REFERENCES:

1. Antoniuk, V. (1999). Stanovlennia vokalno-profesiinoi osvity v Ukraini: problema polietnichnosti: Doslidnytska pratsia [Development of vocal professional education in Ukraine: the problem of multi-ethnicity: Research work.]. – K.: Ukrainska ideia, – 28 s. [in Ukrainian].
2. Antoniuk, V. (2007). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]: Pidruchnyk. – K.: ZAT «Vipol», – 174 s. [in Ukrainian].
3. Bandrivska, O. (2002). Naukovo-metodychni pratsi, statii, retsenzii [Scientific and methodological works, articles, reviews]. uporiad., red., perekl., prym., koment. Roksoliana Mysko-Pasichnyk, peredm. Liuba Kyianovskoi; vstup Myroslava Zhyshkovych]. Lviv: Apriori, 147 s. (Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka. Vyp. 6). [in Ukrainian].
4. Holovashchenko, M. (2004). Oleksandr Myshuha – korol tenoriv [Oleksandr Myshuga is the king of tenors]. Kyiv: Muzychna Ukraina, – 610 s.:il. [in Ukrainian].
5. Hnyd, B (1999). Ukrainska vokalna shkola v konteksti svitovoho vykonavskoho mystetstva [Ukrainian vocal school in the context of world performing arts]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. K.: Vyp. 8. – S. 7–17. [in Ukrainian].
6. Holovashchenko, M. (1978). Solomiia Krushelnytska. Ch. 1 [Spohady Solomiya Krushelnytska. Part 1: Memories]. K.: Muzychna Ukraina, 398 s. [in Ukrainian].
7. Zhyshkovych, M. (2012) Osvitno-pedahohichni aspekty rozvytku vokalnoho mystetstva Lvova (druha polovyna XIX – persha polovyna XX stolittia) [Educational and pedagogical aspects of the development of vocal art in Lviv (second half of the 19th - first half of the 20th century)]: monohrafiia. Lviv: SPOLOM, – 256 s. [in Ukrainian].
8. Lypovetskyi, S. (2012). Korol tenoriv Oleksandr Myshuha [Oleksandr Myshuga the king of tenors], – URL: <https://www.istpravda.com.ua/authors/4d51b934e8a42/> [in Ukrainian].
9. Fedotov, Ye. (1977). K. H. Stetsenko – pedahoh [K. G. Stetsenko is a teacher] – K.: Muzychna Ukraina, – 96 s. [in Ukrainian].
10. Tsaruk, S. M. (2015). Rol Lvivskoi vokalnoi shkoly u formuvanni metodychnykh pryntsyypiv Oleksandra Myshuhy [The role of the Lviv vocal school in the formation of Oleksandr Myshuga's methodical principles] Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 14. Teoriiia i metodyka mystetskoii osvity : Zbirnyk naukovykh prats. – K. : NPU im. M. P. Drahomanova, – Vyp. 18 (23). – S. 282–288 [in Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.03: 004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-17>

Оксана ПОПІНОВА

викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0009-0001-6439-6134

Олександр КРЮК

викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0001-8908-7090

Бібліографічний опис статті: Попінова, О., Крюк, О. (2024). Етичні та соціокультурні виклики інтеграції цифрових технологій і живопису. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-17>

ЕТИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИКЛИКИ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ І ЖИВОПИСУ

Мета статті – з'ясувати етичні та соціокультурні виклики інтеграції цифрових технологій і живопису, позаяк використання інновацій, зокрема цифрових, у живопису не лише відкриває перед художниками безмежний обсяг нових можливостей, а й провокує формування низки проблем та викликів, зокрема етичного та соціокультурного характеру. **Методологія дослідження.** Для вирішення мети дослідження застосовано міждисциплінарну методологію, яка передбачає інтеграцію наукових підходів з мистецтвознавства, інформаційних технологій, медіазнавства. Також застосовано загальнонаукові методи синтезу, аналізу, систематизації та узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає у виокремленні та характеристиці етичних і соціокультурних проблем, які може викликати застосування цифрових технологій у сучасному живопису. **Висновки.** Використання цифрових технологій у живопису вносить істотні зміни в сучасний художній ландшафт, викликаючи до життя широкі можливості, а водночас порушуючи нові соціокультурні та етичні питання, не завжди позитивного змісту. Перший блок соціокультурних і етичних викликів інтеграції цифрових технологій та живопису можна визначити як проблеми цифрової культури: авторство, власність, оригінальність, ліцензування, плагіат, захист даних художників. Відтак у цифровому живопису варто дотримуватися принципів доброчесності, приватності та поваги до автора. Перед використанням цифрових матеріалів потрібно ретельно вивчити авторські права, ліцензійні умови та етичні норми, щоб уникнути порушення прав інших авторів та конфліктів у майбутньому. Другий блок викликів визначено як екологічний: зміщення інтерпретації та маніпуляція, порушення інтегритету художнього твору, втрата мистецької цінності, дематеріалізація, технологічна залежність. Використання редагованих живописних творів може порушити не лише етичні чи правові норми, а й питання правдивості, цінності, автентичності та інтегритету мистецтва.

При цьому цифровий живопис зонайбільше демонструє і втілює на практиці основну ідею творчості – свободу: в такому мистецтві можливо все, адже воно по-справжньому безперервне, відкрите, незавершене.

Ключові слова: цифрові технології, живопис, цифрове мистецтво, інтеграція, соціокультурні та етичні виклики.

Oksana POPINOVA

Lecturer at the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska str., Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0009-0001-6439-6134

Oleksandr KRIUK

Lecturer at the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska str., Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0001-8908-7090

To cite this article: Popinova, O., Kriuk, O. (2024). Etychni ta sotsiokulturni vyklyky intehratsii tsyfrovoykh tekhnolohii i zhyvopysu [Ethical and sociocultural challenges of the integration of digital technologies and painting]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-17>

ETHICAL AND SOCIO-CULTURAL CHALLENGES OF THE INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES AND PAINTING

*The purpose of the article is to find out the ethical and socio-cultural challenges of the integration of digital technologies and painting, since the use of innovations, in particular digital ones, in painting not only opens up a limitless scope of new opportunities for artists, but also provokes the formation of a number of problems and challenges, in particular of an ethical and socio-cultural nature. **Research methodology.** In order to solve the purpose of the research, an interdisciplinary methodology was used, which involves the integration of scientific approaches from art history, information technologies, and media studies. General scientific methods of synthesis, analysis, systematization and generalization are also applied. **The scientific novelty** of the research lies in the identification and characterization of ethical and sociocultural problems that can be caused by the use of digital technologies in modern painting. **Conclusions.** The use of digital technologies in painting brings significant changes to the modern artistic landscape, bringing to life wide opportunities, and at the same time raising new socio-cultural and ethical issues, not always of a positive nature. The first block of sociocultural and ethical challenges of the integration of digital technologies and painting can be defined as problems of digital culture: authorship, ownership, originality, licensing, plagiarism, protection of artists' data. Therefore, the principles of integrity, privacy and respect for the author should be followed in digital painting. Before using digital materials, you should carefully study copyright, license terms, and ethical standards to avoid infringing the rights of other authors and conflicts in the future. The second block of challenges is defined as ecological: displacement of interpretation and manipulation, violation of the integrity of an artistic work, loss of artistic value, dematerialization, technological dependence. The use of edited pictorial works may violate not only ethical or legal norms, but also issues of veracity, value, authenticity and integrity of the art.*

At the same time, digital painting most of all demonstrates and embodies in practice the main idea of creativity – freedom: in such art, everything is possible, because it is truly continuous, open, unfinished.

Key words: digital technologies, painting, digital art, integration, socio-cultural and ethical challenges.

Актуальність дослідження. В умовах повсюдного використання новітніх технологій, зокрема таких, як соціальні медіа, штучний інтелект, Big data, віртуальна реальність, блокчейн та ін., дедалі частіше актуалізується низка проблемних питань як позитивного, так і негативного змісту, які стосуються можливих наслідків для людини і соціуму від їхнього впровадження. При цьому ці питання виникають у різних сферах суспільного життя, не оминаючи культурно-мистецьку. Так, використання новітніх технологій, зокрема цифрових, у живопису не лише відкриває перед художниками безмежний обшир нових можливостей, а й провокує формування низки проблем та викликів, зокрема етичного та соціокультурного характеру. Технологічні новації справді володіють не лише здатністю виконувати функції своєрідного алгоритму, який покращує умови побутування в оптимальному для конкретного етапу

культурно-цивілізаційного розвитку вимірі. Як справедливо констатує Т. Совгіря, «...технологія здобула звинувачення у вторгненні в царину нематеріального, духовного, «сакрального», реконструкції здатності судження та девальвації мистецтва. Побоювання митців щодо впровадження індустріальних технологій у творчий процес ознаменували появу нової ідеології, спрямованої на дослідження негативного впливу технічного прогресу на соціум» (Совгіря, 2020, с. 69).

Відтак постійний моніторинг і позитивних, і негативних наслідків впливу технологічних інновацій – завдання одночасно і просте, і складне. Перше зумовлене очевидною потребою ґрунтовного аналізу будь-яких феноменів, які з'являються у суспільному житті та детермінують характер перебігу його основних процесів. А друге – почасти неможливістю відслідковувати релевантні дані, позаяк тех-

ніко-технологічний прогрес останніми роками набув такого прискорення, що об'єктивність вже можна вважати своєрідним ідеалом сучасного наукового пошуку, який просто не встигає своєчасно реагувати, накопичувати та обробляти емпіричний матеріал. У такій ситуації дослідження наслідків впливу новітніх технологій на культурно-мистецьку сферу, зокрема на сучасний живопис, потребує постійної оцінки у парадигмально-системному методологічному руслі.

Аналіз досліджень. Публікацій, присвячених інтеграції цифрових технологій і мистецтва, досить багато, особливо в зарубіжній науці. У книзі «Об'єкт і аура. Візуальний (без) порядок сучасного мистецтва» Х.-А. Рамірез досліджує історичний розвиток сучасного мистецтва, зокрема під впливом новітніх технологій, зокрема особливості творчих революцій, які відбулися упродовж останніх ста років (Ramírez, 2009). О. Холейф у праці «Internet Art: від народження Інтернету до розквіту NFT» аналізує особливості творчості митців, пов'язаної з розвитком інтернету та цифрових медіа: з моменту появи нет-арту до NFT (Kholeif, 2023). У статті «Мережі, які їх породили: мистецтво та митці, народжені в Інтернеті» С. Марторел досліджує особливості використання цифрових медіа у художній творчості (Martorell, 2018).

Серед українських дослідників виокремимо напрацювання «Homo Digital: Формула споживання (Малий органон)» О. Клековкіна, який «намагається окреслити коло питань, що їх ставить цифрова доба перед мистецтвознавством, а насамкінець – здійснює спробу розв'язати рівняння про координати цифрової культури та її конфігурацію» (Клековкін). У статті «Суперечливість положень «технофобії» та «технофілії» у дзеркалі культурологічної думки» Т. Совгирею з'ясовано вплив технічного прогресу на становлення мистецтва й культури (Совгиря, 2020). «Медіамистецтво як феномен сучасної медіакультури» – це публікація В. Головей та О. Лойд-Маєр, присвячена соціокультурним передумовам розвитку медіамистецтва та особливостям його сучасного стану. Також досліджено «виражальні можливості медіамистецтва і нові стратегії художньої творчості» (Головей, Лойд-Маєр, 2022).

Публікацій, безпосередньо присвячених меті нашої статті – з'ясувати етичні та соціокультурні виклики інтеграції цифрових технологій і живопису, – в українській соціогуманітаристиці критично не вистачає.

Виклад основного матеріалу. Дослідники вказують на певний (без)порядок сучасного мистецтва, який проявляється у кількох основних проблемах: поява та розширення «паноптикумного» способу бачення; поява реального руху, який долає застиглий або ілюзорний рух; увага до різних примітивізмів як альтернатив паралізуючому престижу західного канону; підвищення автономності реального об'єкта порівняно з вигаданими віртуальними сутностями; присвоєння землі як горизонтальної території творчості; переоцінка беньямінівського поняття аури, яке не було втрачено в сучасних суспільствах, а було поширене на кожне відтворення чи кожен творчий жест (Ramírez, 2009).

Як зрозуміло із зазначеного, такі характеристики сучасного мистецтва не в останню чергу генеровані впливом сучасних технологій, який останніми роками свідчить про становлення цифрового суспільства. Інформаційно-комунікаційні технології перетворили на мистецтво цифрові мас-медіа, тобто інструменти творчості самі стали мистецьким твором. Нині цифрові медіа – це не просто інструмент у руках художника, це новий засіб самовираження і презентації художньої ідеї.

При цьому ідея, що мистецтво, на противагу техніці, може врятувати сучасну людину від помилок реальності, справді є фальшивою (Francastel, 1984), тому що сучасне мистецтво саме стало невід'ємною частиною техніко-технологічної реальності, в якій роль початкової детермінанти остаточно змістилася. Тобто цифрове мистецтво, зокрема живопис – це не просто примітивна заміна полотна і пензля на екран і піксель, це незворотній процес формування нового середовища зі своєю мовою, комунікаційною механікою та інструментами, зі своїми перевагами і недоліками.

У сучасних умовах виникає дихотомічне питання суто практичного «технологічного» рівня: з одного боку – наявність яких умов може гарантувати оптимальний режим функціонування сучасного живопису, а з іншого – які характеристики цифрового живопису потенці-

юють його значення у суспільстві як у позитивному, так і в негативному контексті.

У цьому дослідженні зупинимося на негативному соціокультурному і етичному контексті використання цифрових технологій у сучасному живопису. Адже, як зазначає Т. Совгира, «технологія та культура не є нейтральними, коли технологія починає застосовуватись, вона стає причетною до соціальних процесів. Знання про те, як створювати та вдосконалювати технології, а також про те, як їх використовувати, – є соціально пов'язаними» (Совгира, 2020, с. 73).

Перший блок викликів можна представити як проблеми *цифрової культури*.

З активним використанням цифрових технологій дедалі більше ускладнюється та викликає жваві дискусії питання *авторства та власності* цифрових творів у живописі. Надто важко стало визначати, що вважається оригінальною творчістю, адже програми для обробки фотографій або комп'ютерні програми для рисунку можуть спотворювати поняття оригінальності та власного художнього продукту.

Крім того, можливість поширення творів через інтернет нівелювала значення посередника. Залишається, фактично, лише творець і глядач. При цьому їхнє розмежування також часто втрачає свою актуальність. А за рахунок інтерактивності глядач почасти перетворюється на творця, що також розмиває звичні рамки та ускладнює розуміння авторства. Тісно пов'язане з цим аспектом таке явище, як *plagiat*. З використанням цифрових засобів стає легше копіювати та модифікувати роботи інших художників без їхнього дозволу, що порушує права на інтелектуальну власність та правила доброчесності.

Також досить важко чітко відповісти на питання: чи можна використовувати у своїй творчості та на яких умовах цифрові матеріали, такі, наприклад, як фотографії або кліп-арти? Може виникнути питання про те, хто є правласником цифрового файлу, а також про можливість копіювання та модифікації цього файлу без дозволу автора. Відповідь на питання дозволено/недозволено використовувати цифрові матеріали у своїй творчості знаходиться у площині залежності від різних факторів, включаючи законодавство про авторські права, ліцензійні умови та етичні норми.

Тобто може знадобитися дозвіл або ліцензія від авторів на використання їхніх творів. Деякі цифрові матеріали можуть бути доступні під відкритими ліцензіями, такими як Creative Commons. У цьому випадку важливо дотримуватися умов ліцензії та зазначати авторство, якщо це потрібно. Так, дехто може вважати за краще уникати використання чужих матеріалів без дозволу або, принаймні, звертати увагу на те, як вони використовуються та як авторство зазначається. При цьому навіть якщо є право використовувати цифрові матеріали без дозволу або за ліцензією, важливо враховувати етичні аспекти використання чужих творів.

У разі використання онлайн-сервісів або програм для створення та поширення мистецьких робіт, може виникнути питання щодо *захисту приватності* художників та їхніх даних.

Другий важливий блок викликів умовно визначимо як *екологічний*. Але в ньому не йтиметься про негативний вплив електронних пристроїв та програмного забезпечення на навколишнє середовище через надмірне виробництво та викиди вуглецю, а також про можливі відходи. У даному випадку маємо на увазі екологічність використання цифрових технологій у живопису щодо людей та у взаємовідносинах між ними.

Редагуючи живописні твори за допомогою комп'ютерних програм, можна змінювати їхню інтерпретацію або сутність, маніпулюючи емоціями та думками глядачів. Зміни в колірній палітрі, композиції або деталях можуть бути використані для досягнення певної реакції аудиторії, змінюючи її сприйняття та емоційно-когнітивну реакцію з метою впливу на переконання або поведінку.

При цьому редагування твору живопису може підірвати його автентичність та оригінальність, особливо якщо редагується робота відомого художника чи історичний шедевр. Це може призвести до спотворення історичного або культурного значення твору. Як резонно констатує Мистецтвознавець KyivGallery: «З одного боку, впровадження віртуальних просторів та онлайн-виставок розширює географію участі, але, з іншого боку, може створити відчуження традиційного сприйняття мистецтва. Як зберегти автентичність мистецтва у світі віртуалізації – питання, яке викликає живі дискусії серед учасників мистецтва» (Мистецтвознавець KyivGallery).

Важливим аспектом є збереження інтегритету мистецтва, який відображає цінність та непорушність художнього твору або процесу його створення. Це означає, що твір має бути представлений в оригінальній формі, як він був створений художником, без спотворень чи втручань, які можуть змінити його естетичну цінність та художній вираз. А будь-які зміни або модифікації повинні бути відомі та відповідати оригінальним намірам автора. Тим більше, багато художніх творів мають історичне або культурне значення, і їхній інтегритет повинен бути збережений для передачі наступним поколінням.

Технології дозволяють створювати копії та редакції творів з такою легкістю і швидкістю, що виникає питання не лише про оригінальність, а й про *цінність* цифрового живопису, ставлячи під сумнів можливість торгівлі художнім об'єктом, який, окрім того, фактично дематеріалізований (віртуалізований) майданчиком творчості, «адже створення і презентація художнього твору здійснюються за допомогою електронно-цифрових технологій» (Головей, Лоид-Маєр, 2022).

При цьому така віртуалізація почасти суттєво впливає на цінність його «життя». «Твір мистецтва, визнаний позавчора якоюсь групою арт-критиків видатним і проданий на найпрестижнішому аукціоні за шалені гроші, дуже скоро, ще вчора, було забуто. А психологія нашого «голосування» за надання тому або іншому твору статусу «видатного» мало відрізняється від усіх інших наших виборів, лайків, банів, смайликів, сварок та інших способів створення резонансу у соціальних мережах» (Клековкін).

Як і в інших сферах життя, використання новітніх технологій може стати причиною залежності або відволікання від творчого процесу. Перед художниками навіть може постати складна дилема: як зберегти баланс між використанням технологій та збереженням своєї творчої самостійності? Використання технологій може призвести до втрати традиційних методів мистецтва та навичок,

а також до віддалення від реального спілкування та емоційного досвіду творчості. Медіамистецтво вимірює естетичний потенціал інтерактивно-процесуальних візуальних світів. Відомі цифрові художники задають естетичні цілі й більш-менш критичні послання згідно з технічними вимогами (Grau, Hoth, Wandl-Vogt, 2019).

Загалом етичні та соціокультурні виклики використання технологій у живопису вимагають уважного відношення та обговорення серед художників, законодавців та глядачів, щоб не лише зберегти певні мистецькі стандарти, а й врахувати права та цінності всіх сторін.

Висновки. Використання цифрових технологій у живопису вносить істотні зміни в сучасний художній ландшафт, викликаючи до життя широкі можливості, а водночас порушуючи нові соціокультурні та етичні питання, не завжди позитивного змісту. Перший блок соціокультурних і етичних викликів інтеграції цифрових технологій та живопису можна визначити як проблеми *цифрової культури*: авторство, власність, оригінальність, ліцензування, плагіат, захист даних художників. Відтак у цифровому живопису варто дотримуватися принципів доброчесності, приватності та поваги до автора. Перед використанням цифрових матеріалів потрібно ретельно вивчити авторські права, ліцензійні умови та етичні норми, щоб уникнути порушення прав інших авторів та конфліктів у майбутньому. Другий блок викликів визначено як *екологічний*: зміщення інтерпретації та маніпуляція, порушення інтегритету художнього твору, втрата мистецької цінності, дематеріалізація, технологічна залежність. Використання редактованих живописних творів може порушити не лише етичні чи правові норми, а й питання правдивості, цінності, автентичності та інтегритету мистецтва.

При цьому цифровий живопис щонайбільше демонструє і втілює на практиці основну ідею творчості – свободу: в такому мистецтві можливо все, адже воно по-справжньому безперервне, відкрите, незавершене.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Головей В., Лоид-Маиер О. Медіамистецтво як феномен сучасної медіакультури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 41/2. С. 60–65.
2. Клековкін О. Homo Digital: Формула споживання (Малий органон). URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Homo_Digital_Formula_spozhyvannia_Malyi_orhanon.pdf?PHPSESSID=c41v9uqenu1hmr4tts41gf1p0 (дата звернення: 17.01.2024)
3. Мистецтвознавець KyivGallery. Вплив та актуальність арт-базелю у світі сучасного мистецтва. URL: <https://kyiv.gallery/statii/vplyv-ta-aktualnist-art-bazeliu-u-sviti-suchasnoho-mystetstva> (дата звернення: 24.01.2024)
4. Совгира Т. І. Суперечливість положень «технофобії» та «технофілії» у дзеркалі культурологічної думки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Т. 35. С. 69–75.
5. Francastel P. *Pintura y sociedad*. Madrid : Cátedra, D.L. 1984. 172 p.
6. Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E. (eds.). *Digital Artthroughthe Look ing Glass: Newstrategies forarchiving, collectingandpreservingin Digital Humanities*. 2019. 316 p.
7. Kholeif O. *Internet_Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs*. Phaidon Press, 2023. 296 p.
8. Martorell S. Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet. *COMeIN*. 2018. N. 74. URL: <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero74/articles/redes-arte-artistas-internet.html> (date of access: 12.12.2023).
9. Ramírez J.- A. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009. 224 p.

REFERENCES:

1. Golovei V., Lloyd-Mayer O. (2022) Mediamistectvo yak fenomen suchasnoï mediakul'turi. [Media art as a phenomenon of modern media culture] *Ukrain's'ka kul'tura: minule, suchasne, shlyahi rozvitku*. 41/2 : 60–65. [in Ukrainian]
2. Klekovkin O. Homo Digital: Formula spozhivannya (Malij organon). [Homo Digital: Formula of Consumption (Small Organon)]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Homo_Digital_Formula_spozhyvannia_Malyi_orhanon.pdf?PHPSESSID=c41v9uqenu1hmr4tts41gf1p0 (access date: 17.01.2024) [in Ukrainian]
3. Mistectvoznavec' KyivGallery. Vpliv ta aktual'nist' art-bazelyu u sviti suchasnoho mistectva. [The impact and relevance of Art Basel in the world of contemporary art]. URL: <https://kyiv.gallery/statii/vplyv-ta-aktualnist-art-bazeliu-u-sviti-suchasnoho-mystetstva> (access date: 24.01.2024) [in Ukrainian]
4. Sovgyra T. I. (2020) Superechlivist' polozhen' «tekhnofobii» ta «tekhnofilii» u dzerkali kul'turologichnoï dumki. [Contradiction of the positions of «technophobia» and «technophilia» in the mirror of cultural thought]. *Ukrain's'ka kul'tura: minule, suchasne, shlyahi rozvitku*. 35 : 69–75 [in Ukrainian]
5. Francastel P. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid : Cátedra, D.L. [in Spanish]
6. Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E. (eds.) (2019). *Digital Artthroughthe Look ing Glass: Newstrategies forarchiving, collectingandpreservingin Digital Humanities*. [in English]
7. Kholeif O. (2023). *Internet_Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs*. Phaidon Press [in English]
8. Martorell S. (2018). Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet. *COMeIN*. N. 74. URL: <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero74/articles/redes-arte-artistas-internet.html> (date of access: 12.12.2023) [in Spanish]
9. Ramírez J.- A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid [in Spanish]

УДК 7.012

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-18>

Юрій СОСНИЦЬКИЙ

кандидат мистецтвознавства, доцент, член спілки художників України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва, Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова, вул. Маршала Бажанова, 17, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-2463-6903

Бібліографічний опис статті: Сосницький, Ю. (2024). Метафори та символи в художньому образі соціального плакату: комунікація та вплив. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–149, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-18>

МЕТАФОРИ ТА СИМВОЛИ В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ СОЦІАЛЬНОГО ПЛАКАТУ: КОМУНІКАЦІЯ ТА ВПЛИВ

Стаття розглядає практичні аспекти художньо-образного проектування, які пов'язані з традиційними композиційно-графічними та концептуально-смісловими принципами образного вираження в соціальному плакаті. Художній образ соціального плакату відзначається метафоричністю, парадоксальністю та асоціативністю. Використання метафор та символів на соціальних плакатах є потужним інструментом комунікації. Ці метафори допомагають створити емоційний зв'язок з аудиторією, стимулюють рефлексію та дії, а також спонукають до висловлення критики та незадоволення. Стаття досліджує художні образи, що характеризуються метафоричністю, парадоксальністю та асоціативністю, а також роль метафор та символів у створенні емоційного зв'язку з аудиторією, що стимулює рефлексію та дії. Розуміння та використання метафор у дизайні сприяє збагаченню розуміння твору глядачами та підтримує культурну різноманітність через відкритий діалог. **Мета роботи** полягає в аналізі та класифікації метафор та символів у соціальному плакаті, виявленні їх впливу та значення для сприйняття соціальних проблем, основуючись на традиційних композиційно-графічних та концептуально-сміслових принципах. **Методологія дослідження** базується на аналізі та класифікації метафор та символів у соціальному плакаті. Враховуючи традиційні принципи графічного дизайну, дослідники зосереджуються на ідентифікації та розкритті впливу метафор на сприйняття соціальних проблем. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному дослідженні ролі метафор та символів у соціальному плакаті, їхньому впливі на аудиторію та сприйняття соціальних проблем. Це дослідження розкриває нові аспекти використання метафор у дизайні плакатів і показує їхню важливість у комунікації з глядачами. **Висновки**, які зроблені на основі дослідження, підкреслюють важливість використання метафор у соціальному плакаті як засобу стимулювання рефлексії та дій глядачів. Подальше дослідження в рамках докторської дисертації, як описано в роботі, має потенціал розширити нашу розуміння впливу плакатних метафор на суспільство та виявити нові шляхи їхнього використання для комунікації та впливу.

Ключові слова: символ, графічний дизайн, художній образ, соціальний плакат, метафора.

Yuri SOSNYTSKYI

PhD in Art, Associate Professor, Member of the Union of Artists of Ukraine, Associate Professor at the Department of Fine Arts and Design, Faculty of Architecture, Design, and Fine Arts, O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, 17 Marshal Bazhanov str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-2463-6903

To cite this article: Sosnytskyi, Yu. (2024). Metafori ta symvoly v khudozhnomu obrazi sotsialnoho plakatu: komunikatsiia ta vplyv [Metaphors and symbols in the artistic representation of social posters: communication and impact]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–149, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-18>

METAPHORS AND SYMBOLS IN THE ARTISTIC REPRESENTATION OF SOCIAL POSTERS: COMMUNICATION AND IMPACT

The article explores the practical aspects of artistic design associated with traditional compositional-graphic and conceptual-meaningful principles of visual expression in social posters. The artistic image of a social poster is

characterized by metaphorical, paradoxical, and associative qualities. The use of metaphors and symbols on social posters is a powerful communication tool. These metaphors help create an emotional connection with the audience, stimulate reflection and action, and prompt criticism and dissatisfaction. The article examines artistic images characterized by metaphorical, paradoxical, and associative qualities, as well as the role of metaphors and symbols in establishing an emotional connection with the audience and stimulating reflection and action. Understanding and using metaphors in design enriches the audience's understanding of the work and supports cultural diversity through open dialogue. **The work aims** to analyze and classify metaphors and symbols in social posters and identify their impact and significance for the perception of social issues, based on traditional compositional-graphic and conceptual-meaningful principles. **The methodology of the research** is based on the analysis and classification of metaphors and symbols in social posters. Taking into account traditional principles of graphic design, researchers focus on identifying and revealing the influence of metaphors on the perception of social issues. **The scientific novelty** lies in the first conducted study of the role of metaphors and symbols in social posters, their impact on the audience, and their perception of social issues. This research reveals new aspects of using metaphors in poster design and demonstrates their importance in communicating with viewers. **The conclusions** drawn from the study emphasize the importance of using metaphors in social posters as a means of stimulating reflection and action among viewers. Further research within the framework of a doctoral dissertation, as described in the paper, has the potential to broaden our understanding of the impact of poster metaphors on society and discover new ways of using them for communication and influence.

Key words: symbol, graphic design, artistic image, social poster, metaphor.

Актуальність проблеми. Соціальний плакат залишається важливим засобом комунікації в сучасному світі, де спілкування відбувається через візуальні засоби не менш, ніж через слово. Зростання складності суспільних проблем та поглиблення соціальних розбіжностей вимагають ефективних засобів комунікації, які здатні викликати відчуття емпатії, рефлексії та мотивації до дії. У цьому контексті розуміння ролі метафор та символів у соціальних плакатах має важливе значення для творення ефективних засобів спілкування, які можуть спонукати глядачів до змін у суспільстві та сприяти побудові кращого світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія українського плаката відповідає загальній історії розвитку українського образотворчого мистецтва та графічного дизайну. Питання вивчалось на різних етапах історії мистецтва в Україні і не є новим. Н. Сбітнева внесла значний внесок у вивчення та періодизацію розвитку комерційного плаката. Її аналіз дозволив визначити ключові етапи розвитку українського плаката, включаючи комерційний стиль, воєнний та післявоєнний період, поступове становлення графічного дизайну як професії, новий поштовх для розвитку комерційного дизайну у 1980-ті роки та сучасний період з кінця ХХ століття (Сбітнева, 2012). Н. Сбітнева пропонує власну концепцію вивчення історії графічного дизайну, зосереджуючись на аспекті стилю (Сбітнева, 2007). О. Северіна досліджує екологічний плакат, виокремлюючи кілька періодів у його розвитку від 20-х до 2000-х років (Северіна, 2010). О. Лагутенко, Л. Соколюк,

В. Даниленко досліджують формування національного плаката в контексті культурно-мистецького піднесення України (Лагутенко, 2007; Соколюк, 2002; Даниленко, 2005, 2012). М. Яковлев підкреслює важливість вивчення українського дизайну як аспекту культурного розвитку країни (Яковлев, 2012). О. Храмова-Баранова розглядає історію українського графічного дизайну з точки зору періодизації (Храмова-Баранова, 2006). Шубович С. О. акцентує увагу на ролі символу та метафори в сучасному суспільстві (Шубович, 1999). В. Косів зауважує постмодерністське відображення інформації в мистецтві та дизайні (Косів, 2018). О. Залевська підкреслює важливість метафори у графічному дизайні (Залевська, 2019). Е. Туемлоу описує значимість графічного дизайну соціального плаката (Twemlow, 2017). Р. Батра, Д. Майерс, Д. Аакер досліджують надійність джерела рекламного повідомлення (Batra, Myers, Aaker, 2005). Архетипи К. Г. Юнга використовуються для розуміння стійких уявлень в соціальному плакаті (Медведева, 2014). У розвитку українського соціального плаката значну роль відіграли О. Кононенко, В. Юрчишин, А. Єрмоленко, Н. Хоменко, В. Шевченко. Незважаючи на значний внесок науковців у вивчення історії та розвитку українського плакату, важливо відзначити, що ґрунтовних наукових робіт з вивчення художнього образу та символіки в українському плакаті поки не вистачає. Глибокий аналіз символіки та образів допоможе краще розкрити інтенції художників та сприяти глибшому розумінню історичного та культурного значення плакатного мистецтва в Україні.

Такий дослідницький напрям є важливим для розкриття сакральних та ідейних аспектів українського плакату, які відображають соціальні, політичні та культурні реалії різних епох.

Мета дослідження полягає в аналізі та класифікації метафор та символів у соціальному плакаті, виявленні їх впливу та значення для сприйняття соціальних проблем, оснований на традиційних композиційно-графічних та концептуально-смыслових принципах.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Аналіз соціального плакату розпочинається з розгляду метафоричності та символізму, які є неодмінними характеристиками цього виду мистецтва. Символ може бути метафорою, і, навпаки, метафора може виступати як знак-символ на семіотичному рівні. Метафоричність проявляється як у традиційних, так і у сучасних вираженнях, що дозволяє розглядати соціальний плакат як засіб впливу та комунікації. Метафора відображає складні ідеї та почуття через порівняння з відомими образами або концепціями, що допомагає розуміти світ навколо нас. У літературі, поезії, філософії та мистецтві метафора є ключовим засобом виразності, який сприяє розумінню та сприйняттю різних аспектів нашого існування. Хосе Ортега-і-Гасет (José Ortega y Gasset) глибоко вивчав вплив метафори на свідомість людини, стверджуючи, що концепція світу формується через метафоричні уявлення, що впливають на мораль, політику та мистецтво. Соціальний плакат, який розглядає вплив метафор на наше розуміння світу, може використовувати ідеї Хосе Ортега-і-Гасета (José Ortega y Gasset) для підкреслення важливості усвідомлення метафор в нашому повсякденному житті (Ортега-і-Гасет, 1994). Це може трактуватися наступним чином:

1) *Зображення світу через метафори*: гармонійний художній образ соціального плакату може підкреслити, що наше розуміння світу формується через метафоричні уявлення. Він може навести приклади того, як ми описуємо реальність за допомогою метафор, які впливають на наше сприйняття подій, людей та ідеологій.

2) *Вплив на мораль*: плакат може підкреслити, що метафори, які ми використовуємо, можуть визначати наші моральні уявлення. Він може стверджувати, що метафори не лише відображають наше моральне ставлення, а й активно

формують його, спонукаючи до певних моральних висновків і дій.

3) *Політика та соціальні погляди*: соціальний плакат може звернути увагу на те, що метафори мають величезний вплив на наші політичні та соціальні погляди. Він може навести приклади того, як політичні дискусії та риторика побудовані на метафорах, які формують наше розуміння політичних процесів та подій.

4) *Мистецтво та культура*: плакат може підкреслити, що метафори грають важливу роль у мистецтві та культурі. Він може зазначити, як мистецтво використовує метафори для вираження складних ідей та емоцій, а також як ці метафори впливають на сприйняття творів мистецтва.

5) *Усвідомлення мови та культурного контексту*: плакатний художній образ може підкреслити, що розуміння метафор вимагає усвідомлення мови та культурного контексту. Він може наголосити, що метафоричне вираження різних концепцій може бути унікальним для кожної культури та мови, і розуміння цього допомагає уникнути непорозуміння та конфліктів.

6) *Свідоме використання метафор*: образ може закликати до свідомого використання метафор у мові, мистецтві та політиці. Він може наголосити на важливості обдуманого підбору метафор для вираження ідей та уникнення негативних соціальних наслідків від неправильного або шкідливого використання метафор.

7) *Критичне мислення*: створений образ може спонукати глядачів до критичного мислення про використання метафор у суспільстві. Він може стверджувати, що хоча метафори можуть бути потужними засобами вираження, вони також можуть бути використані для маніпуляції та контролю над мисленням.

8) *Культурний розвиток*: побудований образ соціального плакату може пропагувати культурний розвиток шляхом розуміння та аналізу метафоричних уявлень. Він може заохочувати до вивчення культурної спадщини та літературних творів для розуміння метафоричного мислення різних епох та народів.

Такий плакат може викликати глядачів до дії у напрямку більшого усвідомлення та використання метафор у всіх сферах життя, що сприятиме розвитку та глибшому розумінню людської культури та спілкування. Це наголошує на тому, що метафора виступає як мостик між

нашим розумінням світу і нашими внутрішніми почуттями. Вона допомагає нам сприймати інформацію, розуміти складні концепції та навіть поглиблювати наші взаємовідносини з природою.

Метафори впливають на наше мислення навіть на підсвідомому рівні, надаючи зручний спосіб уявлення складних понять і відносин. Вони допомагають зрозуміти світ навколо нас більш повно. Метафора є потужним інструментом для розуміння та сприйняття світу. В плакаті метафора об'єднується з вербальним текстом, створюючи складну семіотичну структуру. Це дозволяє сприймати плакат як цілісний образ зі змістом. Метафора в плакаті спричиняє емоційні та інтелектуальні реакції глядача, спонукаючи його до обговорень та дій. Цей візуально-текстовий синтез має значний потенціал для виклику естетичного задоволення та соціально-політичних перетворень.

У плакатному мистецтві використовуються різні метафори, що надихають на негативне сприйняття та викликають протест у глядачів. Один із таких символів – змія, яка українському плакатному мистецтві радянського періоду стала елементом політичної та соціальної пропаганди, а також невід'ємною частиною культурного коду. Вона символізувала нечесність, коварство та небезпеку, що підстерігала суспільство. Художники часто використовували образ змії, щоб підкреслити загрозу, що виникала зсередини або ззовні. Цей символ викликав в глядачах відчуття тривоги та підштовхував їх до рефлексії над станом речей. Змія також використовувалася на плакатах проти алкоголізму як метафора для підкреслення шкідливих наслідків споживання алкоголю, що приносить схожі негативні наслідки, як і укуси змії. Зооморфна метафора змії відтворювала певні риси людської поведінки чи характеру, надаючи плакатам сатиричного спрямування глибокого суспільного підтексту. Ці плакати створювали можливість висловлювати незадоволення або критику норм і цінностей, що переважали у суспільстві. Образ змії на плакатах не лише привертав увагу до конкретних проблем, але й відображав загальну атмосферу обурення та невдоволення, спонукаючи глядачів до активних роздумів та дій. У зазначеному контексті, дослідження широкого спектру соціальних плакатів ХХ століття дозволило

зробити узагальнення стосовно основних метафор, що використовувалися на цих плакатах, і запропонувати їх класифікацію з урахуванням їхнього «донорства» або походження з різних сфер реальності. Умовно, метафори, що використовуються на плакатах, можна поділити на такі види:

Природна метафора: Ця категорія охоплює антропоморфізм (надання людських якостей природним об'єктам), зооморфізм (перетворення неживих об'єктів у тварин), фітоморфізм (використання рослинних образів), а також специфічні поетичні стани природи та погодні явища.

Соціально-побутова метафора: Ця категорія включає в себе різноманітні події і явища соціального життя, а також предмети, що є частиною повсякденного життя людини. Тут можна врахувати буденні образи, такі як сімейні взаємини, робочі ситуації тощо.

Культурно-історична метафора: Ця категорія базується на феноменах світової культури, значущих історичних подіях, а також долях видатних та героїчних осіб. Вона може включати в себе образи з історії, літератури, мистецтва та інших сфер культури.

У сучасному плакатному мистецтві активно використовуються метафори, що передають різноманітні значення та ідеї. Дизайнери використовують вічні символи та метафоричні образи, щоб надати своїм роботам глибини та емоційної насиченості. Метафора стає інструментом для вираження внутрішнього світу дизайнера, дозволяючи висловити складні ідеї й почуття через образи, які залишаються зрозумілими для глядача. Плакатні метафори можуть активно впливати на аудиторію, надихаючи на роздуми та викликаючи емоційну реакцію. Вони можуть передавати значущість проблеми й заохочувати до змін у поведінці, наприклад, в екологічних кампаніях. Метафори допомагають подолати культурні бар'єри, спілкуючись з різними аудиторіями на рівні інтуїції.

Розуміння та використання метафор у дизайні є ключовим для комунікації та впливу на суспільство. Вони додають роботам глибини та символічного значення, роблячи їх привабливими для споживачів. Метафори стимулюють творчість та рефлексію, розширюючи можливості сприйняття та розуміння інформації. У плакатному мистецтві метафори є не

лише естетичними елементами, але й потужними засобами комунікації, що допомагають спілкуватися з аудиторією на різних рівнях сприйняття. Вони надають роботам значимості й запам'ятовуваності, створюючи емоційний зв'язок із глядачем.

Метафори у масовому соціальному плакаті викликають сильні емоції та зацікавленість глядачів, що спонукає до подальшого розуміння ідеї. Вони зберігають увагу аудиторії та підвищують ефективність комунікації. Метафора допомагає передати складні ідеї та стимулює емоційну реакцію. У дизайні соціальних плакатів, метафори є ключовим елементом, який дозволяє створювати вражаючі та ефективні роботи, що впливають на глядачів та споживачів унікальним способом. Вони майже завжди мають символічне значення та можуть стимулювати діалог між різними соціальними групами.

Сучасні символи й метафори в дизайні мають бути доступними та зрозумілими для різних культурних середовищ, спонукати до роздумів та викликати емоційну реакцію. Дизайнери повинні бути чутливими до культурних особливостей та уважними до нюансів сприйняття символів. Зрозуміння символів та метафор у дизайні соціальних плакатів визначає ефективність сприйняття дизайну та реакцію аудиторії. Для побудови спільного мовлення й розуміння важливо враховувати різноманітність культурних перспектив та освідченості. Важливо зазначити, що символи й метафори часто відображають потужні культурні норми та цінності. Тому їх використання також може бути засобом збереження та зміни культурних уявлень. При цьому виникає питання про відповідальність за інтерпретацію та використання символів у різних контекстах. Для досягнення ефективного комунікаційного впливу дизайнерам варто бути уважними до контексту, у якому вони працюють. Вони повинні розуміти та враховувати історичні, культурні та соціальні виміри символів, а також їхній потенціал сприйняття в різних культурних середовищах. Такий підхід допомагає підтримувати культурну різноманітність та відкритий діалог між різними групами суспільства. Завдяки правильному використанню символів та метафор дизайнери можуть сприяти побудові відкритого, толерантного та прийнятливого суспільства, де кожна

культурна та ідентична група відчуває себе визнаною й уважно розглянутою.

Кожна епоха породжує свої символи, ікони та емблеми. Досить багато наукових праць українських мистецтвознавців присвячено аналізу символів епохи радянської революційної пропаганди. В історії мистецтва ХХ століття це був найбільш виразний період, що характеризувався потужним пропагандистським впливом революційної символіки на масову свідомість в інтересах нової влади: «Усвоєння символів як соціальних зразків масової поведінки зв'язувало простих людей, суспільство і політику» (Сбітнева, 2012). Радянська символіка використовувалась всюди, в різних носіях візуального мистецтва, від фарфорової посуду до об'ємних інсталяцій під час пролетарських свят. Як вже не раз зазначалося, плакатному мистецтву була призначена основна роль в усьому різноманітті засобів пропаганди. Сучасний соціальний плакат активно використовує метафору як художній прийом та символи різного ступеня знаковості (іконічний знак, абстрактний (архетипічний) знак-символ – ромб, квадрат, коло. Специфіка плакатної мови та механізми утворення смислу, пов'язані з розшифруванням знакового (символічного) навантаження художнього образу плакатного твору, досліджені в роботах В. Косіва. Автор досліджує український плакат як «художній текст», увага зосереджена на розгляді «семантичних трансформацій» або типу «семіотичного перетворення» (Косів, 2018). Семіотичний підхід доцільно використовувати в дослідженні образної виразності соціального плакату.

Символи на сучасних плакатах різноманітні. Традиційні символи соціальних плакатів, які виражають позитивні емоції (радість, щастя, здоров'я), включають сонце, ясне небо, веселку, квітку, росток, цвітуче дерево, посмішку дитини тощо. Не має сенсу перераховувати всі наявні символи на соціальних плакатах, проте деякі з них використовуються в темах, що стосуються боротьби з алкогольною залежністю, захисту дитинства та попередження терористичної загрози. За останні роки символіка плакатів, які стосуються боротьби залежностей, залишається практично незмінною. Пляшка, рюмка, шприц, сигарета використовуються для вираження цих проблем. Хоча ці символи вже стали стандартними, вони надзвичайно ефек-

тивні для передачі змісту соціальних плакатів. Зокрема, пляшка часто використовується у плакатах, що попереджають про негативні наслідки споживання алкоголю. У сучасному світі дизайнерам потрібно виявляти творчість та оригінальний підхід для інтерпретації цих символів у соціальних плакатах, оскільки проблема алкоголізму залишається актуальною. Молоді дизайнери, як представники відповідальної професії, активно використовують плакатне мистецтво для висловлення своєї громадянської позиції щодо проблем алкоголізму та інших видів залежностей. Навчальні програми для майбутніх дизайнерів мають включати проекти з розробки соціальних плакатів на теми залежностей. Конкурси плакатів регулярно проводяться в різних країнах, що сприяє появі нових ідей та символів для подання проблем сучасного суспільства.

Розглянемо ще один символ соціального плаката, пов'язаний із темою дитинства – це символ «м'яка дитяча іграшка» або «лялька». Цей символ має популярність у всьому світі протягом усієї історії плакату. Символ «лялька» – універсальний, він чітко вказує на об'єкт, що відображається (дитина), але може трактуватися з різними відтінками залежно від соціальної проблеми, відображеної на плакаті. Такий символ дозволяє дизайнерові мати широкі можливості для творчості та уникати шокових рішень. Символічний предмет – «лялька» успішно замінює на плакаті справжню дитину, коли мова йде про серйозні проблеми, пов'язані зі здоров'ям та життям дитини. Наприклад, плакати на тему дитячого куріння та один з плакатів, присвячений відмові матерів від дітей із синдромом Дауна. Символ є популярним у соціальних плакатах на тему сирітства. В українському плакаті, як правило, для того, щоб показати страждання покинутої дитини, використовується зображення нещасної, безпорадної м'якої іграшки – «плюшевого ведмеда». Такий образ звертає глядача до знайомих дитячих віршів В. Сосюри «Орися лялю роздяга». Символ «іграшка» у соціальному плакаті на тему дитинства зрозумілий не тільки в Україні, але й по всьому світу.

Останнім часом тема війни та боротьби з тероризмом набула особливого значення в Україні і відображена у соціальних плакатах. Деякі символи, що використовуються,

спадають з радянських антивоєнних плакатів, включаючи черепи, кістки скелета, кров, гроби, бомби, холодну зброю та сліди від куль. Сучасні символи терористичної загрози пов'язані з реальними трагічними подіями, такими як захоплення заручників у школах, лікарнях та концертних залах, мінування та знищення житлових будівель і транспорту за допомогою вибухових пристроїв та терористів-смертників. У сучасних антитерористичних плакатах можна помітити залишені предмети, частини вибухових пристроїв, жінок-шахідок у чорному одязі, чоловіків-терористів у чорних масках та камуфляжі, калюжі крові з дитячими іграшками або взуттям, а також символи скорботи за загиблими – запалені свічки, червоні гвоздики та траурні портрети. Використання символіки на антитерористичних плакатах має свою обґрунтованість, оскільки тема тероризму сама по собі є шокуючою та важкою для сприйняття. Показ документальних фотографій із зображенням страшних сцен нещасливих наслідків терористичних актів може бути неетичним і не відповідати принципам психологічної безпеки глядача. Метафори та символи, що використовуються на плакатах, збуджують у глядача різноманітні асоціації та емоційну відповідь, що підвищує ефективність комунікації та розуміння смислу «соціальної ідеї» плаката.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження плакатних метафор показує, що вони відображають не лише конкретні проблеми, але й загальну атмосферу обурення та невдоволення у суспільстві. Класифікація метафор на плакатах допомагає розкрити їх різноманітність та джерела походження, розкриваючи широкий спектр способів виразності та впливу. Використання метафор є ключовим елементом комунікації та впливу на аудиторію, що підкреслює їх значення для сприйняття соціальних проблем і не лише надає роботам символічного значення, а й стимулює рефлексію та перетворення у свідомості глядачів. У сучасному світі символи та метафори на плакатах впливають на сприйняття суспільних проблем, і важливо враховувати культурні особливості та контекст для ефективного спілкування.

Подальше дослідження в рамках докторської дисертації «Еволюція художнього образу в соціальному плакаті України» дасть змогу прослідкувати вплив конкретних метафор на

різні соціальні групи та культурні середовища, зробити аналіз еволюції плакатних метафор від минулих століть до сучасності; вивчити способи використання метафор у різних медіа-форматах, таких як відео, графіка, та інші; роз-

робити методику інтерпретації метафор на плакатах з метою збільшення їхньої ефективності; дослідити взаємозв'язок між використанням плакатних метафор і соціально-психологічними реакціями глядачів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сбітнева Н. Ф. Радянський плакат 1950-х років у контексті розвитку світового графічного дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 13. С. 64–67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_13_15 (дата звернення: 22.02.2024).
2. Сбітнева Н. Ф. Комерційний стиль в графічному дизайні: особливості та перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2007. № 6. С. 153–163.
3. Северіна О. М. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок»): автореф. дис. ...канд. Мистецтвознавства: 17.00.07. Харків, 2010. 24 с.
4. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007. 168 с.
5. Соколюк Л. Д. Художній образ у дизайнерських рішеннях. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2002. № 3. С. 21–24.
6. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Харків, 2005. 244 с.
7. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: збірка статей / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2012. 256 с.
8. Храмова-Баранова О. Л. Деякі сторінки історії розвитку графічному дизайні в Україні у ХХ ст. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Миколаїв, 2006. № 35. Т. 48. Історія. С. 131–134.
9. Шубович С. О. Архітектурна композиція в світлі міфопоетики: автореф. дис... д-ра архітектури: 18.00.01. Харків, 1999. 34 с.
10. Косів В. М. Український радянський плакат 1945–1989 рр.: стилістичні зміни національної ідентифікації. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 89–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_12 (дата звернення: 22.02.2024).
11. Залевська О. Ю. Метафора як художній засіб формування образності в українському плакаті 1990-х – 2010-х рр. (на прикладі плакатів VI Міжнародної трієнале 4-й Блок). *Вісник Київський національний університет культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 204–211. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2019_40_30 (дата звернення: 22.02.2024).
12. Twemlow A. *Sifting the Trash: A History of Design Criticism*. Cambridge, 2017. 312 p.
13. Batra R., Myers J. G., Aaker D. A. *Group Influence and Word-of-Mouth Advertising*. New Jersey, 1995. PP. 345–363.
14. Медведева Н. В. Теорія архетипів К.Г. Юнга та дослідження творчого сприймання. *Symbolic and archetypic in culture and social relations: materials of the IV international scientific conference on March 5-6, Prague, 2014*. С. 21–30.
15. Ортега-і-Гассет, Х. Бунт мас. Київ, 1994. С. 15–139.

REFERENCES:

1. Sbitneva, N. F. (2012). Radianskyi plakat 1950-kh rokiv u konteksti rozvytku svitovoho hrafichnogo dyzainu [Soviet poster of the 1950s in the context of the development of world graphic design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 13, 64–67. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_13_15 [in Ukrainian] (2024, February, 24).
2. Sbitneva, N. F. (2007). Komertsiiyni styl v hrafichnomu dyzaini: osoblyvosti ta perspektyvy rozvytku [Commercial style in graphic design: features and development prospects]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 6, 153–163. [in Ukrainian]
3. Severina, O. M. (2010). Ekolohichniy plakat: stanovlennia ta rozvytok (za materialamy Mizhnarodnykh triienale «4-yi Blok») [Ecological poster: formation and development (based on the materials of the International Triennial 4th Block)]: avtoref. dys. ...kand. Mystetstvoznavstva: 17.00.07. Kharkiv, 24 s. [in Ukrainian]
4. Lahutenko, O. (2007). Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky KhKh stolittia [Essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv, 168 s. [in Ukrainian]
5. Sokoliuk, L. D. (2002). Khudozhnii obraz u dyzainerskykh rishenniakh [Artistic image in design solutions]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 21–24. [in Ukrainian]
6. Danylenko, V. Ia. (2005). Dyizain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proiektualnoi kultury [Design of Ukraine in the global context of artistic and design culture]: monohrafiia. Kharkiv, 244 s. [in Ukrainian]

7. Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century]: *zbirka statei / Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy*. (2012). Kyiv, 256 s. [in Ukrainian]
8. Khramova-Baranova, O. L. (2006). Deiaki storinky istorii rozvytku hrafichnoho dyzainu v Ukraini u XX st. [Some pages of the history of graphic design development in Ukraine in the 20th century]. *Naukovi pratsi: naukovo-metodychnyi zhurnal*. Mykolaiv, 35, 131–134. [in Ukrainian]
9. Shubovych, S. O. (1999). Arkhitekturna kompozytsiia v svitli mifopoetyky [Architectural composition in the light of mythopoetics]: avtoref. dys... d-ra arkhitektury : 18.00.01. Kharkiv, 34 s. [in Ukrainian]
10. Kosiv, V. M. (2018). Ukrainskyi radianskyi plakat 1945–1989 rr.: stylistichni zminy natsionalnoi identyfikatsii [Soviet poster 1945–1989: stylistic changes of national identification.]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 34, 89–95. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_12 [in Ukrainian] (2024, February, 24).
11. Zalevska, O. Yu. (2019). Metafora yak khudozhnii zasib formuvannia obraznosti v ukrainskomu plakati 1990-kh – 2010-kh rr. (na prykladi plakativ VI Mizhnarodnoi triennale 4-yi Blok) [Metaphor as an artistic means of forming imagery in Ukrainian poster of the 1990s – 2010s (based on the posters of the VI International Triennial 4th Block)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 40, 204–211. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2019_40_30 [in Ukrainian] (2024, February, 24).
12. Twemlow, A. (2017). *Sifting the Trash: A History of Design Criticism*. Cambridge, 312 p. [in English]
13. Batra, R., Myers, J. G., & Aaker, D. A. (1995). *Group Influence and Word-of-Mouth Advertising*. New Jersey, Pp. 345–363. [in English]
14. Medvedeva, N. V. (2014). Teoriia arkhetyviv K.H. Yunga ta doslidzhennia tvorchoho spriimannia [Theory of Carl Jung's archetypes and research of creative perception.]. *Symbolic and archetypic in culture and social relations : materials of the IV international scientific conference on March 5-6, Prague*, 21–30. [in Ukrainian]
15. Orteha-i-Haset, Kh. (1994). *Bunt mas [The Revolt of the Masses]*. Kyiv, 15–139. [in Ukrainian]

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.772.5:008]:[316.774:004

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>

Ігор БАЙДА

асистент кафедри тележурналістики, Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0001-9667-3610

Бібліографічний опис статті: Байда, І. (2024). Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 150–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>

МЕДІАКУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті порушено проблеми наукової рецепції такого феномена, як медіакультура, розглянуто поняття масової культури як культурної універсалії. Послідовно розвивається теза про медіатизацію масової культури в інформаційному просторі. Проаналізовано теоретичні дослідження в галузі масової культури, диференційовано поняття про «низьке» та «високе» в культурі; означено тенденції дифузії в умовах сьогодення. Розглянуто складність та суперечливість феномена медіакультура, розмиті визначення поняття, механізми кореляції його з іншими формами культури, що й спонукає шукати нові підходи і уточнювати вже існуючі, у прагненні виробити загальну дефініцію. Зазначено, що для сучасного етапу розвитку медіа характерне поєднання комунікаційних та інформаційних інтенцій: ЗМІ та засобів масової комунікації (нові медіа, блоги, соціальні мережі). Закцентовано увагу на позитивних аспектах розвитку масової культури. Окреслено необхідність подальшого вивчення понять масова культура і медіа в їхніх взаємозв'язках та взаємозалежності. **Мета статті** – проаналізувати поняття медіакультури як універсалію в сучасних виявах і феноменах. **Методологія дослідження.** Мета нашої розвідки зумовила застосування комплексу теоретичних і емпіричних методів. Зокрема, було залучено метод системного аналізу, структурно-функційний метод, порівняльно-історичний, синергетичний та семіотичний підходи. **Наукова новизна** полягає у комплексному культурологічному дослідженні медіакультури як феномена та взаємодії і взаємовпливу медіакультури й інформаційного суспільства; найважливішою її ознакою визначено транснаціональний характер і взаємодію різних культур. **Висновки** із дослідження підсумовують основні теоретичні положення, зокрема: медіа завжди визначали домінуючі тенденції у суспільному сприйнятті соціально значущих проблем і слугували чинником конструювання реальності, формування установок щодо тих чи тих проблем, тому сьогодні можна з упевненістю сказати про стрімке зростання ролі медіа в суспільстві; медіакультура функціонує як специфічний тип культури сучасного інформаційного суспільства й виконує посередницьку функцію між державою, органами державної влади та соціумом, у свідомості користувачів стає особливим інструментом структурування як індивідуальної, так і масової свідомості, які в умовах сучасних соціокультурних реалій регулюються з урахуванням принципів технічної раціональності; медіакультура та досвід, що формуються в контексті її просторово-сміслового та ціннісно-концептуального поля, є системоутворюючими чинниками розвитку особистісної медіакультури, а також є базовою основою самовизначення особистості в інформаційному просторі, що глобалізується.

Ключові слова: культура, медіа, масова культура, медіапростір, медіатизація, цифрові комунікації, інформаційне суспільство.

Ihor BAIDA

Assistant at the Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts, 36
Ye. Konovaltsia str., Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0001-9667-3610

To cite this article: Baida, I. (2024). Mediakultura yak fenomen informatsiinoho suspilstva [Media culture as a phenomenon of the information society]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 150–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>

MEDIA CULTURE AS A PHENOMENON OF THE INFORMATION SOCIETY

*The article touches upon the problems of scientific reception of such a phenomenon as media culture, and considers the concept of mass culture as a cultural universal. The thesis of the mediatization of mass culture in the information space is consistently developed. Theoretical studies in the field of mass culture are analyzed, the concepts of «low» and «high» in culture are differentiated; the trends of diffusion in the present conditions are outlined. The complexity and contradictory nature of the phenomenon of media culture, blurred definitions of the concept, mechanisms of its correlation with other forms of culture are considered, which prompts us to look for new approaches and clarify existing ones in an effort to develop a common definition. It is noted that the current stage of media development is characterized by a combination of communication and information intentions: Mass media and mass communication media (new media, blogs, social networks). The author emphasizes the positive aspects of the development of mass culture. The author outlines the need for further study of the concepts of mass culture and media in their interconnections and interdependence. **The purpose** of the article is to analyze the concept of media culture as a universal in modern manifestations and phenomena. **Research methodology.** The purpose of our research led to the use of a set of theoretical and empirical methods. In particular, we used the method of system analysis, structural and functional method, comparative and historical, synergistic and semiotic approaches. **The scientific novelty** lies in the comprehensive cultural study of media culture as a phenomenon and the interaction and mutual influence of media culture and the information society; its most important feature is the transnational nature and interaction of different cultures. **The conclusions** of the study summarize the main theoretical provisions, in particular: the media have always determined the dominant trends in the public perception of socially significant issues and served as a factor in the construction of reality, the formation of attitudes towards certain problems, so today we can confidently say that the role of media in society is rapidly increasing; media culture functions as a specific type of culture of the modern information society and performs an intermediary function between the state, public authorities and society, in the minds of users.*

Key words: culture, media, mass culture, media space, mediatization, digital communications, information society.

Актуальність теми дослідження. Стрімкий розвиток інформаційного суспільства веде до перенасичення культурного простору, прискорення культурної динаміки та цілеспрямованого становлення медіакультури. Виникнення різноманітних медійних моделей та їх взаємодія з явищами традиційної культури зумовлює розширення можливостей медіакультури та безпосередньо впливає на її розвиток. Медійний зміст культурного поля наповнюється новими інформаційними, цифровими, віртуальними потоками. Проблеми медіа у сфері культурологічного знання призвели до актуалізації феномену медіакультури, який став усвідомлюватися одним із ключових чинників, що викликають фундаментальні зрушення у сфері соціального буття. Інноваційний характер комунікативних процесів, які засновано на використанні комп'ютерних та телекомунікаційних технологій, зумовив активізацію й збільшення інформаційних потоків, зростання їхньої швидкості, розвиток конвергентних технологічних форм, що знайшло символічне відображення у формулі медіального повороту. Комплекс медіакультури постійно ускладнюється, він розповсюдився на всі сфери людської діяльності, що й призвело до збільшення частки непрямих, опосередкованих соціальних комунікацій. Означені чинники спонукають необхідність розгляду медіакультури як соціальної системи, окреслення її

елементів, рівнів, системних зв'язків. Крім перерахованого вище, до актуальних аспектів варто залучити наступне: у вивченні медіакультури виникає безліч теоретичних лакун, що вимагають уточнення усталених термінів, подальшої диференціації понять, що використовуються. В умовах складних трансформаційних процесів, які відбуваються у світовому соціальному просторі, всі чинники потребують вивчення медіакультури у соціально-культурологічному контексті. Незважаючи на зазначену багатоаспектність аналізу медійних процесів, стрімкого розвитку медіакультури в умовах інформаційного суспільства, що глобалізується, порушене питання вимагає подальшого осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Низка зарубіжних і українських дослідників наголошують, що новому глобальному суспільству необхідні докорінні зміни не лише в організації виробництва, а й освіти, науки, культури тощо. У багатьох дослідженнях відзначається зростання впливу медіакультури на цінності суспільства, вплив на світогляд людини інформаційних технологій, мультимедійних, аудіовізуальних засобів. Зазначається про «вплив мультимедійних технологій на ціннісні зміни міжкультурних комунікацій» (Сторі Дж., 2005, с. 210), при цьому, візуальна культура зі способу комунікації перетворюється на спосіб життя та естетичний ідеал (Медіакультура,

2009, с. 78), також, «аудіовізуальний розвиток призводять до мозаїчної культури населення, що виявляється у фрагментації та індивідуалізації структури знань людини та її загальної культури» (Соре, 2009, с. 164). Тим часом, екранні мистецтва все частіше фокусуються на феномені масмедіа, що пронизують все довкілля сучасної людини і створюють атмосферу епохи. Формується образ потужної системи масмедіа, керівництво якою відкриває шлях до управління глобальними процесами у реальності сьогодення (Медіакультура, 2009, с. 102). Розглядаючи медіакультуру як процес взаємодії людини з медіа, необхідно підкреслити утворення нового комунікативного модусу, який формує медіакультурне середовище. Результатом функціонування медіакультури є медіареальність, взаємодія медіасередовища та людини (Ягодзінський, 2011).

Питання значення медіа з погляду культури порушували у своїх студіях Р. Айріс, Д. Белл, В. Дайзард, Дж. Мартін, М. Маклюен, П. Тейяр де Шарден, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, С. Жижек, Н. Зражевська, М. Кастельс, Н. Кирилова, Ю. Кристева, І. Лавриш, Н. Луман, М. Маклюен, М. Наумова, Х. Ортеги-і-Гассет, Г. Полока, Д. Проценко, К. Разлогова, В. Судакова, Е. Тоффлер, Д. Тупчієнко, Г. Чміль, Т. Шкайдерова, Р. Шульга та ін. Однак, попри багатовекторність дослідницького інтересу, низка принципів питань медіакультури як феномену не розв'язані, що, очевидно, можна пояснити динамічними змінами у цій сфері.

Мета дослідження – проаналізувати поняття масмедіа як культурну універсалію в сучасних виявах і феноменах.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо властивості масової культури та медіа сучасного інформаційного суспільства, про які згадує низка авторів у своїх дослідженнях.

Інформаційно-комунікаційні технології впливають на сучасне суспільство, змінюючи його. Медіа та Інтернет вносять корективи до існуючих суспільних процесів і зв'язків. Загальний доступ до медіа, освоєння нових просторів, сприяють формуванню глибшого розуміння зазначених явищ у процесі розвитку.

Е. Фромм у класичній праці «Втеча від свободи» описує людину, її сподівання та негаразди, породжені технічним прогресом. Автор зазначає, що людина залежить від науки, тех-

нічного прогресу та демократії, трьох чинників сучасного буття. Маніпулювання свідомістю масового споживача відбувається на користь «виробника» інформації. Масова культура стає каналом трансляції соціально значимої інформації (Фромм, 2019, с. 58).

Саме на цьому аспекті зосереджують увагу й інші дослідники, зазначаючи, що урбанізація, науково-технічний прогрес, комп'ютерні технології, інтернет впливають на людину, яка стає людиною-автоматом. Міграція, зростання мегаполісів «перемішують» населення, руйнують традиції, послаблюють родинні та соціальні зв'язки, в результаті чого виникає особливий стан культури – масова культура (Григорова, 2017).

Отже, різні концепції аналізу культури масових комунікацій підтверджують тезу про те, що медіакультура посіла важливе місце у культурному дискурсі й розглядається як новий тип медійного простору.

Досліджуючи феномен масової культури та медіа вчені постійно акцентують увагу на взаємозв'язках у розвитку інформаційного суспільства. Складні трансформації відображаються на діяльності масмедіа, насамперед, це трансформація цифрового, віртуального складника, становлення цифрових комунікаційних мереж. Також об'єднання у цифровому просторі контенту, сервісів, платформ, медіапристроїв (Кастельс, 2006, с. 20).

Медіа вносять корективи у життя людей, впливаючи на події, зміст, ритм життя. Інформаційна культура та культура людства тісно переплітаються, людина від книги переходить до гаджетів, які масово поширюються. В основу нових медіа закладаються електронні технології, які допомагають дізнаватися суспільству про події, що відбуваються в інших країнах, на інших континентах. Розвиток телебачення, мережі Інтернет, масове їх поширення в суспільстві формує наднаціональну систему каналів інформації. Почалася нова ера людської історії, оскільки інформація миттєво розповсюджується по всьому світу. Глобальні системи передачі інформації, такі як інтернет та телебачення, девальвують культурні бар'єри. Якщо раніше люди були роз'єднані, відокремлені, ізольовані один від одного за групами, спільнотами, націями, тобто існував індивідуалізм, то на сьогодні ізоляція поступа-

ється місцем новим формам культурної солідарності.

Істотні зміни у медіакulturі відбулися завдяки відкриттям у сфері електронної техніки, цифрових технологій, що стали доступними, універсальними й потужними посередниками у сфері передачі інформації, яка надходить від індивіда до всього людства. Отже, сучасне суспільство докорінно змінилося, все більше орієнтуючись на єдність і цілісність, адже кожен індивід відчуває причетність до світового співтовариства, називаючи себе «людиною світу» чи «громадянином світу». В останні десятиліття дослідники у галузі медіакulturі активно обговорюють питання про наднаціональний характер соціальних, культурних, економічних та політичних змін. Проблема медіа як найпотужнішого засобу комунікації стає підґрунтям для обговорення глобального людського суспільства.

Медіакultura має широкий спектр визначень, зупинимося на найбільш значущих для нашого дослідження, які характеризують унікальність та універсальність медіакulturі. Досить часто аналізоване поняття розглядається як сукупність інформаційних та комунікативних засобів, створених людиною в процесі культурно-історичного розвитку, представляє матеріальні та інтелектуальні цінності, що впливають на розвиток людини (Belair-Gagnon, 2015). Медіакultura розглядають як систему, що історично склалася, вона вміщує матеріальні і духовні цінності в галузі медіа і відтворює їх у інформаційному суспільстві. При цьому, медіакultura як система безпосередньо впливає на людину і має можливість виявити рівень медійного розвитку особистості (Культура, 2022). Медіакultura розглядається у системі аудіовізуальних засобів технічного відтворення, поєднуючи всі види аудіовізуальних мистецтв, маючи можливість трансляції культурних цінностей (Кастельс, 2006, с. 34). Культурі засобів масової комунікації належить одне з провідних місць в інформаційному суспільстві, що репрезентує різні види культур, такі як народна, масова, елітарна. При цьому є можливість через традиційні та електронні засоби масової інформації за допомогою словесних, знакових та візуальних образів передати всю повноту картини світу (Belair-Gagnon, 2015). З погляду автора, медіакultura – сучасна уні-

кальна та універсальна форма збереження, трансформації, трансляції, передачі сукупності (синтезу) традицій, знань, матеріальних та духовних цінностей, творчого досвіду засобами мультимедійних технологій, спрямованих на підтримку та збереження культурно-історичних цінностей, розвитку світового інформаційного та культурного простору.

З розвитком інформаційних технологій з'явилося більше можливостей для діалогу між культурами, зросла роль засобів масової комунікації. Обмін знаннями, духовним досвідом, традиціями на новому рівні, із застосуванням сучасних апаратних і програмних засобів, відкрило можливості збереження світових культурних цінностей. Закладені у культурному розвитку людства тенденції до накопичення та передачі знань, традицій, цінностей в інформаційну епоху отримали нові технологічні можливості та засоби для збереження надбання людства. Медіакultura як універсальна форма є потужною базою та майданчиком, що дозволяє використовувати, зберігати, передавати у просторі та часі, накопичені знання, збережені культурні цінності як культури окремого етносу, так і загалом світової культури. Сучасна цивілізація створила медіакultura, в якій трансляція динамічних образів пов'язана з використанням усіх видів інформаційно-комунікативних технологій (текстові, візуальні, аудіальні тощо). Сучасні медіа – це посередники у досягненні цілей комунікації, оскільки вони надають змогу медіатизувати публікації будь-якому користувачеві. З концептуальних позицій медіатизація – це процес удосконалення засобів збирання, зберігання та поширення інформації, тобто процес розвитку медіасередовища.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що явище, характерне для специфіки виробництва та цінностей культури, є нічим іншим, ніж масова культура, медіа. Відмінними ознаками масової культури та медіакulturі, що стрімко поширюється в сучасному світі, є динамічність і здатність до трансформацій артефактів, орієнтація на середньостатистичних користувачів, їх смаки та потреби. Високі цінності стають доступними для широких верств населення, тому медіа й масова культура розглядаються багатьма дослідниками як позитивні явища.

Стимулювання споживчої свідомості слухача, читача, глядача є метою масової культури.

Управління, маніпулювання, експлуатація емоційної сфери та інстинктів широких верств населення впливає на підсвідому сферу почуттів. Уся продукція масової культури спрямована на задоволення потреб, вона повинна бути цікавою, мати комерційний успіх – у цьому сенс медіа. Зближення культур різних країн і націй свідчить про специфіку масової культури сьогодення.

Під впливом цих трансформацій змінюється спосіб життя сучасного глобалізованого суспільства. Соціологи Е. Гідденс та Р. Вільямс, визначаючи особливості медіа, вказують на глобальний характер людських взаємин. Інтернет поширився в найвіддаленіші куточки світу, і посприяв тому, що масмедіа стали одним із найважливіших чинників глобалізації суспільства, які впливають на зовнішність сучасної людини, її думки, культуру, життєві цінності. Визначальною ознакою функціонування сучасного людства стають динамічні зміни, що впливають на особисте і суспільне життя загалом (Гідденс, 1999, с. 80).

Поява мультимедійних засобів істотно вплинула трансформацію традиційних символів, оскільки існувала ймовірність втрати багатьох традиційних цінностей. З одного боку, будь-яка зміна образно-символічного простору може спотворювати первісне значення культурних цінностей, їхню форму і зміст, причому, втрата смислового значення впливає початкову ідею, додається новий зміст, втрачається початковий аксіологічний ресурс. З іншого боку, медіакультура має всі підстави для збереження, трансляції традиційної культури цей факт безпосередньо впливає на образний характер культури і дозволяє розглядати медіакультуру як універсальну форму. Трансформація культури не лише дозволяє зберігати, а й переосмислювати традиційні цінності в сучасній культурі, що сприяють подальшому розвитку та розширенню простору медіакультури. У той же час, на трансформацію культурного простору, його змістовний компонент впливає інформаційний потік. При цьому важливо не розглядати медіа як основний засіб передачі інформації, адже це система, в якій транслуються, зберігаються, трансформуються духовні й матеріальні цінності.

Образне конструювання в медіакультурі істотно змінює традиційне уявлення людини

про світ, оскільки мультимедійні технології вносять елемент віртуальності, істотно впливають на комунікацію людини, спосіб життя, світосприйняття і ставлення до навколишньої дійсності. У людини з'являється більше можливостей у медіасприйнятті, віртуальному баченні світу, відбувається ініціювання репродуктивних дій, ментальності, але найголовніше відбувається розширення образно асоціативного мислення, збагачується художньо-естетичне сприйняття. Під впливом нової комунікаційної системи народжується нова культура – справжньої віртуальності. Всі прояви культури поєднуються в цифровому всесвіті. З'являється нове символічне середовище, віртуальність стає реальністю (Кастельс, 2006, с. 28).

Серед позитивних аспектів можна відзначити незалежне місце перебування людини, оскільки мережа забезпечує зв'язок між людьми, незалежно від їхнього місця перебування та відстаней. Друга особливість – незалежність часу, оскільки інтернет підтримує контакти людей з різних країн, регіонів, континентів та часових поясів. Третя особливість полягає у високій швидкості обміну інформацією між людьми. Певна емоційна рамка може бути негативною, тобто люди у мережах зазвичай не бачать, не слухають, не відчувають один одного, хоч і цей комплекс технологій існує і в новому медіа.

Домінування медіа породжує зміни у змістовній стороні спілкування людини, вона виявляється «віртуальною». Ви можете написати будь-які дані про себе, приміряти будь-які соціальні ролі та статуси. Так само, як спостерігати за віртуальним життям чужої людини, незнаючи достовірних відомостей про особистість. Схоже, що в світі реальності як такої не існує, вона замінюється віртуальною реальністю. Користувачі, спілкуючись через комп'ютер, нівелюють реальність, адже у віртуальному світі немає проблем, конфліктів, комфортно, приємно, можна жити вічно. Тому віртуальний простір привабливий для молоді.

Погоджуємося з думкою дослідників про те, що сучасна масова культура і медіа є формою, яка набуває розвитку культури в умовах сучасних реалій, розвитку технічного прогресу – це не культура з кодифікованими нормами і правилами. Насамперед, змінюється традиційна культура, оскільки активність інформаційного процесу настільки висока, що змушує підпо-

рядковуватися новим елементам культури. У глобалізації та формуванні нового медіасвіту, передачі та поширенні інформації виникає питання про те, як змінити статус і зміст культури в трансформованому соціумі.

Висновки. Нині спостерігаємо процес необхідної адаптації всіх культурних систем до формування глобального інформаційного простору, створення іншого виду культурних об'єднань. Це означає, що розширюється комунікативне поле. Треба розуміти, що в новому комунікативному просторі панує стереотипність, загальне оцінювання, стійкість і культурна опозиція. Традиційна культура втрачає свої основні ознаки, стрімко втрачає цінності морального і матеріального побутування, нові цінності не встигають адаптуватися до цінностей традиційних. Зокрема, людина втрачає можливості культурного діалогу, оскільки сучасні стереотипи суперечать традиціям, втрачається сенс і значення культури. Інновації формуються в культурі настільки швидко, що не встигають адаптуватися до традиції, через яку передається досвід, знижуючи рівень синхронізації культури.

Отже, у інформаційному просторі, інформаційному середовищі відбуваються процеси економічного, соціального, політичного спілкування.

Сучасні масмедіа спрямовані на конкретного споживача – комп'ютерні ігри та реалістичні шоу, серіали для молоді, жіночі романи, спортивні програми, новини моди.

Всі вони орієнтовані на різну аудиторію та формують складний соціальний простір, а в умовах глобалізації масова культура виконує об'єднуючу роль. Масова культура і медіа – найважливіші чинники у формуванні єдиного світового простору, відбуваються процеси медіатизації.

Сучасна масова культура втілюється в медіакulturі і немає сумнівів у тому, що масмедіа сприяють формуванню смаків, моди, стилю, культури, побуту та впливають на зовнішність сучасних людей.

Результати аналізу багатьох досліджень, свідчать, що медіа впливають на формування громадської думки, суспільство, людину, можуть змінювати громадську думку різними способами залежно від поставленої мети. Масова культура – особливий вид культури інформаційного суспільства, яка є сукупністю інформаційно-комунікативних засобів, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості. Універсальна форма медіакulturі дозволяє транслювати та зберігати традиційні символи сучасними технічними засобами, апаратними та програмними засобами мультимедіа, що дає можливість розглядати медіакulturі як важливий складник сучасної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гіденс Е. Соціологія: пер. з англ. Київ: Основи. 1999. 726 с.
2. Григорова З.В. Нові медіа, соціальні мережі – ієрархія інформаційного простору. Технологія і техніка друкарства. 2017. № 3 (57). С. 93–100.
3. Зражевська Н. І. Розуміння медіа культури: комунікація, постмодерн, ідентичність, ідеологія, медіаконтроль. Монографія. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2012. 408 с.
4. Кастельс М. Інформаційне суспільство та держава добробуту. Фінська модель. Київ: Генеза, 2006. 256 с.
5. Кулик В. Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки. Київ: Критика, 2010. 656 с.
6. Культура цифрових медіа [Електронний ресурс]: навчальний посібник. О. І. Пушкар, Є. М. Грабовський. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2022. 164 с.
7. Медіакulturі особистості: соціально-психологічний підхід : навчально-метод. посібник. О. Т. Барішпольець, Л. А. Найдъонова, Г. В. Мироненко та ін.; за ред. : Л. А. Найдъонової, О. Т. Барішпольця. Київ: Міленіум, 2009. 440 с.
8. Ороховська Л. А. Мас-медіа в культурі нового часу. *Вісник національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія* : зб. наук. праць. Київ: НАУ, 2012. № 1 (15). С. 123–127.
9. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Харків: Акта. 2005. 400 с.
10. Фромм Е. Втеча від свободи. Перекл. з англ. Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
11. Ягодзінський С. М. Людський потенціал мережевих технологій. *Вісник національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія* : зб. наук. праць. Київ: НАУ, 2011. № 2 (14). С. 80–84.

12. Belair-Gagnon V. Citizen media and journalism. *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. Edited by : Robin Mansell, Peng Hwa Ang. New York : Wiley Blackwell-ICA, 2015. Mode of access : <http://hdl.handle.net/11299/182984>.

13. Cope B. «Multiliteracies»: New Literacies, New Learning». *Pedagogies: An International Journal*. 2009. № 4. С. 164–195.

REFERENCES:

1. Hidens, E. (1999). Sotsiologhiia: per. z anhl [*Sociology*]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

2. Hryhorova, Z.V. (2017). Novi media, sotsialni merezhi – iierarkhiia informatsiinoho prostoru [*New media, social networks – the hierarchy of the information space*]. Tekhnolohiia i tekhnika drukarstva [in Ukrainian].

3. Zrazhevska, N. I. (2012). Rozuminnia media kultury: komunikatsiia, postmodern, identychnist, ideolohiia, mediakontrol [*Understanding media culture: communication, postmodernity, identity, ideology, media control*]. Monohrafiia. Cherkasy : Vydavets Chabanenko Yu. A. [in Ukrainian].

4. Kastels, M. (2006). Informatsiine suspilstvo ta derzhava dobrobutu. Finska model [*Information society and welfare state. Finnish model*]. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].

5. Kulyk, V. (2010). Dyskurs ukrainskykh medii: identychnosti, ideolohii, vladni stosunky [*Ukrainian media discourse: identities, ideologies, power relations*]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

6. Pushkar, O.I., Hrabovskyi, Ye. M. (2022). Kultura tsyfrovyykh media: navchalnyi posibnyk [*Digital media culture*]. Kharkiv : KhNEU im. S. Kuznetsia [in Ukrainian].

7. Baryshpolets, O.T., Naidonova, L.A., Myronenko, H.V. (2009). Mediakultura osobystosti: sotsialno-psykholohichni pidkhid : navchalno-metod. Posibnyk [*Media culture of personality: a social-psychological approach*]. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

8. Orokhovska, L. A. (2012). Mas-media v kulturi novoho chasu [*Mass media in the culture of the new time*]. Visnyk natsionalnoho aviatsiinoho universytetu. Filosofiia. Kulturolohiia : zb. nauk. prats. Kyiv: NAU [in Ukrainian].

9. Stori, Dzh. (2005). Teoriia kultury ta masova kultura [*Theory of culture and mass culture*]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].

10. Fromm, E. (2019). Vtecha vid svobody. Perekl. z anhl [*Escape from freedom*]. Kharkiv: «Klub Simeinoho Dozvillia» [in Ukrainian].

11. Yahodzynskyi, S. M. (2011). Liudskyi potentsial merezhevykh tekhnolohii. Visnyk natsionalnoho aviatsiinoho universytetu [*Human potential of network technologies*]. Filosofiia. Kulturolohiia : Kyiv: NAU [in Ukrainian].

12. Belair-Gagnon, V. (2015). Citizen media and journalism. *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. Edited by : Robin Mansell, Peng Hwa Ang. New York : Wiley Blackwell-ICA, 2015. Mode of access : <http://hdl.handle.net/11299/182984> [in USA].

13. Cope, B. (2009). «Multiliteracies»: New Literacies, New Learning». *Pedagogies: An International Journal* [in USA].

УДК 130.2Брюкнер

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-20>

Євген ГОРБ

запрошений дослідник Французького Центру Досліджень в Гуманітарних і Соціальних Науках (CEFRES), здобувач вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія, Маріупольський державний університет, вул. Преображенська, 6, м. Київ, Україна, 03037

ORCID: 0000-0002-9782-9194

Бібліографічний опис статті: Горб, Є. (2024). Литuanістичні дослідження Александра Брюкнера (культурологічний аспект). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–162, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-20>

ЛИТУАНИСТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Метою публікації є культурологічний аналіз литuanістичних студій видатного польсько-німецького історика культури Александра Брюкнера (1856–1939). **Методологія** роботи ґрунтується на аналітико-синтетичному опрацюванні рецензій, статей та монографічних праць А. Брюкнера, присвячених проблемам історії та культури балтійських народів та процесам їх національно-культурного відродження. **Наукова новизна** публікації полягає у постановці проблеми, що до цього часу не була предметом спеціального комплексного дослідження як у вітчизняній, так і в зарубіжній культурологічній науці. **Висновки.** У ході дослідження було з'ясовано, що литuanістична проблематика була центральним напрямком наукових пошуків Александра Брюкнера з самого початку його наукової кар'єри. Поступово вчений переорієнтувався з виключно мовознавчих аспектів на студіювання культурної історії Литви, розуміючи концепт «Литва» як етнокультурну спільність усіх балтійських народів, включаючи зниклих пруссів. Особливий інтерес становлять наукові опрацювання проблем литовської міфології, в яких Брюкнер намагався очистити сучасну йому науку від нашарувань історичних міфів щодо пантеону богів балтійських народів та хибних уявлень, що сформувалися протягом XVI–XVIII століть. Встановлено, що на погляди вченого великий вплив мали процеси національно-культурного пробудження зламу XIX–XX століть. Брюкнер був глибоко занепокоєний мегаломанією литовців та їх прагненням розірвати історичні зв'язки між польською та литовською культурами. У дослідженні наголошується, що Александер Брюкнер сприймав культуру середньовічних литовців крізь призму дихотомії «варварство-цивілізація», підкреслюючи особливу цивілізаційну місію, яку в історії балтійських народів зіграли поляки та німці. Водночас, вчений вважав, що якщо не германські впливи, то балти швидко б опинилися в орбіті культурної експансії Русі та були асимільовані.

Ключові слова: Александер Брюкнер, литuanістика, славістика, міфологія, культурний взаємовплив.

Yevhen HORB

visiting researcher of the French Research Center in Humanities and Social Sciences (CEFRES), candidate for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies at Mariupol State University, 6 Preobrazhenska str., Kyiv, Ukraine, 03037

ORCID: 0000-0002-9782-9194

To cite this article: Horb, Ye. (2024). Lytuanistychni doslidzhennia Aleksandra Briuknera (kultur-olohichnyi aspekt) [Lithuanian studies of Aleksander Brückner (cultural aspect)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–162, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-20>

LITHUANIAN STUDIES OF ALEKSANDER BRÜCKNER (CULTURAL ASPECT)

The purpose of the publication is a cultural analysis of the Lithuanian studies of the outstanding Polish-German cultural historian Aleksander Brückner (1856–1939). **The methodology** of the work is based on the analytical and synthetic processing of reviews, articles and monographic works of A. Brückner devoted to the issues of the history and culture of the Baltic peoples and the processes of their national and cultural revival. **The scientific novelty** of the publication lies in the formulation of an issue that has not yet been the subject of a special comprehensive study in both domestic and foreign cultural science. **Conclusions.** The study has shown that Lithuanian issues were the main area of focus of Aleksander Brückner's research from the very beginning of his scientific career. Gradually, the scholar shifted his focus

from exclusively linguistic aspects to studying the cultural history of Lithuania, understanding the concept of «Lithuania» as an ethno-cultural community of all the Baltic peoples, including the disappeared Prussians. Of particular interest are the scientific studies of the issues of Lithuanian mythology, in which Brückner tried to clear the contemporary science of the layers of historical myths about the pantheon of gods of the Baltic peoples and misconceptions that had formed during the 16th–18th centuries. It has been established that the scholar's views were greatly influenced by the processes of national and cultural awakening at the turn of the 19th and 20th centuries. Brückner was deeply concerned by the megalomania of Lithuanians and their desire to break the historical ties between Polish and Lithuanian cultures. The study emphasizes that Aleksander Brückner perceived the culture of medieval Lithuanians through the prism of the barbarism-civilization dichotomy, emphasizing the special civilizing mission played by Poles and Germans in the history of the Baltic peoples. At the same time, the scholar believed that if it were not for Germanic influences, the Balts would have quickly found themselves in the orbit of the cultural expansion of Rus and would have been assimilated.

Key words: Aleksander Brückner, lithuanistics, Slavic studies, mythology, cultural interaction.

Актуальність проблеми. Посилання на праці Александра Брюкнера (1856–1939) можна знайти практично у кожній помітній праці з історії слов'янських мов, культур, літератур тощо. Величезна наукова спадщина берлінського славіста, що дотична практично усіх галузей гуманітаристики, досі не ставала предметом спеціального дослідження в українському наукознавстві. Пропонована стаття торкається лише одного аспекту наукової творчості А. Брюкнера – його поглядів на культурознавчі проблеми литуаністики. Ця проблематика займала одне з центральних місць у наукових інтересах вченого, адже саме з мовознавчих студій литуаністичного спрямування Брюкнер розпочав свій шлях у велику науку, поступово все більше зосереджуючись на більш загальних проблемах культури балтійських народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За 85 років, що минули з часу смерті класика польської історії культури, литуаністичні студії Александра Брюкнера так і не вийшли за маргінеси наукових інтересів вчених, хоча з'явилося чимало досліджень, в яких автори вдавалися до спроб реконструкції культурологічних поглядів Брюкнера, у тому числі, й на основі його балтознавчих публікацій. Серед найбільш помітних прикладів згадаємо монографію Б. Доманської, яка узагальнила відомості про філологічну методологію культурознавчих досліджень А. Брюкнера та його розуміння культури як такої (Domańska, 1988, s. 16–17, 140–143). З останніх публікацій більш загального характеру варто виокремити статті К. Лукашевича (Łukasiewicz, 2018) та Й. Колбушевської (Kolbuszewska, 2022), які намагаються визначити місце Брюкнера у розвитку історії культури як напряму наукового пошуку.

Метою дослідження є культурологічний аналіз комплексу литуаністичних праць Александра Брюкнера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Філолог за освітою, Александер Брюкнер досить критично ставився до спроб реконструкції мови давніх литовців, бо за його переконанням, студіювання сучасних литовських діалектів не дає достовірного уявлення про мову, якою розмовляли середньовічні литовці. Тобто, вчений був послідовним противником перенесення реалій більш пізнього культурно-історичного періоду на ранні (Brückner, 1882, s. 601). Натомість, А. Брюкнер дуже схвально оцінював діалектологічні дослідження литовського просвітника та діяча литовського культурного відродження Антанаса Баранаускаса, який реконструював напівзабуті діалекти литовської мови на основі того одного діалекту, яким володів сам (Brückner, 1882, s. 606–607).

Берлінський славіст цілком справедливо розглядав посилення інтересу до литовської культури в контексті литовського національного відродження. Зокрема, на думку Брюкнера, гімназійні вчителі з Литви зробили неоціненний внесок у збирання та дослідження пам'яток литовських мовних артефактів (Brückner, 1898, s. 112–115). А. Брюкнер, загалом, досить критично ставився до польської литуаністики, оскільки балтознавча тематика завжди знаходилася десь на маргінесах праць польських вчених, а тому дослідник радо вітав студії з різноманітних питань литовської культури, що виходили з під пера німецьких та російських вчених. Александер Брюкнер констатував, що своїм зневажливим ставленням до народної литовської культури поляки втратили литовців назавжди і саме тому провісники відновлення литовської державності вкрай негативно оцінюють спільне минуле литовського та польського народів.

У одній з серії рецензій на литуаністичні публікації 1888 року А. Брюкнер наполягав на

необхідності більш уважного та критичного студіювання текстів литовського фольклору, що дійшов до наших часів, оскільки часто народні байки, які видаються за спадщину литовської народної літератури минулих століть, насправді, нею не являються. Зокрема, берлінський славіст апелював до текстів байок, які містили численні запозичення не тільки з творів А. Міцкевича, але й Ф. Достоєвського. Тобто, мова йде про фольклоризацію зразків сучасної літератури, або класики недавнього минулого (Brückner, 1888, s. 405–407).

У 90-х рр. XIX століття берлінський професор звернувся до тематики литовської міфології, яка стала одним з центральних напрямків студій А. Брюкнера. Вчений цілком справедливо відзначав, що міфологія балтійських народів, так само як і слов'янська – це тематика, в більшості своїй, дилетантів від науки, оскільки брак джерел вони заповнювали власними фантазійними концепціями та реконструкціями, які не мають жодного конкретного матеріалу в основі. За Брюкнером, часто подібні реконструкції здійснювалися на підставі одного лише слова. Зокрема, дослідник спинявся на імені «Крив», оскільки частина знавців литовської міфології вважала Крива одним з останніх язичницьких релігійних лідерів давніх литовців. Сам Брюкнер доводив, що Крив – це не історична постать, а лише символ релігійної влади, щось на кшталт посоху священників. Подібних висновків дослідник дійшов, аналізуючи лінгвістичні джерела, які майже завжди намагався класти в основу своїх реконструкцій давніх культур, які не залишили достатньої кількості письмових чи інших матеріальних джерел.

У згаданій рецензії А. Брюкнер окрему увагу приділив проблемі відтворення більш-менш достовірного вигляду литовського пантеону богів. Загалом, вчений констатував, що подібні реконструкції у більшості своїй ґрунтуються на вигадках письменників XVI–XVIII ст. Доходило навіть до курйозів. Серед таких випадків Брюкнер називав спроби видати християнську демонологію за реконструкцію литовського пантеону, переклавши литовською назви окремих демонів, згаданих у Біблії (Brückner, 1897, s. 96–99).

Певним проміжним підсумком литuanістичних пошуків Александра Брюкнера стала збірка нарисів «Стародавня Литва: люди та боги», яка

побачила світ у 1904 році. Специфіка міфології балтів за висновками А. Брюкнера полягала у тому, що їхні божества не мали чітко визначеного матеріального втілення – це не були звірі і не були люди. В уяві давніх балтів боги були просто силою, яка здатна карати та нагороджувати, проте зв'язок із природою все ж чітко прослідковувався, оскільки балти поклонялися деревам, зміям та вогню. Висновки про місце перебування богів можна зробити з тієї сфери, якою опікувалося певне божество – наприклад, боги врожаю жили на полях і шум дозрілого колосся свідчив про їх присутність.

На думку Брюкнера, християнство кардинально вплинуло на занепад культу лише так званих «великих» богів, які були відомі за іменем та культовими спорудами. Дрібні, безіменні божества були присутні в житті балтів навіть через століття після християнізації – свідченням цього є утримання в будинках домашніх змій (вужів), постійне вогнище тощо. Саме тому вчений вважав, що відтворення всіх подробиць культу великих богів вже неможливе – писемних джерел надто мало, а ретроспективний метод не може бути застосований через відсутність відправної точки, аналогій і т. д.

Звертаючись до тематики загробного життя у дохристиянських балтів, Брюкнер відзначав подібність місцевих вірувань з культурами греків, римлян, слов'ян, де ріки та інші водні шляхи були провідниками у загробний світ. Що стосується міфологічних переказів, то вчений пов'язував їх бідність із браком джерел – це, на його думку, аж ніяк не свідчило про загальну убогість балтської міфології (Brückner, 1904, s. 155–166).

У роки Першої світової війни Александер Брюкнер неодноразово повертався до литuanістичної проблематики. Головним чином, це було викликано «пробудженням» литовського народу, який прагнув голосно заявити про свою окремішність на всю Європу. За думкою А. Брюкнера, литовці досить радикально взяли за справу фіксації власної національної ідентичності. Серед негативних наслідків відродження литовської культури, за висновком вченого, стало нехтування питаннями спільної польсько-литовської історії та культури. Саме тому, свій нарис, який був опублікований у колективній праці 1914 року, Александер

Брюкнер присвятив зв'язкам поляків і литовців з точки зору мови та літератури.

Резюме Брюкнера щодо розвитку литовської культури загалом досить однозначне та безапеляційне. По-перше, необхідно підкреслити, що говорячи про «литовщину» дослідник мав на увазі й латиську, а також давньопрусську культуру, яка зникла з культурної мапи Європи. За висновком Брюкнера, середньовічні литовці (язичники) не створили власної культури і те, що називають «литовщиною» – це лише відгалуження великої польської культури. Характеризуючи сучасний вченому рух за литовське національне відродження, Брюкнер писав про його утопічність та мегаломанію. На думку берлінського професора, це було цілком характерно для національних рухів, що заявили про себе в останній третині XIX століття.

Поряд із негативними наслідками литовського відродження зламу XIX–XX століть Александер Брюкнер наголошував і на позитивних його рисах – перш за все, показовості прикладу, що дрібний у європейському масштабі народ, оголошував про своє право на власну культурну ідентичність, хоч і коштом інших, сусідніх культур (тут вчений мав на увазі польську та білоруську). Щодо шансів литовців на збереження самотності, то дослідник визначав їх як досить примарні через денационалізацію литовської інтелігенції та відсутність помітних культурних здобутків (за виключенням мови), які можна було б пред'явити європейській спільноті (Brückner, 1914, s. 341–392).

Через чотири роки Брюкнер виступив зі схожою публікацією, проте поглянув на проблему з іншої сторони, намагаючись схарактеризувати польські впливи у Литві. У цьому нарисі дослідник торкався вже згаданої пруської культури, для якої поляки були свого роду провідниками культури європейської. Тут А. Брюкнер вдавався до притаманного йому возвеличвання цивілізаційної місії поляків, які сприяли включенню до обр'ю європейської культури пруссів, литовців та пізніше московитів. Зокрема, щодо литовців, то Брюкнер вважав, що якщо б не польська «цивілізаційна місія», то Литва повністю підпала б під вплив Русі, а самі литовці були б асимільовані. Зближення з поляками, таким чином, врятувало литовську культуру від участі пруської (Brückner, 1918, s. 154–158).

Одним із глобальних питань балтознавства у часи Брюкнера було твердження про литовсько-слов'янську культурну єдність, яку особисто сам вчений вважав фактом незаперечним, проте знаходилося чимало опонентів, які полемізували з висновками А. Брюкнера, які традиційно ґрунтувалися на лінгвістичному матеріалі. Вчений апелював до спільного індоарійського коріння обох культур. Александер Брюкнер до кінця життя відстоював тезу про єдиний литовсько-слов'янський культурний простір, для визначення якого він вживав термін «Литославія» (Brückner, 1927).

А. Брюкнер висловлювався і з приводу більш нагальних проблем, пов'язаних із литовською культурою. Зокрема, влітку 1917 року вчений підготував для одного з швейцарських франкомовних часописів розлогу статтю про литовське питання в літературі. Резюмуючи свій виклад, польсько-німецький славіст підкреслював, що поляки не винні, що за століття бездержавного життя литовська культура була асимільована і той факт, що наприкінці Першої світової війни литовці прагнуть відродження коштом поляків є хибною стежкою. Брюкнер радив литовським патріотам не забувати, що польська і литовська культури не одне століття крокували пліч о пліч і тепер мають підтримувати одне одного у питаннях, пов'язаних з відродженням державності. Дослідник підкреслював, що у дискусіях щодо майбутнього перерозподілу мапи Європи поляки лише боряться власне культурне надбання і не прагнуть завоювань за рахунок литовців. Процеси, які були тісно пов'язані з литовським національно-культурним відродженням, вчений називав «литвоманією» (по аналогії з мегаломанією) і не дарма – так він хотів продемонструвати фантастичність і абсурдність історико-культурної складової легітимації литовців у сім'ї європейських народів першої чверті XX століття (Brückner, 1918, p. 72–99).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, основна увага Александра Брюкнера, як історика культури балтійських народів була прикута до проблем міфології, мови та літератури, а також національно-культурного відродження литовців. У культурознавчому розумінні «Литва» для Брюкнера була не стільки територією, яку займав литовський етнос, скільки простором етнокультурної вза-

емодії балтійських народів – литовців, латишів, пруссів та інших. Підкреслення цивілізаційного впливу германських народів та слов'ян на культуру балтів було типовим для концепції Александра Брюкнера, для якого давні литовці були уособленням варварства, залученого до сім'ї європейських народів завдяки німцям та полякам. Кидається в очі також значна політизованість пізніх литуаністичних студій А. Брюкнера, що пояснюється процесами наці-

онально-культурного відродження литовців та їх тяжінням до відмови від спільної з поляками історико-культурної спадщини, осторонь чого вчений не міг залишатися. У перспективі значний інтерес становитиме студіювання балтознавчих пошуків Александра Брюкнера на тлі загального розвитку балтистики та контактів берлінського славіста з провідними європейськими балтознавчими центрами та науковцями.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Brückner A. Grienberger T.: Die Baltica des Libellus Łasicki. 1896. *Kwartalnik Historyczny*. 1897. T. XI. S. 96–99.
2. Brückner A. Karłowicz J.: Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie pomieszcz. w t. XL i XII. Zbioru Wiadomości do Antropologii Krajowej. *Kwartalnik Historyczny*. 1888. T. II. S. 405–407.
3. Brückner A. La quaestion Lituaniaenne dans la littérature de guerre. *Aigle Blanc, L': Revue des Questions Polonaises*. 1918. Mars. P. 72–99.
4. Brückner A. Lituania. *Archiv für slavische Philologie*. 1882. B. VI. S. 601–612.
5. Brückner A. Lituania. Przegląd najnowszej literatury litewskiej. *Kwartalnik Historyczny*. 1898. T. XII. S. 112–116.
6. Brückner A. Polacy a Litwini. Język i literatura. *Polska i Litwa w dziejowym stosunku*. Warszawa-Kraków: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1914. S. 341–392.
7. Brückner A. Reinhold T.: Baltisch-Slavisches Wörterbuch. Göttingen. 1920. *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1927. B. IV. S. 212–218.
8. Brückner A. Starożytna Litwa: ludy i bogi: szkice historyczne i mitologiczne. Warszawa: Księgarnia Naukowa, 1904. S. [2], IV, [1], 6–166, [1].
9. Brückner A. Wpływy polskie na Litwie i Słowiańszczyźnie wschodniej. *Polska w kulturze powszechnej* / red. F. Koneczny. Cz. I. Kraków: Polskie Spółki Oszczędności i Pożyczek, 1918. S. 153–166.
10. Domańska B. Aleksander Brückner jako badacz kultury. Bydgoszcz: Pomorze, 1988. 147 s.
11. Kolbuszewska J. Wkład socjologów w dorobek polskiej historii kultury okresu międzywojnia (wybrane przykłady). *Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej*. 2022. T. 14. S. 151–166.
12. Łukasiewicz K. O powstaniu polskiego kulturoznawstwa. *Kultura Współczesna*. 2018. № 100. S. 16–26.

REFERENCES:

1. Brückner, A. (1897). Grienberger T.: Die Baltica des Libellus Łasicki. 1896 [Grienberger T.: The Baltica of Libellus Łasicki. 1896]. *Kwartalnik Historyczny – Historical Quarterly*, XI, 96–99 [in Polish].
2. Brückner, A. (1888). Karłowicz J.: Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie pomieszcz. w t. XL i XII. Zbioru Wiadomości do Antropologii Krajowej [Karłowicz J.: Folk tales and fairy tales collected in Lithuania. in Vol. XL and XII. Collection of News for National Anthropology]. *Kwartalnik Historyczny – Historical Quarterly*, II, 405–407 [in Polish].
3. Brückner, A. (1918). La quaestion Lituaniaenne dans la littérature de guerre [The Lithuanian question in war literature]. *Aigle Blanc, L': Revue des Questions Polonaises – Aigle Blanc, L': Review of Polish Questions*, Mars, 72–99 [in French].
4. Brückner, A. (1882). Lituania. *Archiv für slavische Philologie – Archive for Slavic Philology*, VI, 601–612 [in German].
5. Brückner, A. (1898). Lituania. Przegląd najnowszej literatury litewskiej [Lituania. Review of recent Lithuanian literature]. *Kwartalnik Historyczny – Historical Quarterly*, XII, 112–116 [in Polish].
6. Brückner, A. (1914). Polacy a Litwini. Język i literatura [Poles and Lithuanians. Language and literature]. *Polska i Litwa w dziejowym stosunku – Poland and Lithuania in a historical relationship*, (pp. 341–392). Warszawa-Kraków: Nakład Gebethnera i Wolffa [in Polish].
7. Brückner, A. (1927). Reinhold T.: Baltisch-Slavisches Wörterbuch. Göttingen. 1920 [Reinhold T.: Baltic-Slavic Dictionary. Göttingen. 1920] *Zeitschrift für slavische Philologie – Journal for Slavic Philology*, IV, 212–218 [in German].
8. Brückner, A. (1904). Starożytna Litwa: ludy i bogi: szkice historyczne i mitologiczne [Ancient Lithuania: peoples and gods: historical and mythological sketches]. Warszawa: Księgarnia Naukowa [in Polish].

9. Brückner, A. (1918). Wpływy polskie na Litwie i Słowiańszczyźnie wschodniej [Polish influence in Lithuania and eastern Slavic regions]. *Polska w kulturze powszechnej – Poland in universal culture*. F. Koneczny (Ed.). (Vol. I). Kraków: Polskie Spółki Oszczędności i Pożyczek [in Polish].

10. Domańska, B. (1988). Aleksander Brückner jako badacz kultury [Aleksander Brückner as a cultural researcher]. Bydgoszcz: Pomorze [in Polish].

11. Kolbuszewska, J. (2022). Wkład socjologów w dorobek polskiej historii kultury okresu międzywojnia (wybrane przykłady) [Contribution of sociologists to Polish cultural history of the interwar period (selected examples)]. *Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej – Polish Klio. Studies and Materials in the History of Polish Historiography*, 14, 151–166 [in Polish].

12. Łukasiewicz, K. (2018). O powstaniu polskiego kulturoznawstwa [The rise of Polish cultural studies]. *Kultura Współczesna – Contemporary Culture*, 100, 16–26 [in Polish].

УДК 008:004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-21>

Катерина ДАРОВАНЕЦЬ

асистент кафедри фешн і шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0002-3262-9247

Бібліографічний опис статті: Дарованець, К. (2024). Цифровий контент у популяризації культури: досвід Іспанії. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 163–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-21>

ЦИФРОВИЙ КОНТЕНТ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ: ДОСВІД ІСПАНІЇ

Мета статті – проаналізувати досвід Іспанії у популяризації культури за допомогою цифрового контенту. **Методологія дослідження** ґрунтується на мультидисциплінарному поєднанні низки методів і підходів, інтегрованих з культурології та інформаційних технологій. Загальнонаукові методи аналізу та узагальнення результатів дали змогу з'ясувати основні напрями дій Іспанії у цифровій популяризації культури. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні основних ініціатив уряду Іспанії у використанні цифровізації для популяризації культури та її спадщини. **Висновки.** В Іспанії більшість ініціатив у цифровій популяризації культурної спадщини виходить від державних органів. Для цього вони вдало інвентаризували свої ресурси, оптимізували діяльність, виявили та актуалізували резерви для нового формату популяризації з використанням відкритих ресурсів та виробництва нового типу контенту культурної діяльності та соціальної взаємодії за допомогою цифрових інструментів, що сприяло формуванню довіри, співпраці та авторитету держави, як у внутрішньому, так і в міжнародному плані. Тому досвід Іспанії особливо корисний для нашої країни і може стати у пригоді для реалізації його преференцій на національному ґрунті. Однак важливо не випускати з уваги низку місцевих обставин, зокрема численні технологічні та соціально-економічні особливості, які формують різні пріоритети та проблеми. Локальний компонент, визначений ситуацією та пріоритетами різних країн, зрештою має враховуватися саме урядом країни для консолідації власного цифрового простору в популяризації культури. Зокрема, щоб сприяти та захищати різноманіття форм власного культурного самовираження, що, у свою чергу, вимагає безперервної роботи над конкретними місцевими потребами та проблемами культури та її секторів.

Ключові слова: популяризація культури, цифровий контент, проекти, міністерство, Іспанія.

Kateryna DAROVANETS

Assistant at the Department of Fashion and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts, 36
Yevhena Konovaltsya str., Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0002-3262-9247

To cite this article: Darovanets, K. (2024). Tsyfrovyyi kontent u populiaryzatsii kultury: dosvid Ispanii [Digital content in the popularization of culture: the experience of Spain]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 163–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-21>

DIGITAL CONTENT IN THE PROMOTION OF CULTURE: THE EXPERIENCE OF SPAIN

The purpose of the article is to analyze Spain's experience in popularizing culture with the help of digital content. **The research methodology** is based on a multidisciplinary combination of a number of methods and approaches integrated from cultural studies and information technologies. General scientific methods of analysis and generalization of the results made it possible to clarify the main directions of Spain's actions in the digital popularization of culture. **The scientific novelty** of the study lies in highlighting the main initiatives of the Spanish government in using digitalization to popularize culture and its heritage. **Conclusions.** In Spain, most initiatives in the digital promotion of cultural heritage come from public authorities. To do this, they successfully inventoried their resources, optimized their activities, identified and actualized reserves for a new format of popularization using open resources and production of a new type of content of cultural activity and social interaction with the help of digital tools, which contributed to the formation of trust, cooperation and the authority of the state, as in both domestically and internationally. Therefore, the experience of Spain is particularly useful for our country and can be useful for the implementation of its preferences on a national basis. However, it is important not to lose sight of a number of local circumstances, including numerous technological and socio-

economic features that shape different priorities and challenges. The local component, determined by the situation and priorities of different countries, should ultimately be taken into account by the country's government in order to consolidate its own digital space in the promotion of culture. In particular, to promote and protect the diversity of forms of own cultural expression, which in turn requires continuous work on specific local needs and problems of culture and its sectors.

Key words: *popularization of culture, digital content, projects, ministry, Spain.*

Актуальність дослідження. У сучасних умовах глобального та безперервного потоку інформації, розмаїття мобільного та інтерактивного споживання, розширення кордонів та аудиторії за рахунок онлайн-взаємодії, отримання нових знань за допомогою навичок оволодіння цифровими інструментами, національна культура, її заклади та актори повинні демонструвати високий рівень мобільності, розширювати межі цифрових форм популяризації культурних цінностей та спадщини за рахунок онлайн-комунікацій, виробництва та генерації цифрового культурного контенту, спрямованого на трансляцію здобутків країни, знань, моральних цінностей, на розвиток творчого потенціалу тощо.

Усвідомлюючи важливість не лише збереження, а й популяризації культури, у 2008 р. запущено цифрову платформу «Європіана» – проєкт ініційований у квітні 2005 р. низкою європейських держав, в якому взяли участь понад 3 000 культурних інституцій Європи. Веб-сайт Europeana надає ентузіастам, професіоналам, викладачам і дослідникам доступ до цифрової культурної спадщини Європи. Його завдання – надихати та інформувати про нові перспективи та відкриті розмови про історію та культуру, ділитися багатоманітною культурною спадщиною, насолоджуватися нею, використовувати для створення нових речей. Адже доступ до культурної спадщини є трансформаційним – він розширює можливості людей і приносить користь суспільству (Europeana).

Тому аналіз досвіду інших країн у сфері популяризації культури за допомогою цифрового контенту може стати цінним взірцем та надати ідеї для вдосконалення стратегії популяризації культури нашої країни.

Аналіз досліджень. Різним питанням цифровізації культури, збереження та популяризації її спадщини присвячені публікації зарубіжних дослідників. У статті «Цифрове майбутнє I: музейні колекції, цифрові технології та культурне конструювання знань» Ф. Камерон аналізує цифрові технології та їх використання

у музейних колекціях, щоб знайти нові способи концептуалізації як колекцій, так і інформації. Спираючись на результати дослідження користувачів у рамках проєкту Themescaping Virtual Collections та роботи провідних теоретиків, автор досліджує, як потреби користувачів і цифрові технології змінюють розуміння музейних колекцій і відносин між музеями та аудиторією (Cameron, 2010).

Українські вчені також дедалі більше уваги приділяють популяризації культури цифрової епохи. Мета публікації В. Волинець «Цифрові технології у сфері культури: теоретизація проблеми цифрових даних і культурної спадщини» – розкрити особливості функціонування цифрових колекцій у сфері культурної спадщини, «щоб з'ясувати можливості й обмеження цифрових технологій під час аналізу, публікації та поширення текстових і візуальних матеріалів, що демонструють твори культури та мистецтва» (Волинець, 2022). М. Кулиняк у статті «Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури» вивчає особливості використання цифрових технологій у збереженні та популяризації культурної спадщини. Крім того, автор приділяє увагу зарубіжному досвіду у цій сфері. Утім, досвід Іспанії у цифровій популяризації культури в українській науці не презентований, що й спровокувало вибір теми нашого дослідження.

Основний теоретичне підґрунтя нашої публікації склали офіційні веб-сайти відповідних цифрових культурних проєктів Іспанії.

Мета статті – проаналізувати досвід Іспанії у популяризації культури за допомогою цифрового контенту.

Виклад основного матеріалу. Значні успіхи у цифровій популяризації культури демонструє Іспанія. Багато заходів, які здійснюються в країні, мають тенденцію узгоджуватися з програмами європейської інтеграції, як у випадку з єдиним цифровим ринком.

«Цифрові інфраструктури, які створюють і популяризують знання у сфері культурної спадщини, зазвичай є централізованими базами

даних, які адмініструються великою урядовою організацією чи установою культури» (Кулиняк, 2022, с. 223). Так, у Іспанії важливу роль у цифровій популяризації відіграють ініціативи Міністерства освіти, культури та спорту (MECD).

Міністерство відповідає за пропозицію та реалізацію політики уряду щодо просування, захисту та поширення іспанської історичної спадщини, книг, читання та літературної творчості, а також державних книг і бібліотек.

MECD розроблений портал для поширення та просування національної культури «España es cultura» – Іспанія – це культура. Серед інших матеріалів він представляє порядок денний з основними моментами поточної культурної пропозиції. Це портал доступу до інформації, контенту, каталогів та цифрової спадщини (España es cultura).

eBiblio – це безкоштовна онлайн-служба прокату цифрового контенту (електронні книги, аудіокниги, газети та журнали) з багатьох іспанських публічних бібліотек. Її просуває Міністерство культури через Головне управління книг, коміксів і читання у співпраці з автономними громадами. Сервісна платформа також дає змогу отримати доступ до іншого цифрового контенту, такого як фільми або бази даних. Вона видає електронні документи через регіональні системи публічних бібліотек, які беруть участь у проєкті. Сервіс доступний 24 години на добу, 7 днів на тиждень, 365 днів на рік через інтернет і пропонує читання та використання свого вмісту в потоковому режимі або за допомогою завантаження. Він також доступний для мобільних пристроїв через безкоштовні програми для читання, доступні в App Store і Google Play.

Протягом 2023 р. eBiblio скористалися 171 860 користувачів, що на 25% більше, ніж у 2022 р. На кінець року eBiblio мала 50 283 різних назв та 536 482 ліцензії на електронні книги та аудіокниги, а також 562 509 ліцензій, доступних для користувачів, включаючи журнали та газети.

З метою збагачення колекції, доступної громадянам на платформі минулого року Міністерство інвестувало 2 451 061,31 євро, включаючи європейські кошти від Recovery, Transformation and Resilience, що фінансуються «Library Endowment», в придбання нового контенту (Los préstamos de eBiblio...).

У березні 2006 р. запущено послугу Hispana, яка дозволяє виробити спільну стратегію між різними адміністраціями, приватними організаціями та Міністерством культури. Hispana – це портал доступу до цифрової спадщини та національного агрегатора контенту Europeana, завдання якого – надати доступ до іспанської культурної та наукової спадщини. Для цього він збирає та робить доступними метадані цифрових об'єктів, дозволяючи їх переглядати за допомогою посилань, які спрямовують на сторінки установ-власників, збільшуючи видимість і повторне використання колекцій. Так Hispana намагається принести користь як власникам зазначеного цифрового контенту, так і широкій громадськості.

Hispana об'єднує цифрові колекції іспанських архівів, бібліотек і музеїв. Серед них виділяються інституційні репозитарії іспанських університетів та цифрові бібліотеки автономних спільнот, які пропонують доступ до усіх типів контенту (рукописи, друковані книги, фотографії, карти) з іспанської бібліографічної спадщини.

Hispana застосовує європейські правила щодо оцифровування, онлайн-доступності культурних матеріалів і повторного використання інформації державного сектору. Зокрема, Рекомендація Комісії (ЄС) 2021/1970 від 10 листопада 2021 р. щодо спільного європейського простору даних для культурної спадщини, яка покращує взаємодію між агрегаторами та експертами, які працюють у цій галузі. Цей спільний простір даних базується на поточній стратегії Europeana, яка спрямована на розширення можливостей установ, відповідальних за культурну спадщину, у їх цифровій трансформації. У Hispana можуть зареєструватися всі колекції чи установи, які працюють над проєктами оцифровування, за умови, що вони мають оцифровану колекцію, доступну принаймні з їхніх власних каталогів (Hispana).

Міжнародний форум цифрового контенту (FICOD) був заснований у 2007 р. за ініціативи Міністерства промисловості, туризму та торгівлі та Державного секретаря з телекомунікацій. Громадська комерційна організація red.es відповідає за організацію цих зустрічей, орієнтованих в рамках плану Avanza на розвиток і розширення можливостей іспанської індустрії цифрового контенту – з особливою увагою

до іспаномовних ринків. Це програма, яку пропонує Центр цифрової культури для розробки веб- або мобільних додатків, які сприяють підвищенню продуктивності та стійкості культурних компаній (Foro Internacional...).

Велика увага приділяється допомозі культурним індустріям, яким Державний секретар з питань культури МЕСД пропонує фінансову допомогу для модернізації та інновацій через цифрові та технологічні проекти. Програма підтримки МЕСД спрямована на посилення правового захисту культурного цифрового контенту в інтернеті та просування культурних і креативних індустрій. В рамках Плану відновлення, трансформації та стійкості Міністерство культури ініціювало понад 1,8 млн євро для інтернаціоналізації культурних і креативних індустрій на 2024–2025 рр. Це перший випуск цієї лінії допомоги, спрямованої на сприяння зростанню іспанського культурного сектора за кордоном за рахунок підтримки доступу і участі компаній і професіоналів на міжнародних ринках. Діяльність, на яку поширюється допомога, полягає в організації платформ, форумів, заходів, конференцій, ярмарків, фестивалів, конгресів або зустрічей професійного характеру та міжнародного впливу, пов'язаних із культурними та креативними індустріями як на території Іспанії, так і за кордоном.

Проекти мають сприяти одній із таких цілей: сприяти міжнародній експансії та збільшенню видимості іспанських культурних та креативних індустрій на основних міжнародних ринках сектора, а також просуванню прав інтелектуальної власності на глобальному рівні; залучити іноземні інвестиції в іспанські компанії, щоб стимулювати розвиток і комерціалізацію культурних товарів і послуг; сприяти міжнародній мобільності культурних агентів, обміну досвідом і розвитку міжнародного культурного співробітництва; сприяти розвитку можливостей для інтернаціоналізації творчих і культурних проектів; сприяти іміджу Іспанії як культурної бази на міжнародній арені та робити внесок у глобальне досягнення цілей сталого розвитку (El Ministerio de Cultura convoca...).

Низка проектів спрямована на популяризацію іберо-американської культури. *Hipermedula* – це цифрова платформа, яка заохочує зв'язок між різними акторами, творцями

та аудиторією іберо-американської культури. Це незалежний проект, який підтримується Іспанським агентством з міжнародного розвитку (AECID) та Культурним центром Іспанії / Кордова (Аргентина) (*Hipermedula*).

Americanosfera – цифрова платформа для співпраці, започаткована, керована, координувана та фінансована *Casa de América* (Іспанія), яка запрошує культурні центри з Іберо-Америци продемонструвати свою діяльність, роботи та проекти. Мета цього віртуального місця зустрічі – показати багатство культури в іспаномовній Америці. Це місце обміну, яке сприяє усвідомленню, що, крім особливостей різних американських країн, у них існує схожа культура, мова і деякі спільні інтереси. Усе на цій платформі покликане показати багатство американського континенту. *Americanosfera* – є живим проектом, відкритим для багатьох перспектив і постійно зростаючим, до якого щодня додаються нові члени та ідеї (*Americanosfera*).

Висновки. В Іспанії більшість ініціатив у цифровій популяризації культурної спадщини виходить від державних органів. Для цього вони вдало інвентаризували свої ресурси, оптимізували діяльність, виявити та актуалізувати резерви для нового формату популяризації з використанням відкритих ресурсів та виробництва нового типу контенту культурної діяльності та соціальної взаємодії за допомогою цифрових інструментів, що сприяло формуванню довіри, співпраці та авторитету держави, як у внутрішньому, так і в міжнародному плані. Тому досвід Іспанії особливо корисний для нашої країни і може стати у пригоді для реалізації його преференцій на національному ґрунті. Однак важливо не випускати з уваги низку місцевих обставин, зокрема численні технологічні та соціально-економічні особливості, які формують різні пріоритети та проблеми. Локальний компонент, визначений ситуацією та пріоритетами різних країн, зрештою має враховуватися саме урядом країни для консолідації власного цифрового простору в популяризації культури. Зокрема, щоб сприяти та захищати різноманіття форм власного культурного самовираження, що, у свою чергу, вимагає безперервної роботи над конкретними місцевими потребами та проблемами культури та її секторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волинець В. Цифрові технології у сфері культури: теоретизація проблеми цифрових даних і культурної спадщини. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2021. № 4(2). С. 195–205. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.4.2.2021.247481> (дата звернення: 10.03.2024)
2. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 218–227. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28> (дата звернення: 10.03.2024)
3. Americanosfera. URL: <https://americanosfera.org/> (date of access: 3.03.2024)
4. Biblioteca de Cultura URL: <https://www.cultura.gob.es/cultura/mc/biblioteca-cultura/portada.html> (date of access: 1.03.2024)
5. El Ministerio de Cultura convoca ayudas por más de 1,8 millones de euros para la internacionalización de las industrias culturales y creativas URL: <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/03/240304-ayudas-internacionalizacion-industrias.html> (date of access: 6.03.2024)
6. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/about-us> (date of access: 1.03.2024)
7. Foro Internacional de Contenidos Digitales (FICOD) URL: <https://datos.gob.es/es/encuentros-aporta/foro-internacional-de-contenidos-digitales-ficod> (date of access: 27.02.2024)
8. Cameron F. Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies, and the Cultural Construction of Knowledge. *Curator: The Museum Journal*. 2010. № 46 (3). P. 325–340.
9. Hipermedula. URL: <https://hipermedula.org/> (date of access: 2.03.2024)
10. Hispana URL: <https://hispana.mcu.es/es/inicio/inicio.do> (date of access: 4.02.2024)
11. Los préstamos de eBiblio crecen en 2023 un 30% hasta los 3,5 millones, superando las cifras récord de la pandemia. URL: <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/03/240301-ebiblio.html> (date of access: 4.03.2024)
12. España es cultura. URL: <https://www.xn--espaescultura-tnb.es/inicio.html> (date of access: 27.02.2024)

REFERENCES:

1. Volynets V. (2021). Tsyfrovі tekhnolohii u sferi kultury: teoretyzatsiia problemy tsyfrovyykh danykh i kulturnoi spadshchyny [Digital technologies in the sphere of culture: theorizing the problem of digital data and cultural heritage]. *Tsyfrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi*. 4(2) : 195–205. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.4.2.2021.247481> (date of access: 10.03.2024) [in Ukrainian]
2. Kulyniak M. A. Tsyfrova kulturna spadshchyna yak fenomen tsyfrovoi kultury [Digital cultural heritage as a phenomenon of digital culture]. *Kulturolohichnyi almanakh*. 2022. № 3. S. 218–227. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28> (date of access: 10.03.2024) [in Ukrainian]
3. Americanosfera. URL: <https://americanosfera.org/> (date of access: 3.03.2024) [in Spanish]
4. Biblioteca de Cultura URL: <https://www.cultura.gob.es/cultura/mc/biblioteca-cultura/portada.html> (date of access: 1.03.2024) [in Spanish]
5. El Ministerio de Cultura convoca ayudas por más de 1,8 millones de euros para la internacionalización de las industrias culturales y creativas URL: <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/03/240304-ayudas-internacionalizacion-industrias.html> дат доступу 6.03.2024[in Spanish]
6. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/about-us> (date of access: 1.03.2024) [in Spanish]
7. Foro Internacional de Contenidos Digitales (FICOD) URL: <https://datos.gob.es/es/encuentros-aporta/foro-internacional-de-contenidos-digitales-ficod> (date of access: 27.02.2024) [in Spanish]
8. Cameron F. (2010). Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies, and the Cultural Construction of Knowledge. *Curator: The Museum Journal*. 46: 325-340 [in Spanish]
9. Hipermedula. URL: <https://hipermedula.org/> (date of access: 2.03.2024) [in Spanish]
10. Hispana URL: <https://hispana.mcu.es/es/inicio/inicio.do> (date of access: 4.03.2024) [in Spanish]
11. Los préstamos de eBiblio crecen en 2023 un 30% hasta los 3,5 millones, superando las cifras récord de la pandemia. URL: <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/03/240301-ebiblio.htm> (date of access: 4.03.2024) [in Spanish]
12. España es cultura. URL: <https://www.xn--espaescultura-tnb.es/inicio.html> (date of access: 27.02.2024) [in Spanish].

УДК 793.31:351.858(=161.2)](477)"364"(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-22>

Костянтин КИСЛЮК

доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-9092-6808

Антоніна КІКОТЬ

доктор культурології, професор, професор кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-6927-4892

Марина АЛЕКСАНДРОВА

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0002-2722-398X

Бібліографічний опис статті: Кислюк, К., Кікоть, А., Александрова, М. (2024). Народно-сценічний танок як культурна зброя російсько-української війни. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–173, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-22>

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНОК ЯК КУЛЬТУРНА ЗБРОЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Метою дослідження є визначення українського народного сценічного танку як культурної зброї під час триваючої російсько-української війни. **Методологія** дослідження передбачає використання комплексного підходу до вивчення та висвітлення його теми, поєднання низки загальнокультурних методів і культурно-мистецьких підходів. Для аналізу ситуації, що склалася в культурі під час війни, використано системний підхід та аналітичний метод. Описовий метод дав змогу розкрити діяльність хореографічних колективів в умовах війни, як в Україні, так і за її межами. Культурологічний підхід дозволив увести використання народно-сценічного танку як культурної зброї російсько-української війни в рамки загальносвітового соціокультурного тренду до weaponization та елементу етнічного націоналізму як найважливішої складової консолідації українців. **Наукова новизна** дослідження полягає в розкритті та осмисленні культурно-мистецьких процесів в українському хореографічному мистецтві на прикладі народно-сценічного танку у сьогоденних воєнних реаліях. **Висновки.** Результати дослідження показали, що в умовах повномасштабного вторгнення український народний танець став засобом самоідентифікації та ретранслятором національної української ідентичності, забезпечуючи одночасно згуртування українців всередині країни задля опору ворогові та зовнішню міжнародну підтримку цьому опорі. Він, разом із іншими видами мистецтва, виконує психотерапевтичні функції, а також благодійницькі функції підтримки ЗСУ, закладів культури та мистецтва. Водночас він являє собою вельми значущий елемент просування українського етнічного націоналізму, котрий, утім, успішно сусідить з націоналізмом громадянським.

Ключові слова: війна, культура, культурна зброя, народно-сценічний танок, українська ідентичність, українська культура, хореографічне мистецтво.

Kostiantyn KYSLIUK

Doctor of Sciences in Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Culturology and Mediacommunication, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz str., Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-9092-6808

Antonina KIKOT

Doctor of Science in Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Actor Skills, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz Str., Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-6927-4892

Maryna ALEKSANDROVA

PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Culturology and Media Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz str., Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0002-2722-398X

To cite this article: Kysliuk, K., Kikot, A., Aleksandrova, M. (2024). Narodno-stsenichni tanok yak kulturna zbroia rosiisko-ukrainskoi viiny [Folk-stage dance as a cultural weapon of russian-Ukrainian war]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–173, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-22>

FOLK-STAGE DANCE AS A CULTURAL WEAPON OF RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

The purpose of the paper is a definition of the Ukrainian folk stage dance as a cultural weapon during the ongoing russian-Ukrainian war.

The research methodology involves the use of a complex approach to the study and coverage of its topic, a combination of a number of general cultural methods and cultural and fine arts approaches. A systematic approach and analytical method were used to analyze the situation that developed in culture during the war. The descriptive method made it possible to reveal the activities of choreographic collectives in the conditions of war, both in Ukraine and abroad. The culturological approach made it possible to introduce the use of the folk stage tank as a cultural weapon of the russian-Ukrainian war within the framework of the worldwide socio-cultural trend towards weaponization and also the element of ethnic nationalism as the most important component of the consolidation of Ukrainians.

The scientific novelty of the research consists in revealing and understanding the cultural and artistic processes in Ukrainian choreographic art using the example of a folk-stage tank in today's military realities.

Conclusions. The results of the study showed that in the conditions of a full-scale invasion, the Ukrainian folk dance became a means of self-identification and a relay of the national Ukrainian identity, ensuring at the same time the unity of Ukrainians within the country to resist the enemy and external international support for this resistance. It, along with other types of art, performs psychotherapeutic functions, as well as charitable functions of supporting the Armed Forces of Ukraine, cultural and art institutions. The folk stage dance is a very significant element of the promotion of Ukrainian ethnic nationalism, which, however, successfully coexists with civic nationalism.

Key words: war, culture, cultural weapons, folk-stage dance, Ukrainian identity, Ukrainian culture, choreographic art.

Актуальність теми. Перехід від «гібридної» до «активної» фази російсько-української війни не відсунув на задній план відстоювання Україною своєї свободи та незалежності невійськовими засобами. Наявний, він гранично актуалізував їх. З культурологічної точки зору, танок як культурна зброя вповні вписується в глобальну соціокультурну тенденцію до weaponization. Остання розуміється як перетворення будь-якого явища на зброю, здатну чинити помітний тиск на певну людину, групу людей, соціальні інституції, суспільство. Вона приходить на зміну своїй значно м'якшій версії постмодерністського use and abuse і стає наслідком дедалі зростаючої від 2010-х рр. нестабільності глобальної світобудови одночасно в соціально-економічному, геополітичному та соціокультурному плані. Усередині хореографічного мистецтва найбільше значення має саме народно-сценічний танок. Його просування якнайкраще вписується у поступ

українського етнічного націоналізму, вповні виправданим як зовнішніми екзистенційними викликами, так і надвисоким рівнем саме етнічних українців (майже 78% за останнім у часі переписом 2001 року) серед населення сучасної України. Утім, на відміну своїх попередніх версій на вітчизняних теренах («інтегральний націоналізм» Д. Донцова), він доволі успішно поєднується з більш поширеним у сучасному мультикультурному світі націоналізмом громадянським. Відтак, якщо на початку 1990-х рр. Україна в очах зарубіжних дослідників поставала роз'єднаним суспільством, а українці – «неочікуваною нацією», то наразі країна видається їм на 80–90% консолідованим суспільством, в якому «громадянський і етнічний елементи в національній ідентичності дедалі більше збігаються» (Wilson, 2023).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема української хореографічної культури та народно-сценічного танку зокрема розробля-

лась багатьма видатними дослідниками, серед яких В. Авраменко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, М. Грушевський, А. Гуменюк, А. Терещенко, П. Чубинський, В. Шухевич та ін. На сучасному етапі її вивченням займаються Г. Боримська, О. Голдрич, О. Бігус, О. Бойко, Д. Базела, А. Підлипська, Ю. Сахневич та ін. Однак досліджень, що репрезентують стан вітчизняної хореографії у часи війни, за винятком публікації В. Рубан (Рубан, 2023), проведено не було.

Мета дослідження – визначення українського народного сценічного танку як культурної зброї під час триваючої російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. Народний танок – це ретранслятор української ідентичності, трансформатор культурних традицій, він є «одним із тих артефактів, що пов'язує сучасника з багатовіковою історією народу та країни. Навіть у своїх похідних варіантах (народно-сценічний, фольк-модерн тощо), в яких збережено етнокоди, народна хореографія активно впливає на формування національно свідомого громадянина України» (Підлипська, 2015, с. 156).

Танець – це мова, яка не потребує вивчення чи перекладу. Мовою танцю передаються найсильніші почуття, передаються історичні події, транслуються ідеї тощо. Він «розкриває характер людей; у художній формі відображає повсякденні явища, відтворюючи елементи праці та звичайного життя, використовуючи національний одяг, звичаї та інші атрибути побуту» (Vigus and others, 2022, p. 1284).

Танцівнику під силу у своєму пластичному русі передати найсильніші ідеї, образи та стати їх глашатаєм, він (танцівник) може стати провідником цих ідей та бути елементом у процесі виховання патріотизму та любові до своєї країни. Під час свого звітного концерту з нагоди 70-річчя самодіяльний ансамбль народного танцю «Черкашанка» зібрав 70 тисяч гривень для ЗСУ (Ансамбль «Черкашанка» зібрав 70 тисяч гривень для ЗСУ., 2023). Звичайно, ці цифри можуть видатись замалими для країни, чий воєнний бюджет перевищив 2022 року 35 млрд доларів, а зарубіжна воєнна допомога склала майже 30 млрд (Tian Nan and other, 2023). Проте, така народна допомога є конче потрібною для задоволення нагальних побутових потреб воєнних на передовій та форму-

вання в українців почуття співпричетності до руху опору агресорові.

Ще більш важливим є пропаганда унікальності та самобутності вітчизняної культури за кордоном. Зараз увесь світ починає розуміти, що Україна — це не тільки шаровари і вишиванка, а багатовікова культура зі своєю хореографією, музикою, оперою, балетом, художниками, літераторами. Як це не парадоксально, але лише повномасштабне вторгнення дозволило просунути позитивний імідж країни, у попередні десятиліття затьмарений постійними економічними невдачами країни, нестабільністю її зовнішньополітичного курсу та відсутністю ексклюзивних пропозицій для глобалізованої медіа-культури.

Оговтавшись від колапсу перших місяців повномасштабної війни, творчі колективи, групи, окремі артисти направили свої зусилля на наближення перемоги. Концерти, які дають наші митці за кордоном, покликані ще й зібрати кошти для ЗСУ, поранених бійців, для вимушених переселенців, для відновлення, в тому числі і пам'яток культури.

Одним з таких глашатаїв українського народного танцю для Європи став Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. Це перший державний колектив, який під час війни виїхав за кордон збирати кошти для постраждалих. Під час свого туру Європою, а ансамбль побував у Польщі, Німеччині, Італії, Іспанії, Франції, Чехії, українські артисти балету збирали аншлаги. «Кошти зібрані на концертах, спрямовані на охорону, евакуацію, оцифрування та збереження культурних цінностей, підтримку закладів культури та мистецтва. У тому числі медіа, які були пошкоджені або знищені у наслідок війни з росією» (Національний ансамбль народного танцю імені Вірського виступав у країнах Європи., 2023). Максим Карпенко, артист балету та креативний менеджер туру сказав про виступи: «Український танець потребує нової сучасної обгортки. Наприклад, кока-кола – старий бренд, проте він весь час оновлює свою пляшку, хоч смак напою залишається той самий. Так само можна сказати про український народний танець: його потрібно красиво показати та прорекламувати. І ми стараємося вдало модернізувати цю начинку під назвою українська народна хорео-

графія», а ще він зазначив: «Ми хочемо показати всьому світу, за що воюють наші хлопці – яка вона, наша безсмертна культура» (Національний ансамбль народного танцю імені Вірського виступав у країнах Європи., 2022).

Презентують нашу культуру за кордоном не тільки дорослі колективи, а й діти. Так долинський зразковий хореографічний ансамбль «Веселка» став представником України на VII Міжнародному фестивалі танцю в Туреччині. Діти гідно представили Україну на фестивалі про що свідчили шалені оплески глядачів. Галина Жир, керівник ансамблю, зазначила: «За кордоном український народний танець є своєрідною презентацією нашої країни для чужоземного глядача, спосіб познайомити іноземців з Україною... ми віримо в перемогу, підтримуємо ЗСУ та працюємо над тим, щоб вражати світ українським танцем» (Як долинська «Веселка» представляла Україну на фестивалі в Туреччині, 2023).

Наші хореографи, що змушені були виїхати за кордон презентують нашу культуру там. Так, танцівниця Анна Паніотова, що виїхала з окупованого Маріуполя до Лондона, «знайомить англійців з українським народним танцем, а також вчить їх рухатись у ритмі фламенко» (Говорити про Україну танцем: як українка вчить англійців танцювати гопака та фламенко, 2023).

Українська танцівниця та переможниця проекту «Танці з зірками» Ілона Гвоздьова після повернення з-за кордону розробила разом з колегами проект лікування тіла та душі за допомогою танку. «Я зрозуміла, що моя діяльність *надважлива*. Танцювальні рухи – це засіб вивільнення емоцій, які переповнюють. Танець ніби повертає до життя. Є такий курс, як арт-терапія, коли за допомогою рухів, крику, акторських завдань люди можуть вийти з депресивного стану» (Танцівниця Ілона Гвоздьова довірила історію Музею «Голоси Мирних» Фонду Ріната Ахметова, 2022). Танцівниця працює онлайн та розробляє курс для занять в умовах воєнного часу, коли немає можливості працювати у залі.

Культурний фронт працює не тільки за кордоном, а й в Україні. Виклики війни змусили замислитися про те, як проводити навчання дітей та молоді у такий час. Науковці та практики розробляють різні програми задля того,

щоб наша культура не зупинялася у своєму розвивальному русі, щоб наші нащадки перейняли те, чим багатий народ сьогодні та зберігали і примножували ці надбання. Наукові напрацювання презентуються на семінарах, майстер-класах, науково-методичних конференціях. Приміром, 16 грудня 2023 року відбувся Всеукраїнський семінар та майстер-клас «Обрядовість в українському хореографічному мистецтві», 22 грудня 2023 року – Всеукраїнський семінар-практикум «Український народно-сценічний танець», 18 січня 2024 року було проведена науково-методична конференція «Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України». Ці заходи крім розгляду суто наукових проблем мали й практичну частину: показати сучасний народний танець, що безупинно розвивається.

Незважаючи ні на що, наші воїни-захисники плекають наші культурні надбання, навіть, на передовій. Часто у телемарафонах на національному телебаченні, у соціальних мережах транслюють відеоролики, де наші мужні вояки зі зброєю в руках танцюють гопака, співають українських пісень та грають на музичних інструментах. Здавна гопак вважався не просто танцем, а бойовим мистецтвом. У цьому танці козаки відшліфовували свою майстерність у філігранному володінні зброєю, зокрема, шаблею. Зараз «замість шабел – у руках автомати або й Джавеліни. А решта, як і за часів запорожців: завзяття та драйв. Ось він – козацький гопак на передовій» (Після повномасштабного вторгнення росії в Україну козацький гопак перекочував в окопи, 2022). Ці стихійні концерти є правдивим свідченням того, за що ми воюємо і що виборюємо. Однією з найуспішніших у цьому напрямку слід вважати творчість військовослужбовця ЗСУ Олександра (@alexhook_2303ua). Нині він входить до ТОП-20 найрейтинговіших вітчизняних тіктокерів, а кількість переглядів окремих його роликів наближається до 2 млн. І це, на нашу думку, наочний приклад успішного поєднання елементів етнічного та громадянського націоналізму в українському хореографічному мистецтві.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В умовах повномасштабного вторгнення український народний танець став

засобом самоідентифікації та ретранслятором національної української ідентичності, забезпечуючи одночасно згуртування українців всередині країни задля опору ворогові та зовнішню міжнародну підтримку цьому опорі. Він, разом із іншими видами мистецтва, виконує психотерапевтичні функції, а також благодійницькі функції підтримки ЗСУ, закладів культури та мистецтва. Водночас він являє собою

вельми значущий елемент просування українського етнічного націоналізму, котрий, утім, успішно сусідить з націоналізмом громадянським.

Утім, вітчизняне хореографічне мистецтво не обмежується лише народно-сценічним танком. Оцінити стан і перспективи інших його складових в умовах повномасштабної війни – направи подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ансамбль «Черкашанка» зібрав 70 тисяч гривень для ЗСУ під час святкування свого ювілею. URL: <https://suspilne.media/501187-ansambl-cerkasanka-zibrav-70-tisac-griven-dla-zsu-pid-cas-svatkuvanna-svogo-uvileu/>
2. Говорити про Україну танцем: як українка вчить англійців танцювати гопака та фламенко. URL: <https://rubryka.com/article/govoryty-pro-ukrayinu-tantsem/> (дата звернення: 17.01.2024).
3. «Мовою танцю розповідаю світу про війну в Україні»: танцівниця Ілона Гвоздєва довірила історію Музею «Голоси Мирних» Фонду Ріната Ахметова. URL: <https://akhmetovfoundation.org/news/movoyu-tantsyu-rozpovidayu-svitu-pro-viynu-v-ukraini-tantsivnytsya-ilona-gvozdova-dovirylya-istoriyu-muzeyu-golosy-myrnyh-fondu-rinata-ahmetova> (дата звернення: 11.01.2024).
4. Національний ансамбль народного танцю імені Вірського виступав у країнах Європи, збираючи кошти для України. URL: <https://bug.org.ua/article/nacziionalnyj-zasluzhenyj-ansambl-narodnogo-tanczyu-imeni-virskogo-vystupav-u-krayinah-yevropy-zbyrayuchy-koshty-dlya-ukrayiny-660057/> (дата звернення: 14.01.2024).
5. Підлипська А.М. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 156–160.
6. Після повномасштабного вторгнення росії в Україну козацький гопак перекочував в окопи. URL: <https://podrobnosti.ua/2460103-pslja-povnomasshtabnogo-vtorgnennja-ros-v-ukranu-kozatskij-gopak-perekochuvav-v-okopi.html> (дата звернення: 19.01.2024)
7. Рубан В. Проекти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 270–285.
8. Як долиньська «Веселка» представляла Україну на фестивалі в Туреччині. URL: <https://dolynska.city/articles/327224/yak-dolynska-veselka-predstavlyala-ukrainu-na-festivali-v-turechchini> (дата звернення: 21.01.2024).
9. Developments in Military Expenditure and the Effects of the War in Ukraine / Tian Nan et. al. *Defence and Peace Economics*. 2023. Vol. 34, Iss. 5. P. 547–562. DOI: 10.1080/10242694.2023.2221877.
10. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends / Bigus O. et. al. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*. 2022. Vol. 10, Iss. 6. P. 1284–1292. DOI: 10.13189/saj.2022.100619.
11. Wilson A. Ukraine at war: Baseline identity and social construction. *Nations and Nationalism*. 2023. P. 1–10. DOI: 10.1111/nana.12986.

REFERENCES:

1. Ansambl «Cherkashchanka» zibrav 70 tysiach hryven dlia ZSU pid chas sviatkuvannia svoho yuvileiu [Cherkashchanka Ensemble Raises 70 Thousand UAH for the Armed Forces of Ukraine during its anniversary celebration]. Retrieved from <https://suspilne.media/501187-ansambl-cerkasanka-zibrav-70-tisac-griven-dla-zsu-pid-cas-svatkuvanna-svogo-uvileu/>
2. Bigus, O., Savchenko, R., Khomiachyk, I., Kondratiuk, D., Danyliuk, U., Yrkiv, U. (2022). Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*, 10 (6), 1284–1292. DOI: 10.13189/saj.2022.100619
3. Hovoryty pro Ukrainu tantsem: yak ukrainka vchyt anhliitsiv tantsiuvaty hopaka ta flamenko [Talking about Ukraine through dance: how a Ukrainian woman teaches Englishmen to dance hopak and flamenco]. Retrieved from <https://rubryka.com/article/govoryty-pro-ukrayinu-tantsem/> [in Ukrainian].
4. «Movoju tantsiu rozpovidaiu svitu pro viynu v Ukraini»: tantsivnytsia Ilona Hvozdeva doviryla istoriiu Muzeiu «Holosy Myrnykh» Fondu Rinata Akhmetova ["I tell the world about the war in Ukraine through the language of dance": dancer Ilona Hvozdeva entrusted the Voices of the Peaceful Museum with the history of the Rinat Akhmetov Foundation]. Retrieved from <https://akhmetovfoundation.org/news/movoyu-tantsyu-rozpovidayu-svitu-pro-viynu-v-ukraini-tantsivnytsya-ilona-gvozdova-dovirylya-istoriyu-muzeyu-golosy-myrnyh-fondu-rinata-ahmetova> [in Ukrainian].

5. Natsionalnyi ansambl narodnoho tantsiu imeni Virskoho vystupav u krainakh Yevropy, zbyraiuchy koshty dlia Ukrainy [The Virsky National Folk Dance Ensemble performed in Europe, raising funds for Ukraine]. Retrieved from <https://bug.org.ua/article/naczionalnyj-zasluzhenyj-ansambl-narodnogo-tancyu-imeni-virskogo-vystupav-u-krayinah-yevropy-zbyrayuchy-koshty-dlya-ukrayiny-660057/> [in Ukrainian].
6. Pidlypska, A.M. (2015). Narodno-stenichni tanets yak zasib vplyvu na natsionalnu svidomist ta samosvidomist [Folk-stage dance as a means of influencing national consciousness and identity]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of Lviv University. Series: Art History*, 16, 2, 156–160 [in Ukrainian].
7. Pislia povnomasshtabnoho vtorhnennia rosii v Ukrainu kozatskyi hopak perekochuvav v okopy [After Russia's full-scale invasion of Ukraine, Cossack hopak moved to the trenches]. Retrieved from <https://podrobnosti.ua/2460103-pslja-povnomasshtabnogo-vtorgnennja-ros-v-ukranu-kozatskij-gopak-perekochuvav-v-okopi.html> [in Ukrainian].
8. Ruban, V. (2023). Proiekty diiachiv suchasnoho tantsiu yak instrument kulturnoi dyplomatii Ukrainy v umovakh voiennoho stanu [Projects by contemporary dance artists as an instrument of Ukraine's cultural diplomacy under martial law]. *Pytannia kulturolohii – Questions of cultural studies*, 42, 270–285 [in Ukrainian].
9. Tian, Nan, Lopes da Silva, D., Béraud-Sudreau, L., Liang, Xiao, Scarazzato, L., Assis, A. (2023). Developments in Military Expenditure and the Effects of the War in Ukraine. *Defence and Peace Economics*, 34 (5), 547-562. DOI: 10.1080/10242694.2023.2221877.
10. Wilson, A. (2023). Ukraine at war: Baseline identity and social construction. *Nations and Nationalism*, 1–10. DOI: 10.1111/nana.12986
11. Yak dolynska «Veselka» predstaviala Ukrainu na festyvali v Turechchyni [How Veselka from Dolyna represented Ukraine at a festival in Turkey]. Retrieved from <https://dolynska.city/articles/327224/yak-dolynska-veselka-predstavlyala-ukrainu-na-festyvali-v-turechchyni> [in Ukrainian].

УДК 793.33(4)"04/14"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-23>

Карина КІНДЕР

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

ORCID: 0000-0001-5098-2100

Максим КУТУЗОВ

асистент кафедри хореографії, аспірант кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-7015-6340

Бібліографічний опис статті: Кіндер, К., Кутузов, М. (2024). Побутові танці середньовіччя як першооснова бальної хореографії. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 174–180, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-23>

ПОБУТОВІ ТАНЦІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ЯК ПЕРШООСНОВА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Сьогодні виявляється надзвичайно актуальним детальне вивчення стійких конструктів в культурі, що впливають на механізм створення і способи буття чисельних різновидів танцювального мистецтва. Кожна історична епоха культивувала певні форми хореографії, формувала основні доміанти та канони, що впливали на її розвиток. Розуміння природи, місця і ролі бального танцю, еволюція якого має синхронні і діахронічні прояви, кореляти та наслідки, орієнтує на вивчення самотності його походження. Тому, науково доцільним є акцентування уваги на висвітленні питань виникнення бальної хореографії, визначенні її генетичних коренів або активізації в той чи інший історичний період.

Мета дослідження – проаналізувати цілісну картину становлення бальної хореографії у соціокультурному просторі європейського Середньовіччя.

В роботі розглянуто домінантні зразки побутової хореографії, репрезентовані в танцювальній культурі Середньовіччя. На основі чисельних літературних джерел досліджено специфіку тогочасної хореографічної традиції. Висвітлюючи окремі аспекти досліджуваної проблематики, ми послуговуємося різноманітними **науковими методами**: аналітичним (при вивченні мистецтвознавчого, філософського, культурологічного підходів до окресленої тематики); історичним (при дослідженні генези та рецепції бальної хореографії); культурологічним (при розгляді функції, які виконувала танцювальна культура в духовному житті тогочасної епохи); мистецтвознавчим (аналіз лексичної та стилізованої специфіки бальних танців), семіотичний (аналіз знакової структури танцю, семантики танцювальних зразків).

Наукова новизна. У статті вперше здійснено спробу розгляду широкого кола культурологічних питань, що стосуються генези, семантичного наповнення та сутності бального танцю, його ролі і значення в самовираженні певних суб'єктів середньовічного соціуму.

Висновок. Танець є відображенням конкретної епохи та виконує соціальне замовлення певного суспільства. Середньовіччя зіграло важливу роль у розвитку хореографічної культури. Більшість придворних танців тогочасного періоду – це народні побутові зразки, перероблені і видозмінені відповідно до норм, звичаїв та правил придворного етикету.

Ключові слова: побутові танці, бальна хореографія, середньовічна культура, кароль, фарандола, бранль.

Karyna KINDER

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

ORCID: 0000-0001-5098-2100

Maksym KUTUZOV

Assistant at the Choreography Department, Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-7015-6340

To cite this article : Kinder, K., Kutuzov, M. (2024). Pobutovi tantsi serednovichchia yak pershoosnova balnoi khoreohrafi [The folk dances of the middle ages the foundation of ballroom choreography]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 174–180, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-23>

THE FOLK DANCES OF THE MIDDLE AGES THE FOUNDATION OF BALLROOM CHOREOGRAPHY

Today, detailed study of the enduring constructs within culture that influence the mechanism of creating and the modes of existence of various forms of dance art proves to be exceptionally relevant. Each historical epoch cultivated certain forms of choreography, shaping fundamental dominants and canons that influenced its development. Understanding the nature, place, and role of ballroom dance, the evolution of which exhibits both synchronic and diachronic manifestations, correlates, and consequences, directs towards the exploration of the uniqueness of its origin. Therefore, it is scientifically expedient to focus attention on elucidating the issues of the emergence of ballroom choreography, determining its genetic roots, or activating it in one historical period or another.

Purpose of the work. *To analyze the comprehensive picture of the formation of ballroom choreography in the socio-cultural space of medieval Europe.*

*The paper examines dominant examples of domestic choreography represented in the dance culture of the Middle Ages. Based on numerous literary sources, the specifics of the choreographic tradition of that time are explored. Shedding light on various aspects of the investigated issues, we employ various **scientific methods**: analytical (in studying art, philosophical, and cultural approaches to the outlined topic); historical (in researching the genesis and reception of ballroom choreography); cultural (in examining the function that dance culture served in the spiritual life of the contemporary era); art historical (analysis of the lexical and stylistic specifics of ballroom dances), semiotic (analysis of the sign structure of dance, semantics of dance patterns).*

Scientific novelty. *The article represents the first attempt to address a wide range of cultural issues related to the genesis, semantic content, and essence of ballroom dance, its role, and significance in the self-expression of certain subjects of medieval society.*

Conclusions. *Dance is a reflection of a specific era and fulfills the social order of a particular society. The Middle Ages played an important role in the development of choreographic culture. Most courtly dances of that period are folk domestic patterns, adapted and modified according to the norms, customs, and rules of court etiquette.*

Key words: *domestic dances, ballroom choreography, medieval culture, king, farandole, branle.*

Актуальність теми дослідження. Бальний танець, як самобутнє надбання світової хореографічної культури, асоціюється з конкретною країною, епохою та її соціокультурним контекстом. Розуміння природи, місця і ролі бального танцю, еволюція якого має синхронні і діахронічні прояви, кореляти, наслідки, орієнтує на вивчення самобутності його походження. Адже, детермінований обставинами часу, а подекуди і забутий досвід минулого, виявляється ключем до розуміння сьогодення і майбутнього. З огляду на це назріла потреба цілісного культурологічного дослідження бального танцю, що має в своїй першооснові фольклорний зразок. Слід зазначити, що бальний танець як невід’ємний атрибут середньовічної культури, у вітчизняному науковому дискурсі не піддавався комплексному аналізу, що і обумовлює значущість та актуальність заявленої проблематики.

Аналіз джерел. Сучасний активний розвиток і надзвичайна різноманітність, постійне оновлення і ускладнення бального танцю свідчать про його потужний потенціал, накопичений впродовж тривалої історії. У новочасному

мистецтвознавчому дискурсі помітне зростання інтересу до цього хореографічного феномену, ознакою чого є коло наукових статей, дисертацій та монографій. У своїх розвідках науковці зосереджуються на дослідженні його історичних, теоретико-методичних, педагогічних, естетико-філософських аспектів. Проте, дослідницька увага українських хореологів майже обходить історичну реконструкцію та аналіз побутових форм середньовічного народного танцю як першоджерела бальної хореографії. Виключення становить лише невелика частина робіт, де зроблено спробу теоретичного осмислення і культурологічного аналізу заявленої проблематики. Серед них слід виокремити наукові розробки А. Крися (2020), Л. Цветкової (2020), В. Волчукової (2002).

Динамічний процес еволюції бального танцю став предметом дослідження А. Крися. Він констатує, що «бальний танець як історичне явище з’явився у XII ст. із побутових форм народного танцю. Це і зумовило його масштабну популяризацію, що посприяло становленню на певному історичному етапі розвитку суспільства, зумовленого посилен-

ням соціального розшарування» (Крись, 2020, с. 153).

В контексті світоглядних концепцій Високого Середньовіччя аналізує придворні танці та виявляє їх характерні особливості і роль у становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі Л. Цветкова. Авторка справедливо зазначає, що: «потреба в нових формах спілкування і проведення дозвілля серед вищих верств середньовічного соціуму призвела до появи такої нової культурно-розважальної форми, як придворні (аристократичні), світські танці» (Цветкова, 2020, с. 15).

Одне з ґрунтовних досліджень особливостей розвитку і ролі ритуального танцю в середньовічній системі духовних і культурних цінностей здійснила В. Волчукова. У дисертації науковиця підкреслює, що деякі церемоніальні танці, втрачаючи свій сакральний сенс і ритуальне значення, наповнювались світським змістом та ставали частиною соціально-побутового танцю (Волчукова, 2002, с. 8).

Окремі питання, що входять до зазначеної проблематики, розглядаються сучасними західними авторами. З англійських джерел певну зацікавленість викликає книга Роберта Мюллаллі «Кароль : дослідження середньовічного танцю». Автор встановлює етимологію терміну «кароль», робить спробу реконструкції хореографії танцю, аналізуючи конкретні кроки, рухи ніг і рук (Mullally, 2011).

Цілісному дослідженню пісенно-танцювальних форм Середньовіччя присвячено статтю Дж. Брюмель. В її роботі міститься загальна характеристика інструментальної музики і танцювальної культури епохи, а також презентована ретельна компіляція різноманітних літературних джерел, що засвідчують наявність таких тогочасних хореографічних зразків як кароль, естампі, рондо (Brummel, 1916).

Мелісса Гадлер у статті «Тіло говорить про гріх: голос танцю в Середні віки» висвітлює зв'язок танцю з християнською доктриною та язичницькими ритуалами, а також визначає його роль і місце в аристократичному середовищі. На її думку, «жести мовчки виражають змінні цінності соціальної системи, а прийнятні рухи тіла в суспільстві розкривають його моральну структуру» (Hudler, 2004, с. 25).

Один з найбільш ранніх описів середньовічних танців, зокрема, бранлів міститься в книзі

Туано Арбо «Орхеографія». Автор докладно занотував композицію танцю, різновиди кроків і рухів, манеру виконання (Arbeau, 1967).

Слід зазначити, що в контексті нашої проблематики, значну цінність становлять середньовічні поетичні і пісенні тексти, чисельні манускрипти, хроніки, нотні матеріали, праці образотворчого характеру. Саме огляд цих історичних джерел дозволив скласти цілісну картину побутування бальної хореографії, що своїм корінням сягає епохи середньовіччя.

Виклад матеріалу. Танець, будучи універсальною константою людського існування, став своєрідним фіксатором у культурно-історичній пам'яті зовнішніх та внутрішніх просторових зв'язків, різноманіття народів у просторі та часі. Кожна історична епоха культивувала певні форми хореографії, формувала основні домінанти та канони, що впливали на її розвиток. Вітчизняна дослідниця Т. Благова постулює, що «Танцювальне мистецтво як складний багатовимірний феномен міждисциплінарного дискурсу є продуктом суспільного розвитку людства, своєрідним індикатором соціокультурної динаміки, інтерпретацією культурно-мистецьких, етнічних, ідеологічних, художньо-естетичних установок кожної історичної епохи» (Благова, 2015, с. 15).

Розвиток хореографічного мистецтва протягом всієї історії знаходиться у тісному зв'язку із змінами, які відбувалися відповідно до формування нових культурних домінант. Європейський бальний танець, що має значну творчу біографію, пройшов складний шлях становлення і розвитку протягом більш ніж 9 століть, в перебігу яких заклалися його основи, сформувалися специфічні риси, викристалізовувалися стилістика виконання.

У строкатому соціокультурному просторі Середньовіччя, де високе побожне поєднувалося з низьким сміхотворним, земна життєлюбність з суворим аскетизмом, буржуазна добродіяльність з насмішкватим пороком, танець був присутній у всіх сферах життя різних соціальних верств, як у народній, так і в елітарній культурі. Вуличні гуляння і театральні вистави, урочисті ходи і світські свята, навіть релігійні проповіді не обходилися без танцю, якому пристрасно віддавалися багатії і жебраки, пани і слуги, лицедії і страдники, міщани і селяни, паяци і шляхетні лицарі, куртуазні дами і молоді віллани.

Якоюсь мірою будь-яку епоху можна визначити за хореографічним зразком, що панує в той час. Основним танцем в середньовіччі період був кароль. Численні згадки про нього містяться в епосі й ліриці, у пісенних текстах і хроніках, у проповідях і лицарських романах. Навіть в працях з астрономії рух планет описується як «carol» (Mullally, 2011, с. 43–44). Слід зауважити, що в сучасній англійській мові слово «carols» означає різдвяне піснопіння, гімн, хорал. Український аналог цьому слову – колядки.

Витоки каролі сягають стародавніх колових танців травневих і літніх свят і, більш віддалено, давньогрецьких хоросів – колових танців, що супроводжувалися піснями. Кароль, згаданий ще у 7 столітті, був популярний по всій Європі майже до п'ятнадцятого століття (The carole). Слід зауважити, що в сучасній англійській мові слово «carols» означає різдвяний піснеспів, гімн, хорал. Український аналог цьому слову – колядки.

Отже, кароль – це танець у колі, хоровод. Р.Мюллаллі у своїй книзі наводить аргументи на користь того, що саме колова форма була визначальною характеристикою короля. Його малюнок відображав ідею зв'язку земного танцю з космічним, уявлення про колоподібність світу й про рух небесних сфер, які обертаються навколо Землі. Дослідник зазначає, що кароль, посідаючи чільне місце серед західноєвропейських танців 12–14-го століть, «виконувався всіма класами суспільства – королями і вельможами, пастухами і служницями» (Mullally, 2011, с. 109).

Слід зауважити, що в різних районах Франції існували відмінні назви цього танцю. Так, на півночі Франції цей тип хороводу був відомий як «ronde» (фр. *rondeau* – коло, *ronde* – хоровод) або в зменшувально-пестливій формі як «*rondelle*» та «*rondege*». У німецькомовному світі цей танець знав як «*Reigen*» (Sachs, 1963, с. 271). Проте саме термін «carol» був найбільш вживаний у Франції, Італії та Англії.

Кароль – відносно простий танець, виконавці якого, тримаючись за руки, починали свій крок з лівої ноги в бік, з ударом приставляючи до неї праву. Тогочасні релігійні моралісти вбачали в цьому дійстві наслання диявола, вплив сатани та страхітливих сил пекла. Так, французький богослов 13 століття Жак де Вітрі,

висловлюючи своє презирство в письмовій критиці, мимоволі запропонували одні з найяскравіших описів танцю: «Це коло, центром якого є Диявол, і в ньому все повертається ліворуч, тому що всі прямують до вічної смерті. Коли ногу притискають до ноги або торкаються руки жінки рукою чоловіка, там запалюється вогонь Диявола (The carole).

Цікавим є той факт, що кароль танцювали з лівої ноги в ліву сторону. У фольклорі і етнографії містяться численні згадки про опозицію «правого-лівого». Адже, завжди «праве» пов'язувалося з позитивними значеннями, а «ліве» – з негативними і небезпечними. Рух вправо, який символізував добробут, згармонізований світопорядок, протиставляється рухові в ліву сторону, що означало переступити за лінію життя, йти до загибелі, смерті.

Проте, такий виклик здається нам достатньо зрозумілим. Прогресія танцю ліворуч (за годинниковою стрілкою) – це традиційний для середньовічної культури прийом візуалізації опозиції офіційно-церковним і феодално-державним культовим формам і церемоніалам, заборонам, законам та обмеженням. У цьому маргінальному «світі навпаки», рухаючись вліво, порушуючи певні догми і канони, лавіруючи на межі життя та смерті, звичайна людина демонструвала протистояння ночі і мороку, і водночас, відчувала смак життя та віру в майбутнє. Отже, «аномальний» інверсійний рух, танцювальна «провокація» зміщувала акцент у бік більш оптимістичного життєстверджуючого світосприйняття.

Складне хитросплетіння пов'язаних з танцем позитивних і негативних конотацій пронизує європейську культуру Середньовіччя, в якому релігійна складова відігравала вирішальну роль. Веселий, вируючий життям потік танцю, голосна музика та іронічний сміх порушували благочестивий настрій служителів храму, викликаючи у них невдоволення і нескінченні нарікання: «Всі ті чоловіки і жінки грішать кожним членом свого тіла, обертаючись, рухаючи і трясучи руками, співаючи і говорячи безчесно» (The carole).

З іншого боку, католицька церква, тяжіючи до демонстративності і публічності, почала використовувати танець як емоційний та видовищний елемент літургії, з метою привернути, утримати і направити паству в потрібне русло.

Т. Арбо в «Оркесографії» свідчив: «В ранній церкві існував звичай співати гімн, танцюючи» (Arbeau, 1967, с. 58).

Танцювальним майданчиком, доступним для масових зібрань, часто слугував простір церковного подвір'я. Г. Кассінг констатує: «Стало ритуалом танцювати навколо віттарів під гімни у святкові дні, коли відбувалися співи та танці на церковному подвір'ї» (Kassing, 2007, с. 127).

Основу хореографії становили церемоніальний коловий танець і різноманітні проходи, розмірений урочистий рух яких органічно вплітався в одноголосні ронделі і кантилені, що співав хор або самі танцівники. Кружляння в хороводі символізувало «священний танець життя і божественний початок усього живого» (Волчукова, 2002, с. 10), з'єднанні руки – взаємозв'язок елементів, плескання в долоні і притупування ногами – поклоніння та хвала Богу. Суворо регламентований літургійний танець (*ludum choreae*), який практикувався в «правильному» середовищі та з «правильними» намірами, слугував для вираження духовного змісту християнської віри, її трансляції у світ та був знаком віради й прославлення Господа. У знаменитому Оксфордському псалтирі написано: «Славимо ім'я його в каролях» (Mullally, 2011, с. 21–22).

Проте, у середні віки танець існував не тільки на галасливих міських площах, на грубих підмостках містерій та благочестивих порталів соборів, але і в палацах феодальної знаті. Шляхетні лицарі і вельможні дами гармонійно і стримано рухались в хороводі-каролі. Поряд з каролем великої популярності серед феодальної знаті набуває фарандола – старовинний народний танець, без якого не обходилося жодне свято чи весілля.

Походження танцю і етимологія його назви і до сьогодні не зовсім експліковані. Імовірно, термін «фарандола» (фр. *farandoule*) походить від іспанського *farbndula*, що споріднене з грецьким *palaghdoulos* – фаланга, коса, плести та німецьким *fahrender* – блукання, водіння (*The carole*). Отже, це свідчить, що танець мав у своїй схемі фігуру з різноманітними формами переплетіння.

Мелузін Вуд вважає фарандолу одним з різновидів кароля (Wood, 1952, с. 139). Проте, літературні джерела вказують на античне походження цього французького танцю, в композиційній

побудові і графічних малюнках якого знаходять схожість з давньогрецьким гераносом, складні повороти якого візуалізують примхливий шлях в лабіринті Мінотавра (Alford, 1932, с. 24). На це вказують і назви фігур, серед яких найчастіше зустрічаються «змійка», «спіраль», «арка», «мости», «лабіринт». Тед Ендрюс вважає, що змієподібний поворот фарандоли є символом подорожі до центру лабіринта – своєрідною моделлю переходу померлого у потойбічний світ (Andrews, 1995, с. 16).

Звивисто, складнофігурно, охоплюючи великий простір, рухались численні виконавці танцю, тримаючись за руки, хустки чи стрічки. Ведучий задавав напрямок хороводу, закручуючи ланцюжок «майже чверть милі завдовжки» (Philippe de Remi's, 1988, с. 204). Фарандолу, зазвичай, виконували на широкій площі декілька годин, причому одні танцівники могли залишити її, а інші приєднатися. Цей «заплутаний» хоровод вимагав однакості та вміння зберегти неймовірний лад всім учасникам.

Ще одним популярним французьким танцем 12-го століття був бранль (французькою *branler* – рухатися, коливатися, давньофранцузькою – п'яний», збуджений). Залежно від місцевої культури, простий і життєрадісний бранль, вирізнявся своєрідною манерою виконання і, навіть, мав різні назви: у Бретані статечно і розмірено танцювали пасп'є, добросердні оверинці повільно похитувалися у бурре, у Вандеї (захід Франції) виконували спритний марешин, у Провансі – неймовірно яскравий бранле де Пуа, жваво кружляли в гавоті мешканці Ліона (Noverre, 2010, с. 73).

Наявність в бранлях рухів наслідувального, пародійного характеру обумовлено карнавальною культурою Середньовіччя. Показовими в цьому сенсі є бранлі гусей, коней, щурів, в яких імітували тварин або птахів. Рухи представників різних професій відтворювали в бранлі прачок, пекарів, шевців.

Простий нехитрий бранль, що складався з уніфікованих жіночих і чоловічих рухів – кроку, бігу, стрибків, – привернув увагу аристократії та швидко поширився серед європейської верхівки, яка наслідувала французьку моду. Саме бранль Т. Арбо вважав першоджерелом всіх бальних танців (Arbeau, 1967, с. 28).

Проте, придворна знать різко змінила народне першоджерело. Адже, грубувато-екс-

пресивна, бравурно-пікантна манера виконання була повністю протилежна вишуканій витонченості придворного етикету. Емоційна та фізична розкутість народного бранлю поступилась місцем шляхетності і величі статуарно статичних кавалерів і манірних дам, свобода руху і стихійність прояву почуттів обмежились граціозністю ходи, жести і пози, темпераментні стрибки, викиди ніг, невимушені оберти корпусу замінилися на урочисто-церемоніальні, гліссуючі кроки. Як постулює Л. Цветкова: «У світському, придворному танці жести, міміка, пластика, танцювальна мова, пов'язані з побутовим жестом і народною пластикою, удосконалюються, видозмінюються відповідно до норм придворного етикету й набувають нового смислового навантаження, репрезентуючи душевну гармонію й духовну красу» (Цветкова, 2020, с. 16).

У культурній парадигмі середньовіччя бальний танець постає як своєрідний маркер, естетична візитівка привілейованого класу, чия грація, тендітна краса, підкреслена витонченість рухів і поз, дорогоцінна розкіш вбрання підкреслювали соціальну винятковість еліти. «Спонтанність пройшла, – пише Курт Закс. Придворний і народний танець були розділені раз і назавжди. Вони будуть постійно впливати один на одного, але їхні цілі стали принципово іншими» (Sachs, 1963, с. 299). Прірва між цими

двома стихіями була настільки велика, що мистецтво придворного танцю в плані різноманітності і техніки виконання в середні століття зробило крок далеко вперед, що надало імпульсу до подальшого розвитку специфічної бальної лексики. Придворний танець прагне естетизації тіла, жести, почуття, прикрашає, ускладнює, відточує і відшліфовує хореографію, доводить рухи до граничної досконалості, організованості й вишуканості.

Висновок. Середньовіччя зіграло важливу роль у розвитку хореографічної культури. Танець органічно вписувався у соціокультурний простір тогочасної епохи, інтегруючи в собі язичницьку розкутість, духовну свободу гри, вивільнення плоти, репрезентував неповторний суспільний і культурний світогляд, а також специфіку мислення та особливості взаємин людини з природою, Всесвітом, Богом.

Танцювальні форми народних свят і обрядів лягли в основу бальної хореографії. Більшість придворних танців 12–15-го століть – це народні побутові зразки, перероблені і видозмінені відповідно до норм, звичаїв та правил аристократичного етикету. Бальний танець як явище елітарної культури, звертається до якісно нової аудиторії, що об'єднує аристократичні прошарки тогочасного феодального суспільства та репрезентує його світогляд, життєві настанови й естетичні ідеали.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Благова Т. О. Формування теоретичних основ хореографічної освіти в контексті танцювальної культури античності. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2015. № 4–5. С. 148–157.
2. Волчукова В. М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія і історія культури». Харків, 2002. 19 с.
3. Крись А. І. Генеза та розвиток сценічного бального танцю (VIII ст. до н.е. – XVI ст. н.е.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. Вип. 2. С. 151–156.
4. Цветкова Л. Ю. Придворні танці в культурі західноєвропейського високого середньовіччя. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, вип. 1. С. 10–23.
5. Alford V. The Farandole. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*. 1932. issue 1, No. 2. pp. 18–33.
6. Andrews T. Magickal dance: your body as an instrument of power : lewellyn's practical guide to personal power. Saint Paul : Llewellyn Publication, 1995. 240 p.
7. Arbeau Thoinot. Orchesography. Transl. from French by Mary Stewart Evans. Great Britain : Dover, 1967. 266 p.
8. Borchers D. Dance in Christian Worship. *Currents in Theology and Mission*. 1990. issue 17, No. 3. P. 207–213.
9. Brummel J. A. From Sin to Sensation : The Progression of Dance Music from Medieval Period Through the Renaissance. *The Research and Scholarship Symposium*. 2016. pp. 32–39.
10. Hudler M. The Body Speaks of Sin : The Voice of Dance in the Middle Ages. *Interdisciplinary Humanities*. 2004. issue 21, No. 1. pp. 20–29.
11. Judith L. H. Dance and Religion. *The Encyclopedia of Religion*. 2nd ed. New York, 2005. Vol. 4. pp. 2134–2143.
12. Kassing G. History of Dance : An Interactive Arts Approach. Gayle : Human Kinetics Pub, 2007. 309 p.
13. Mullally R. The Carole : A Study of a Medieval Dance. Aldershot : Ashgate, 2011. 172 p.

14. Noverre J.-G. Letters on Dancing and Ballets. Transl. from French by Cyril W. Beaumont. Publisher : Dance Books Ltd, 2010. 169 p.
15. Philippe de Remi`s. La Manekine : Text, Translation, Comentary. Transl. from French by Irene Gnarra. New York W.W. Norton, 1988. 457 p.
16. Sachs C. World History of the Dance. New York W.W. Norton, 1963. 516 p.
17. Wood M. Some historical dances – twelfth to nineteenth century. London : Princeton Book Company Publishers, 1952. 184 p.
18. The carole. Medieval Dance Online. URL : <https://www.medievaldanceonline.co.uk/the-carole> (дата звернення 08.12.2023).

REFERENCES:

1. Blagova, T. O. (2015). Formuvannia teoretychnykh osnov khoreohrafichnoi osvity v konteksti tantsiuvalnoi kultury antychnosti [Development of theoretical foundations for choreographic education in the context of ancient dance culture]. *Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity – Pedagogy and Psychology of Vocational Education*, 4–3, 148–157 [in Ukrainian].
2. Voluchkova, V. M. (2002). Problemy rozvytku i rol rytualnogo tantsiu u rannokhrystyianskii kulturi [Problems of development and the role of ritual dance in early Christian culture]. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].
3. Krys, A. I. (2020). Heneza ta rozvytok stsenichnogo balnogo tantsiu (VIII st. do n.e. – VI st. n.e.) [Genesis and development of stageball dance (VIII century B.C. – XVI century A.D.)]. *Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv*, 2, 151–156 [in Ukrainian].
4. Tsvietkova, L. Yu. (2020). Prydvorni tantsi v kulturi zakhidnoevropeiskoho vysokoho serednovichchia [Court dances in the culture of the western European high middle ages]. *Dance Studies*, 3(1), 11–23 [in Ukrainian].
5. Alford, V. (1993). The Farandole. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, 1(2), 18–33 [in England].
6. Andrews, T. (1995). Magickal dance: your body as an instrument of power. Lewellyn's practical guide to personal power. Saint Paul : Llewellyn Publication [in England].
7. Arbeau, T. (1967). Orchesography. (M. Evans, Trans). Great Britain : Dover Publications [in England].
8. Borchers, D. (1990). Dance in Christian Worship. *Currents in Theology and Mission*, 17(3), 207–213 [in England].
9. Brummel, J. A. (2016). From Sin to Sensation : The Progression of Dance Music from Medieval Period Through the Renaissance. *The Research and Scholarship Symposium*. 32–39 [in England].
10. Hudler, M. (2004). The Body Speaks of Sin : The Voice of Dance in the Middle Ages. *Interdisciplinary Humanities*, 21(1), 20–29 [in England].
11. Judith L. H. (2005). Dance and Religion. *The Encyclopedia of Religion*. (2nd ed.). New York, (Vol. 4). (2134–2143) [in England].
12. Kassing, G. (2007). History of Dance : An Interactive Arts Approach. Champaign : Human Kinetics [in England].
13. Mullally, R. (2011). The Carole : A Study of a Medieval Dance. Farnham, UK, and Burlington, VT : Ashgate [in England].
14. Noverre, J.-G. (2010). Letters on Dancing and Ballets. (C. Beaumont, Trans). Publisher : Dance Book Ltd. [in England].
15. Philippe de Remi`s. (1988). La Manekine. Text, Translation, Comentary. (I. Gnarra, Trans). New York W.W. Norton [in England].
16. Sachs, C. (1963) World History of the Dance. New York W.W. Norton [in England].
17. Wood, M. (1982). Historical Dances : (Twelfth to Nineteenth Century) : Their Manner of Performance and Their Place in the Social Life of the Time. London : Princeton Book Company [in England].
18. The carole. Medieval Dance Online. Retrieved from <https://www.medievaldanceonline.co.uk/the-carole> [in England].

УДК 378:331.545

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-24>

Тетяна КОРЖОВА

асистентка кафедри журналістики і зв'язків з громадськістю, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01033

ORCID: 0000-0002-1292-3158

Бібліографічний опис статті: Коржова, Т. (2024). Актуальні проблеми формування іміджевої культури фахівця із зв'язків з громадськістю на сучасному етапі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 181–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-24>

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖЕВОЇ КУЛЬТУРИ ФАХІВЦЯ ІЗ ЗВ'ЯЗКІВ З ГРОМАДСЬКІСТЮ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Основні PR-тенденції 2024 року (чесна та відкрита комунікація, увага до офлайн-заходів, формування HR-бренду та бренду команди та ін.) лише підтверджують важливість та необхідність імідж-культури як відповідного рівня особистісного та фахового розвитку піарника. **Мета роботи** полягає у проблематизації та розгляді іміджевої культури PR-фахівця як системи та інтегративно-особистісного комплексу характеристик, якими має володіти піарник у першій чверті XXI ст., щоб відповідати трендам і новітнім тенденціям та не втрачати конкурентоздатність. **Методологія дослідження** базується на культурно-антропологічному та системному підходах, застосування яких дозволяє представити імідж-культуру PR-фахівця як інтегративний та багатокomпонентний комплекс, що складається з особистісних характеристик і професійних навиків, та відображає загальний культурний рівень фахівця з даної галузі. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше на рівні одноосібного наукового дослідження розглянуто іміджеву культуру сучасного PR-фахівця як міждисциплінарний концепт та проблему. **Висновки.** Стверджується, що імідж-культура фахівця із зв'язків з громадськістю як інтегративно-особистісний комплекс, включає аксіологічну, когнітивну та прагматично-поведінкову складові, орієнтована на професійні та загальнолюдські цінності, від чого залежить успішність управління іміджом. Наголошено, що цей комплекс більше нагадує складну синергетичну систему змістовних компонентів різних напрямків (іміджеологія, психологія іміджу, філософія життя, естетика образу, професійна культура та етика тощо), де поряд з цифровими навичками (зокрема соціальні медіа) важливо вказати освітній рівень, професійну компетентність й ґрунтовні знання з іміджеології, опанування різних іміджтехнологій, особистісні якості, сугестію іміджу та калокагатію, імідж-стандарт фахівця як певний ідеал та орієнтир, до якого прагне початківець-піарник., знання мов, навички письмової комунікації та організаційні навички, лідерські здібності, уміння працювати в команді та графічний дизайн.

Ключові слова: PR, іміджева культура, професійна компетентність, імідж-стандарт, калокагатія, іміджевий дискурс.

Tatiana KORZHOVA

Assistant at the Department of Journalism and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts, 36-e Y. Konovaltsia str., Kyiv, Ukraine, 01033

ORCID: 0000-0002-1292-3158

To cite this article: Korzhova, T. (2024). Aktualni problemy formuvannia imidzhevoi kultury fakhivtsia iz zviazkiv z hromadskistiu na suchasnomu etapi [Actual problems of forming image culture of a public relations specialist at the present stage]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 181–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-24>

ACTUAL PROBLEMS OF FORMING IMAGE CULTURE OF A PUBLIC RELATIONS SPECIALIST AT THE PRESENT STAGE

The main PR tendencies of 2024 (honest and open communication, attention to offline events, forming HR brand and company brand, etc.) only confirm the importance and necessity of image culture as an appropriate level of personal and professional development for PR specialist. **The purpose of the work** lies in problematization and considering an image culture of PR specialist as a system and integrative-personal complex of characteristics, which should have PR

specialist in the first quarter of the XXI century, to be consistent with trends and not to lose competitiveness. The research methodology is based on the cultural-anthropological and systematic approaches applying of which allow to represent the image culture of PR specialist as an integrative and multi-component complex that consists of personal characteristics and professional skills, and reflects the general cultural level of a specialist in this sphere. Scientific novelty of the research is that for the first time, the image culture of a modern PR specialist as an interdisciplinary concept and problem is considered at the level of a single scientific study. Conclusions. It is confirmed that the image-culture of a public relations specialist as an integrative and personal complex includes axiological, cognitive and pragmatic-behavioral components, is focused on professional and universal values, which determines the success of image management. It is emphasized that this complex is more like a complex synergistic system of content components of different areas (imageology, image psychology, philosophy of life, image aesthetics, professional culture and ethics, etc.), where along with digital skills (including social media) it is important to indicate the educational level, professional competence and thorough knowledge of imageology, mastery of various image technologies, personal qualities, image suggestion and calocagatia, image standard of a specialist as a certain ideal and benchmark to which a novice PR professional aspires, knowledge of languages, written communication and organizational skills, leadership skills, teamwork and graphic design.

Key words: PR, image culture, professional competence, image standard, calocagatia, image discourse.

Актуальність проблеми. Варто почати з того, що іміджева культура – це малодосліджена тема в українському соціально-комунікативному та науковому дискурсі. Хоча очевидно, що концепт і проблематика дуже цікаві, адже йдеться про нове міждисциплінарне поле дослідження та іміджеологію як інтегративну науку (узагальнює категоріальний апарат філософії, культурології, психології, іміджеології, соціології, піарології, економіки, етики та ін.), а також пов'язану з нею терміносистему (іміджева культура, іміджевий дискурс, іміджмоніторинг, імідж-стандарт фахівця, іміджева комунікація, сугестія іміджу, іміджеологічна компетентність тощо), яка наразі активно розвивається і застосовується у різних галузях, допомагаючи систематизувати емпіричні і теоретичні знання, вирізняти та уточнювати, поглиблювати концепти та розширювати їхній обсяг.

Особливо це стосується такої сфери, як особистісно-професійний імідж фахівця із зв'язків з громадськістю, тобто піарника, який, по суті, виступає в ролі «іміджетворця» та на відміну від держслужбовців і представників силових органів використовує «м'яку силу» або «непряму дію»: «ненав'язливо починає діяти... переносить переконання всередину людини, якій згодом починає здаватися, що вона дійшла до цього рішення самотужки» (Гапоненко & Рихлік, 2015, 9). Для цього необхідні певні компетенції, фаховий та культурний рівень, бо неможливо лише на хисті, вдачі чи харизмі вибудувати успішну PR-стратегію. Піару, як і будь-якому серйозному ремеслу та технології, навчаються, у зв'язку з цим у своїх попередніх працях я зазначала: «В зарубіжній і українській освітній практиці сьогодні набуває особли-

вої актуальності підготовка спеціалістів, які б володіли PR-компетентністю як інтегральною характеристикою, що поєднує... професійні, громадські, поведінкові та особистісні якості, які допомагають фахівцеві ефективно застосувати сучасні PR-технології задля досягнення потрібного результату і максимальної самореалізації» (Коржова, 2019, 14). Тим більше, якщо брати до уваги основні тренди, які визначатимуть розвиток PR-індустрії до 2030 р. (штучний інтелект та технології Індустрії 4.0., партнерство, мультиформатність, симбіоз медіа та соціальних мереж, безпека даних, тренд sustainability, емоційний маркетинг та ін. (Янковська, 2023)), то стане зрозуміло, що від іміджевої культури PR-фахівця, його прогресивних навичок і компетенцій залежить успіх на ринку. Це підкреслює актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До теми особистісних якостей та професіоналізму фахівця із зв'язків з громадськістю у різний час звертались зарубіжні та українські автори. Це праці С. Моргунової (2015), А. Нуржинської (2017), І. Титаренко (2018), Т. Коржової (2019а, 2019б), І. Рябець (2020) та ін., а також з найновіших розвідок на цю тему у зарубіжному дискурсі хотілося б відзначити роботи С. Лутц про «культурну чутливість» PR-фахівця (Lutz, 2017), Дж. Сенде, присвячену проблемі обізнаності піарників про культурне розмаїття та плюралізм, що необхідно для сталого розвитку PR-індустрії у глобалізованому та мультикультурному світі (Sende, 2019), чи аналітику від колективу авторів, які розглядають основні навички піарника-початківця, необхідні у першій чверті XXI ст. (Meganck, Smith & Guidry, 2020). Особливо цікавою видається робота ще

одного колективу науковців і експертів у галузі зв'язків із громадськістю, які вважають, що реформування галузі в межах цього мінливого світу залишається серйозним викликом, і пропонують «Capability Framework for public relations practitioners» на прикладі експертних та академічних спільнот Малайзії, де в структурі комунікаційних, організаційних та професійних здібностей піарників окрему увагу приділяють культурному потенціалу та культурологічному знанню (Abdullah, Mohamad, Raza & Hasan, 2023).

Як бачимо, важливою проблемою і викликом для PR-галузі у першій чверті XXI ст. залишається пошук, підготовка та перекваліфікація фахівців із зв'язків з громадськістю, беручи до уваги, як новітні тренди та тенденції, так і безумовну важливість культурологічної компетентності, без якої навряд чи можна відчутти та позиціонувати себе в статусі суб'єкта міжкультурних комунікацій у сучасному глокалізованому соціально-економічному середовищі. Відсутність системної уваги науковців до цієї проблеми, враховуючи необхідність розвитку іміджевої культури піарника, і обумовлює появу даної роботи.

Мета дослідження – проблематизація та розгляд іміджевої культури PR-фахівця як системи та інтегративно-особистісного комплексу характеристик, якими має володіти піарник у першій чверті XXI ст., щоб відповідати трендам і новітнім тенденціям та не втрачати конкурентоздатність.

Виклад основного матеріалу дослідження. Свого часу американський практик у галузі PR Х. Берсон визначив на його думку ключові первинні якості, притаманні ідеальному фахівцю в зазначеній сфері: яскраві психологічні риси (викликає довіру, винахідливий, здібний, розумний, емоційно незворушний, креативний), автономний у прийнятті рішень (не піддається тиску та чітко знає, що робити), вмотивований до професійного саморозвитку (швидко вчиться), володіє знаннями, вміннями та навичками журналістської діяльності (пише та переконливо формулює свої думки), володіє механізмами різноманітних форм і методів ділового спілкування (правильно вибудовує взаємодію з колегами, клієнтами та ЗМІ) (Fraser, 1998, 78–79; Рябець, 2020, 111). Це наштовхує на паралель з концептом іміджева культура в кон-

тексті культурологічного підходу, що постає як універсальна характеристика PR-фахівця, адже він керує іміджом базисного суб'єкта та впливає на цільову аудиторію, володіючи професійною культурою, сугестією іміджу, асертивністю та калокагатією. З позиції системно-синергетичного підходу іміджева культура є системою якостей та набутих вмій (іміджтехнологія, знання з іміджмейкінгу, іміджмоделювання, іміджеологічна компетентність та ін.), інтегративно-особистісною характеристикою фахівця, що включає аксіологічний, когнітивний, прагматичний і поведінковий компоненти, орієнтована на професійні та загальнолюдські цінності та впливає на успішність управління іміджом. Йдеться про складну синергетичну систему з сукупністю змістовних компонентів таких напрямів, як іміджеологія, психологія іміджу, філософія життя, естетика образу, професійна етика, професійна культура.

Найперше слід відзначити, що PR-фахівець є представником іміджевого та рекламного дискурсу, в основі якого комунікаційний контакт базисного суб'єкта з цільовою аудиторією, маючи на меті досягнути взаєморозуміння, підтримки та формування позитивного іміджу. Мова про спосіб персональної самопрезентації, якому притаманні наступні властивості: індивідуальність, впізнаваність, легкість інтерпретації, інформативна насиченість і знаковість (символізм). Тобто піарник переслідує мету спроектувати та операціоналізувати мовну репрезентацію особи (її професійних та особистісних якостей), підприємства чи організації шляхом акцентування уваги на відданості та послідовності у реалізації заявлених цілей, виокремлення прагнення до ідеалізації етичної та естетичної сфер життя тощо. Використовується для цього оціночна та меліоративна лексика, фразеологізми та синтаксичні конструкції, підсилення та обмеження інтенсифікації значення).

Даний елемент іміджевої культури PR-фахівця найтісніше пов'язаний саме з професійною компетентністю як результативним аспектом іміджеологічної освіти фахівця та знанням з іміджеології як результатом когнітивної діяльності. Компетентність передбачає володіння теорією та практикою формування іміджу, наявність фахових вмій й персональної мотивації, чеснот, тобто інтегративну якість

особистості, у складі якої поряд з досвідом особливо потрібно виокремити знання та поінформованість в частині теорії, методології та історія іміджеології, стилістичної іміджеології та дизайну одягу, інформаційного управління іміджем та PR-технологій, історичної та соціальної іміджеології, іміджконсультування та практичного іміджмейкінгу, імідждіагностики та експертизи, брендмаркетингу, корпоративної іміджеології та репутаційного менеджменту тощо.

Оскільки знання отримуються, а професійна компетентність формується, то дуже важливу роль у структурі іміджевої культури PR-фахівця відіграє освіта. Виходячи з основних трендів PR-галузі у XXI ст., освітні програми університетів повинні надати докази того, як майбутні фахівці зможуть: пов'язати бізнес-стратегію та комунікацію, впоратися з цифровою еволюцією та соціальною мережею, будувати і підтримувати довіру, впоратися з попитом на більшу прозорість і активну аудиторію, а також зі швидкістю і обсягами інформаційного потоку (Verčič, Verhoeven & Zerfass, 2014). Тому програми компетентності та науково обґрунтовані програми набувають вагомості у всьому світі (Flynn, 2014, 361).

Чимала кількість освітніх програм у галузі зв'язків із громадськістю в різних країнах функціонують відповідно до стандартів минулого століття, а саме, стосуються фундаментальних принципів комунікаційних наук, історії та практики PR і пов'язані головним чином з традиційними формами інституцій та громадськості, і рідше з проблемами і викликами цифрової революції, тими навичками, що ними має володіти покоління, яке народилося в цифровому середовищі. Особлива увага приділяється інтерактивності, діалогічним вимірам професії, здатності продукувати контент і працювати з вільними засобами масової інформації, організувати заходи і виконувати безліч функцій – від позиції помічника менеджера до роботи в HR або маркетингових відділах. Соціальні дії та спроможність розвивати відносини між установами (клієнтами) та громадськістю залишаються основними завданнями, які сприймаються як такі з точки зору професіоналів, практиків та освітніх закладів. При цьому «як» – тобто інструментальний аспект визначення все ще перебуває на стадії розробки.

Для освітньої практики в окремих країнах і регіонах, і Україна тут не є виключенням, актуальним залишається питання створення або удосконалення Національного реєстру кваліфікацій у сфері вищої освіти, порівняння програм і підходів до цих делікатних питань. З огляду на активізацію трансформації ринку PR-послуг і постійний перегляд освітньої концепції на національному рівні, не дивно, що дослідники і освітяни пліч-о-пліч борються з професійною спільнотою, щоб виробити спільну основу для розуміння та визначення того, чим є зв'язки із громадськістю і як задовольнити потреби на ринку праці (Cernicova, Dragomir & Palea, 2011). За даними впливового PRnewswire (2015), у новому тисячолітті ця галузь повинна включати в себе стратегічні, багатоканальні та інші аспекти, але, що найважливіше, постійно еволюціонувати, залишаючи місце для росту, (пере)інтерпретації, переосмислення фаху, практики, інструментів і застосувань. Професіонали застерігають, що «традиційний» PR це лише один з напрямів, тому перелік визначень не буде закритий у найближчому майбутньому і потребує постійного перегляду (Cernicova, 2016).

Оскільки, як відомо, «у сфері публік рилейшнз та іміджмейкінгу прийнято розглядати імідж як спеціально формований образ стосовно об'єкта – людини/партії/організації/фірми/товару, згідно із поставленою метою та завданням» (В. Бугрим), як «символічний образ суб'єкта, який характеризується динамічністю, неподільною єдністю чуттєвих і змістовних компонентів і відтворює потреби соціальної групи» (Апостол, 2018, 12), тоді потрібно відзначити ще такі важливі компоненти іміджевої культури PR-фахівця як калокагатія, сугестія іміджу та імідж-стандарт. Калокагатія (від дав.-гр. *καλός καὶ ἀγαθός*), як ключовий концепт античної естетики, що позначає ідеальний синтез фізичної (тілесної) краси та духовного вдосконалення, відповідає за гармонійний розвиток фахівця із зв'язків з громадськістю, за просторово-часову цілісність та високий динамізм особистості, її вдосконалення (Кобзева, 2018), без чого неможливо наблизитись до імідж-стандарту фахівця як еталону, норми чи зразку, загальноприйнятого набору характеристик і вимог до фахівця, що сприймається як базовий порівняно з іншими фахівцями у галузі.

Лише такий імідж-стандарт дозволяє реалізувати на високому рівні сугестію іміджу як комунікативну дію та процедуру впливу образу на емоційно-вольову сферу людини, щоб спричинити атракцію та викликати довіру та, як наслідок, бажання придбати товар/послугу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, в умовах нової хвилі цифровізації креативних та культурних індустрій, включаючи PR-індустрію, актуальним і нагальним завданням є формування іміджевої культури фахівця із зв'язків з громадськістю як інтегративно-особистісного комплексу, що включає аксіологічну, когнітивну та прагматично-поведінкову складові, а також орієнтований на професійні та загальнолюдські цінності, від чого, власне, залежить успішність управління іміджом. Цей комплекс більше нагадує складну синергетичну систему змістовних компонентів різних напрямків (іміджеологія, психологія іміджу, філософія життя, естетика образу, професійна культура та етика тощо), де поряд з цифровими навичками (зокрема соціальні медіа) варто відмітити освітній рівень, профе-

сійну компетентність й ґрунтовні знання з іміджеології, опанування різних іміджтехнологій, особистісні якості, сугестію іміджу та калокагатію і, звісно ж, імідж-стандарт фахівця як певний ідеал та орієнтир, до якого прагне початківець-піарник. До цього слід додати знання мов, навички письмової комунікації та організації навички, лідерські здібності, уміння працювати в команді та графічний дизайн. Як бачимо, іміджева культура PR-фахівця є складовою загальної культури його особистості, розвивається у тісному зв'язку з нею та є пріоритетним напрямком розвитку галузі у першій чверті ХХІ ст.

Перспективою подальших досліджень є комплексний аналіз кожного з окремих компонентів іміджевої культури фахівця із зв'язків з громадськістю з огляду на виклики часу та еволюцію індустрії на сучасному етапі, а особливо пріоритетним напрямком є осмислення калокагатії як механізму особистісно-професійного розвитку піарника, що допомагає поєднати особисті чесноти та якості з навичками цифрових/соціальних медіа у рамках гармонійного розвитку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Апостол О. В. Упровадження іміджології як компоненти змісту магістерської підготовки викладачів у закладах вищої освіти. *Вісник післядипломної освіти. Серія : Педагогічні науки*. 2018. Вип. 6. С. 9–22.
2. Гапоненко В. А., Рихлік В. А. *Зв'язки з громадськістю*: навч. посіб.; М-во освіти і науки України, ДВНЗ «Київ. нац. екон. ун-т ім. Вадима Гетьмана». Київ: КНЕУ, 2015. 238 с.
3. Кобзева І. Гармонійні аспекти калокагатії: історико-філософський аналіз. *Освітологія*. 2018. №7. С. 22–28.
4. Коржова Т. В. Реалізація компетентнісного підходу в процесі підготовки PR-фахівців у закладах вищої освіти України. *Вісник Книжкової палати: науково-практичний журнал*. 2019. №1 (270). С. 14–18.
5. Коржова Т. В. Зв'язки з громадськістю в контексті пострадянського освітнього простору: тенденції та перспективи. *Вісник Книжкової палати: науково-практичний журнал*. 2019. №2 (271). С. 11–15.
6. Коржова Т. В. Підготовка PR-фахівців у вищій школі України: питання вдосконалення професійного стандарту. *Імідж і репутація*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Київ, 20 березня 2019 року. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 147–152.
7. Моргунова С. О. Теоретична модель формування PR-компетенції майбутніх менеджерів організацій. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій та загально-освітній школах*. 2016. Вип. 48(101). С. 378–385.
8. Нуржинська А. В. Діагностика рівнів сформованості компетентності майбутніх фахівців зі зв'язків з громадськістю у підготовці матеріалів для PR-діяльності. *Український педагогічний журнал*. 2017. № 3. С. 131–138.
9. Рябець І. В. Визначення термінів «фахівець із зв'язків із громадськістю» та «майбутній фахівець із зв'язків із громадськістю» у вітчизняному науковому педагогічному просторі. *Теорія та методика професійної освіти*. 2020. Вип. 24. Т.2. С. 109–113.
10. Тітаренко І. І. *Формування конфліктологічної компетентності фахівців з реклами і зв'язків з громадськістю*. Київ: ДСК-Центр, 2018.
11. Янковська О. Тренди в маркетингу 2023 від експертів Бізнес-школи УКУ. *UCU Business School*, 23 лютого 2023. URL: <https://lvbs.com.ua/news/trendy-u-marketyngu-2023-vid-ekspertiv-biznes-shkoly-uku/>
12. Abdullah Z., Mohamad B., Raza S. H., Hasan N. A. M. Reframing a global public relations practice: Identifying global capability framework from Asian perspective. *Public Relations Review*. 2023. Vol. 49(4). 102359. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0363811123000747>

13. Cernicova M., Dragomir M., Palea A. Tentative conclusions regarding Romanian professional perceptions on the competences specific for PR specialists. *Professional communication and Translation Studies*, 2011. Vol. 4. P. 3–10.
14. Cernicova M. Redefining «Public Relations» in the 21st century. *Professional communication and translation studies*. 2016. Vol. 9. P. 3–6.
15. Lutz S. A. Cultural Sensitivity: Importance, Competencies, and Public Relations Implications. Chancellor's Honors Program Projects. 2017. URL: https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3083&context=utk_chanhonoproj
16. Flynn T. Do They Have What It Takes: A Review of the Literature on Knowledge, Competencies and Skills Necessary for 21st Century Public Relations Practitioners in Canada. *Canadian Journal of Communication*. 2014. Vol. 39. P. 361–384.
17. Fraser P. S. *The Practice of Public Relations*. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998. 556 p.
18. Meganck S., Smith J., Guidry J. P.D. The skills required for entry-level public relations: An analysis of skills required in 1,000 PR job ads. *Public Relat Rev.* 2020. Vol. 46(5): 101973. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7492838/>
19. Sende J. V. O. *Cultural diversity preparedness of public relations students for the public relations industry*. Master thesis. Cape Peninsula University of Technology, 2019. URL: https://etd.cput.ac.za/bitstream/20.500.11838/3363/1/Onganga_Jeffrey_209001933.pdf
20. Verčič D., Verhoeven P., Zerfass A. Key issues of public relations of Europe: Findings from the European Communication Monitor 2007–2014 / Temas clave de las relaciones públicas en Europa: Resultados del European Communication Monitor 2007-2014. *Revista internacional de relaciones públicas*. 2014. Vol. 4 (8). P. 5–26.

REFERENCES:

1. Abdullah, Z., Mohamad, B., Raza, S. H., Hasan, N. A. M. (2023). Reframing a global public relations practice: Identifying global capability framework from Asian perspective. *Public Relations Review*, 49(4). 102359. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S036381123000747> (access date: 20.01.2024) [in English].
2. Apostol, O. V. (2018). Uprovadzhennia imidzholohii yak komponenty zmistu mahisterskoi pidhotovky vykladachiv u zakladakh vyshchoi osvity [Immediate implementation as a component of master training in teachers in higher education]. *Visnyk pislidyplomnoi osvity. Seriya : Pedagogichni nauky*, 6, 9–22. [in Ukrainian].
3. Cernicova, M., Dragomir, M., Palea, A. (2011). Tentative conclusions regarding Romanian professional perceptions on the competences specific for PR specialists. *Professional communication and Translation Studies*, 4, 3–10. [in English].
4. Cernicova, M. (2016). Redefining «Public Relations» in the 21st century. *Professional communication and translation studies*, 9, 3–6. [in English].
5. Flynn, T. (2014). Do They Have What It Takes: A Review of the Literature on Knowledge, Competencies and Skills Necessary for 21st Century Public Relations Practitioners in Canada. *Canadian Journal of Communication*, 39, 361–384. [in English].
6. Fraser, P. S. (1998). *The Practice of Public Relations*. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River. [in English].
7. Haponenko, V. A., Rykhlik, V. A. (2015). Zviazky z hromadskistiu: navch. posib. [Public relations: a study guide]; M-vo osvity i nauky Ukrainy, DVNZ «Kyiv. nats. ekon. un-t im. Vadyma Hetmana». Kyiv: KNEU. [in Ukrainian].
8. Kobzieva, I. (2018). Harmoniini aspekty kalokahatii: istoryko-filosofskyi analiz [Harmonic aspects of kalokagathia: historical and philosophical analysis]. *Osvitohiia*, 7, 22–28. [in Ukrainian].
9. Korzhova, T. (2019a). Realizatsiia kompetentnisnoho pidkhodu v protsesi pidhotovky PR-fakhivtsiv u zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Implementation of the competence approach in the process of training PR specialists in higher education institutions of Ukraine]. *Visnyk Knyzhkovoï palaty: naukovopraktychnyi zhurnal*, 1 (270), 14–18. [in Ukrainian].
10. Korzhova, T. (2019b). Zviazky z hromadskistiu v konteksti postradianskoho osvitnoho prostoru: tendentsii ta perspektyvy [Relations with the public in the context of the post-Soviet educational space: trends and perspectives]. *Visnyk Knyzhkovoï palaty: naukovopraktychnyi zhurnal*, 2 (271), 11–15. [in Ukrainian].
11. Korzhova, T. (2019c). Pidhotovka PR-fakhivtsiv u vyshchii shkoli Ukrainy: pytannia vdoskonalennia profesiinoho standartu [Training of PR specialists in higher education in Ukraine: the issue of improving the professional standard]. *Imidzh i reputatsiia: materialy Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii m. Kyiv, 20 bereznia 2019 roku*. (147–152). Kyiv: KNUKiM. [in Ukrainian].
12. Lutz, S. A. (2017). Cultural Sensitivity: Importance, Competencies, and Public Relations Implications. Chancellor's Honors Program Projects. URL: https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3083&context=utk_chanhonoproj (access date: 10.02.2024) [in English].

13. Meganck, S., Smith, J., Guidry, J. P.D. (2020). The skills required for entry-level public relations: An analysis of skills required in 1,000 PR job ads. *Public Relations Review*, 46(5): 101973. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7492838/> (access date: 10.02.2024) [in English].
14. Morhunova, S. (2016). Teoretychna model formuvannia PR-kompetentsii maibutnikh menedzheriv orhanizatsii [Theoretical Model of Forming PR-Competence of Future Managers of Organizations]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii ta zahalno-osvitnii shkolakh*, 48(101), 378–385. [in Ukrainian].
15. Nurzhynska, A. (2017). Diahnastyka rivniv sformovanosti kompetentnosti maibutnikh fakhivtsiv zi zviazkiv z hromadskistiu u pidhotovtsi materialiv dlia PR-dialnosti [Diagnosis of the competence formation levels of future public relations specialists in the preparation of materials for pr activities]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*, 3, 131–138. [in Ukrainian].
16. Riabets, I. (2020). Vyznachennia terminiv «fakhivets iz zviazkiv iz hromadskistiu» ta «maibutnii fakhivets iz zviazkiv iz hromadskistiu» u vitchyznianomu naukovomu pedahohichnomu prostori [The definition “public relations specialist” and “future public relations specialist” in the domestic scientific pedagogical space]. *Teoriia ta metodyka profesiinoi osvity*, 24(2), 109–113. [in Ukrainian].
17. Sende, J. V. O. (2019). Cultural diversity preparedness of public relations students for the public relations industry. Master thesis. Cape Peninsula University of Technology. URL: https://etd.cput.ac.za/bitstream/20.500.11838/3363/1/Onganga_Jeffrey_209001933.pdf (access date: 20.01.2024) [in English].
18. Titarenko, I. (2018). Formuvannia konfliktolohichnoi kompetentnosti fakhivtsiv z reklamy i zviazkiv z hromadskistiu [Formation of conflict-related competence of advertising and public relations specialists]. Kyiv: DSK-Tsentr. [in Ukrainian].
19. Verčič, D., Verhoeven, P., Zerfass, A. (2014). Key issues of public relations of Europe: Findings from the European Communication Monitor 2007–2014 / Temas clave de las relaciones públicas en Europa: Resultados del European Communication Monitor 2007-2014. *Revista internacional de relaciones públicas*, 4 (8), 5–26. [in English].
20. Yankovska O. (2023). Trendy v marketynhu 2023 vid ekspertiv Biznes-shkoly UKU [Trends in marketing 2023 from experts of the UCU Business School]. UCU Business School, 23 liutoho. URL: <https://lvbs.com.ua/news/trendy-u-marketynhu-2023-vid-ekspertiv-biznes-shkoly-uku/> (access date: 20.01.2024) [in Ukrainian].

УДК 338.48-6:7/8-026.15]:[008(477):159.955.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-25>

Христина ПЛЕЦАН

кандидат наук з державного управління, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0002-8179-7896

Scopus-Author ID: 57674027000

Бібліографічний опис статті: Плецан, Х. (2024). Розвій культурного туризму як наратив конкурентоспроможності креативних індустрій України: культурологічна рефлексія. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-25>

РОЗВІЙ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ ЯК НАРАТИВ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ

Мейнстрим розвитку культурного туризму як тренду, актуалізує перспективність і еволюцію креативних індустрій в Україні на основі стратегій, наративів, технологій та смислів у становленні й розвитку української культури і суспільства загалом. Відповідно актуалізація інтересу до культурної унікальності етносів, народів та культурної унікальності регіонів стимулює динамічний розвиток подорожей на основі нестандартних рішень, оновлені сценаріїв та стратегії дозвілєвої поведінки з метою здобуття нових знань, ознайомлення з культурою, розширення кругозору та налагодження нових культурних зв'язків у контексті креативних індустрій України. **Метою статті** є визначення розвію культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій України, крізь призму культурологічної рефлексії. **Методологія дослідження** заснована на комплексному аналізі особливостей наративу культурного туризму як драйверу розвитку креативних індустрій; аналітичному, структурно-логічному та порівняльному методах, що забезпечили систематизацію основних класифікаційних підходів до культурного туризму в середовищі креативних індустрій, а також виокремлення функціональної ролі та креативних практик для розвитку і популяризації туристичних дестинацій України, крізь призму регіонального аспекту; соціологічному методі для проведення експертного опитування щодо потреб і вподобань туристів; методах теоретичного узагальнення, що використано для формування і обґрунтування висновків; історико-культурологічному підході, за допомогою якого виокремлено еволюційні зміни мотиваційних потреб креативних мандрівників, а також виявлено особливості культурологічних рефлексій, наративу і розвію у контексті розвитку діяльності креативних індустрій в Україні. **Наукова новизна** полягає у презентації результатів дослідження розвію культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій України; формулюванню дефініції «креативний мандрівник» на основі систематизації та узагальненні наукових досліджень; генеруванню креативних методів залучення туристів. **Висновки.** У дослідженні розкрито теоретико-практичні вектори розвію культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій в Україні. Обґрунтовано, що формування наративу щодо колоритності і різнобарв'я української культури, культурного надбання, унікальності та привабливості кожного куточку країни, пропозицій і діяльності секторів креативних індустрій приваблює креативних мандрівників. Підкреслено важливість інтерпретації метафор, інкультурації особистості, евристичних пошуків дескрипції рефлексії й креативних методів залучення туристів в контексті креативних практик розвитку культурного туризму в Україні. Аргументовано, що формування мотивації креативних мандрівників передбачає реалізацію інтерактивних та освітніх програми для туристів, розвиток креативних напрямів та форм рекреаційного дозвілля, партнерство з місцевими громадами, реалізацію маркетингових та digital технологій, розробку й популяризацію тематичних туристичних кейсів, державно-публічне партнерство, інтернаціоналізацію культурних подій та розвиток креативних просторів.

Ключові слова: культура, креативні індустрії, культурний туризм, культурологічна рефлексія, наратив, креативний мандрівник, креативні технології, сталий розвиток.

Khrystyna PLETSAN

PhD in Public Administration, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts of Kyiv, 36 Konovaltsia str., Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0002-8179-7896

Scopus-Author ID: 57674027000

To cite this article: Pletsan, Kh. (2024). Rozvii kulturnoho turyzmu yak naratyv konkurentospromozhnosti kreatyvnykh industrii Ukrainy: kulturolohichna refleksia [Development of cultural tourism as a narrative of competitiveness of creative industries of Ukraine: cultural reflection]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-25>

DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM AS A NARRATIVE OF COMPETITIVENESS OF CREATIVE INDUSTRIES OF UKRAINE: CULTURAL REFLECTION

*The mainstream development of cultural tourism as a trend actualizes the perspective and evolution of creative industries in Ukraine based on strategies, narratives, technologies and meanings in the formation and development of Ukrainian culture and society in general. Accordingly, the actualization of interest in the cultural uniqueness of ethnic groups, peoples and cultural uniqueness regions stimulates the dynamic development of travel based on non-standard solutions, updated scenarios and strategies of leisure behavior to acquire new knowledge, get to know the culture, expanding one's horizons and establishing new cultural ties in the context of creative industry of Ukraine. **The purpose** of the article is to define the development of cultural tourism as a narrative of the competitiveness of creative industries of Ukraine, through the prism of cultural reflection. **The methodology of the research** is based on a comprehensive analysis of the narrative characteristics of cultural tourism as a driver of the development of creative industries; analytical, structural-logical and comparative methods, which ensured the systematization of the main classification approaches to cultural tourism in the environment of creative industries, as well as the identification of the functional role and creative practices for the development and popularization of tourist destinations of Ukraine, through the prism of the regional aspect; sociological method for conducting an expert survey on the needs and preferences of tourists; methods of theoretical generalization used to form and substantiate conclusions; historical and cultural approach, with the help of which the evolutionary changes of the motivational needs of creative travelers are highlighted, as well as the peculiarities of cultural reflections, narrative and development in the context of the development of creative industries in Ukraine are revealed. **The scientific novelty** consists in the presentation of the results of the study in the presentation of the results of the research on the development of cultural tourism as a narrative of the competitiveness of the creative industries of Ukraine; formulation of the definition of «creative traveler» based on the systematization and generalization of scientific research; generating creative methods of attracting tourists. **Conclusions.** The study revealed the theoretical and practical vectors of the development of cultural tourism as a narrative of the competitiveness of creative industries in Ukraine. It's substantiated that the formation of a narrative about the colorfulness and diversity of Ukrainian culture, cultural heritage, the uniqueness and attractiveness of every corner of the country, the offers and activities of the sectors of creative industries attracts creative travelers. The importance of metaphor interpretation, personality enculturation, and heuristic searches for description, reflection and creative methods of attracting tourists Ukraine is emphasized in the context of creative practices of cultural tourism development in. It is argued that the formation of the motivation of creative travelers involves the implementation of interactive and educational programs for tourists, the development of creative directions and forms of recreational leisure, partnership with local communities, the implementation of marketing and digital technologies, the development and popularization of thematic tourist cases, state-public partnership, internationalization of cultural events and development of creative spaces.*

Key words: culture, creative industries, cultural tourism, cultural reflection, narrative, creative traveler, creative technologies, sustainable development.

«Я хотіла б кожній своїй думці дати розвій і напрямок»

І. Франко

Актуальність проблеми. Креативні індустрії нині є джерелом туристичної активності й водночас актуалізують потребу формування національної гордості, патріотичної свідомості та пізнанні автентичних культурних цінностей і креативного потенціалу, збереження й розвитку культурної спадщини, транслюючи культурні та креативні зміни крізь призму соціокультурних метафор, що відображає уявлення про світобудову, ціннісні орієнтири, артефакти туристичного простору, природний і культурний потенціал України загалом. Мейнстрим

розвитку креативності, кидаючи виклик перспективності й еволюції креативних індустрій в Україні, обґрунтовує важливість стратегій, наративів, технологій та смислів у становленні й розвитку української культури і суспільства загалом. Слід відзначити, що в Україні зберігається значний культурний потенціал, що охоплює різноманітні історичні пам'ятки, об'єкти архітектури, музейні заклади, галереї, національні парки і заповідники, а також традиційні ремесла і фольклор. Відповідно саме креативні індустрії реалізують можливість відкривати українську

колеритність і самобутність для мандрівників через креативні інструменти, проекти й наративи. Розвій культури і туризму у креативному просторі актуалізує потребу знайомства з культурними цінностями, креативними ініціативами і проектами, звичаями і традиціями кожного регіону, крізь призму культуротворчих процесів. Для того, щоб використовувати цей потенціал повною мірою, концептуально важливо удосконалити інфраструктуру, якість і розмаїття послуг, реалізувати нестандартні рішення, а також активно розвивати міжнародне співробітництво та маркетингові стратегії. Що й підтверджує актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Ретроспектива культурологічних рефлексій аналізу наукової, нормативної, аналітичної і публіцистичної літератури дає можливість зазначити, що питання сутності культурного туризму перебуває в полі наукових розвідок значної кількості науковців з різних аспектів. До прикладу, у контексті економіки туризм розглядається О. Любіцевою, М. Мальською, Н. Чорною, дослідниці аналізують основні концепції та тренди формування конкурентоспроможності ринку туристичних послуг й впливу на економічний розвиток секторів креативних індустрій. До прикладу, Н. Чорна розкриває вплив на попит туристів у сегменті культурно-пізнавального туризму регенерації історичних міст, окремих їх частин, кварталів чи ансамблів, реставрації об'єктів історико-культурної спадщини, відображення культурних та природних об'єктів у кінострічках, літературних та мистецьких творах, проведення фестивалів, майстер-класів, екскурсій тощо (Чорна, 2023). Своєю чергою, у контексті соціальногуманітарного виміру туризм розглядають А. Гаврилюк, О. Головащенко, Е. Кохен, Ю. Середа та інші, зосереджуючи увагу на теоретико-методологічних аспектах туризм-особистість-соціум-розвиток. Водночас зауважимо, що на дослідженні саме культурного туризму увагу акцентують Л. Божко, С. Дичковський, І. Климко, В. Кулік, В. Любарець та ін. Зокрема, науковиця Л. Божко виокремлює історичні та культурологічні виміри туризму. Авторка наголошує, що явище культурного туризму є новим етапом розвитку туризму загалом: зумовлене потребами суспільства на сучасному етапі та змінами в пріоритетах людських цінностей. При цьому пошук автентичної ідентич-

ності є однією з пріоритетних цілей туристичної подорожі (Божко, 2018:21). Виходячи з узагальненого поняття культууроутворююча функція туризму в епоху глобальних змін і трансформацій стає щораз дівішою, крізь призму модифікації нової місії туризму, що заснована на життєвому досвіді і пригодах, розвитку креативних технологій, зміни системи цінностей і потреб туристів. Позитивно оцінюючи проведену роботу, відзначимо, що з позиції культурологічних рефлексій досліджувана проблематика потребує доопрацювань. Відповідно у контексті культурології актуалізується необхідність дослідження теоретико-практичних основ вивчення культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій в Україні. Проблемне поле інтерпретації метафор, інкультурації особистості, евристичних пошуків дескрипції рефлексії туриста в контексті креативних практик впливу культурного туризму на розвиток креативних індустрій в Україні виводимо у наукову площину дослідження.

Метою статті є визначення розвитку культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій України, крізь призму культурологічної рефлексії.

Виклад основного матеріалу. Нині потреба в культурному туризмі актуалізується у різних креативних векторах, особливо в культурно-креативному розвитку особистості. Оскільки завдяки культурному туризму людина має можливість протиставляти і порівнювати себе з представниками різних суспільств, спільнот, національностей, що забезпечує можливість самоідентифікації і самоусвідомлення у контексті культурно-креативної розмаїтості. Адже туризм є інноваційним феноменом глобального суспільства та «має вирішальне значення в творенні сучасної цивілізації, оскільки впливає на формування культурної, економічної, соціальної, інформаційної, наукової, просторових моделей людської діяльності; інтегрує найважливіші процеси трансформації сучасного суспільства й культури» (Дичковський, 2020:110). При цьому саме культурний туризм забезпечує становлення нової системи культури, що поєднує людство в єдину спільноту, встановлюючи нові образи та цінності, трансформуючи суспільну та індивідуальну свідомість. Створюється принципово нова реальність, яка характеризується розвитком єдиної системи світового

зв'язку, становленням єдиного інформаційного простору (Феномен туризму, 2019:28–30), що реалізується у секторах креативних індустрій. Водночас зауважимо, що культурний ефект від туризму виражається у модифікації культурно-креативного збагачення і розвитку особистості, впливу культур, крос-культурної взаємодії, виявлення спільних інтересів та єдиних взаємодій, верениці культурно-креативних подій і культурної самосвідомості туристичної діяльності, що сприяє створенню нових якостей і мотивацій туриста. Відповідно креативний аспект від туризму реалізується в інноваціях, творчості та креативності, традиціях, звичаях, наративах і нормах культурно-креативного різномайття українського суспільства.

Підкреслимо, що у дослідженні культурний туризм розуміємо у тривимірному контексті, а саме: як особливий вид туризму в основі якого особливості культури інших народів відповідно до визначення ЮНЕСКО (UNESCO, 2019); як процес ознайомлення туристів з мистецтвом, культурною спадщиною, історико-культурними традиціями і звичаями, фольклором та всім спектром проявів культури (Richards, 1996); як можливість розширення пізнавальних інтересів щодо об'єктів і пам'яток культури, ідеї культури загалом відповідно до визначення Хартії міжнародного культурного туризму (International Cultural Tourism Committee, 1999). У цьому ключі, культура і туризм нерозривно пов'язані у креативному просторі. Відповідно до даних Всесвітньої туристичної організації, близько 40% туристів визначає ціль своєї подорожі на основі культурної пропозиції (WTO, 2018). Так, збільшення інтересу до культурної унікальності народів, етносів та регіонів, їх унікальності сприяє динамічному розвитку подорожі з метою отримання нових знань, знайомства з культурою і розширення кругозору, встановлення нових культурних зав'язків у просторі креативних індустрій України. Водночас нові виклики сьогодення вимагають нестандартних рішень, пропонуючи туристам щоразу нові сценарії і стратегії дозвілєвої поведінки. Зокрема, розвитку креативних напрямів і форм рекреаційного дозвілля таких як різні види квестів, фестивалів, культурно-креативних ініціатив, відкриті майстерні, освітні центри, гастрономічні ініціативи, використання імерсивних технологій, тематичні парки та креативні простори тощо.

Отже, глобальні драйвери культурного туризму як наративу конкурентоспроможності креативних індустрій репрезентують різновекторність секторів, що реалізують діяльність через інноваційні та креативні технології. Цим самим формують попит і зацікавленість серед туристів.

Загалом креативні індустрії напряму пов'язані і взаємодіють з культурним туризмом, оскільки основою діяльності є креативність, інтелектуальний потенціал та інноваційність. Водночас креативні сектори є частиною туристичної діяльності, де туристичний наратив як «корпус сюжетів» є інструментом створення туристичної привабливості кожного куточку країни. Відповідно наратив розуміємо як поняття для опису послідовних дій у розвитку культурного туризму у контексті креативних індустрій (Енциклопедичний словник-довідник). Отже, креативні осмислення формування цінностей і переконань для інтерпретації минулих й сучасних подій в креативних індустріях як легенд, що використовують для можливості збереження та популяризації культурної спадщини, підвищення привабливості культурних об'єктів, залучення уваги до історичних і культурних цінностей, промоції креативних просторів та креативних секторів, посилення національної культурної ідентичності, формування національної гордості та позитивної міжнародної репутації країни не лише привертає увагу туристів, але й сприяє зміцненню креативного бренду України.

Новаторське бачення в культурологічній думці актуалізує використання рефлексії в контексті дослідження як обертання свідомості на суб'єкта діяльності, як тип самовизначення реальності, як складний процес думки і почуття. Зокрема, певне проєктне бачення світу, в якому панує настанова або установка, яка завдана ззовні і формує той чи інший тип рецепції суб'єкта (Бойко, 2022). Базуючись на такому розумінні в центрі дослідження людина (турист), статус, мотивація, культурні відносини і цінності, зв'язки і поведінка, а також потреба креативного бачення світу як креативний мандрівник. Під цією дефініцією розумітимемо особу, яка здійснює подорож з метою розширення вектора знань, творчої самореалізації, розвитку креативного потенціалу, поєднуючи відпочинок, нові враження та активізуючи потребу пізнання культурних цінностей (Плецан, 2022). У цьому контексті доречно пригадати слова З. Баумана, що світ належить туристам і вони мають прожити в ньому з задоволенням,

наділяючи сенсом і різноманіттям. Загалом образ туриста формує усвідомлення дискретності соціокультурного поля, мозаїчності світу, свободи, формуючи новий світ, виявляє себе як «плинна сучасність» (Bauman, 1993), що сприяє формуванню культурної, ідентичності, підвищенню культурної самосвідомості й толерантності, взаємозбагаченню культур. Отже, розширення вектора культурологічних досліджень сприятиме збагаченню детермінантів креативного простору, розкриваючи культурно-філософське поняття як екзистенціальне самовизначення людини у сьогочасному культуротворчому процесі (Pletsan, 2022). Ця необхідність має бути реалізована у знайомстві з історією та культурою країни в архітектурних, музичних, живописних, фольклорних, театральних, унікальних традиціях, звичаях, способах і стилях життя місцевостей України.

Культурні трансформації специфіки попиту і пропозиції на туристичні поїздки з культурно-креативними цілями, дають можливість стверджувати, що в практику культурного туризму у контексті розвитку креативних індустрій крізь призму об'єктів, віднесемо такі як історико-культурна спадщина (історичні території, архітектурні споруди і комплекси, зони археологічних розкопок, музеї, народні промисли, обряди, виступи фольклорних колективів) та сучасна культура (виставки, фестивалі, особливості життя населення: кухня, костюми) (Феномен туризму, 2019:34). При цьому, характеризуючи динаміку та своєрідні особливості культурного туризму в Україні важливим аспектом стає іні-

ціатива реалізації креативного підходу до організації подорожей та вивченню особливостей туристичних дестинацій. Відзначаючи результати дослідження, підкреслимо що креативність у культурному туризмі прослідковується через розробку нетрадиційних маршрутів, організацію унікальних культурно-креативних заходів та взаємодію з місцевими громадами. Так, креативність відіграє ключову роль у соціально-культурному і економічному розвитку територій, формуванню і промоції їх бренду на місцевому, національному і міжнародному рівнях. Цей підхід сприятиме формуванню вагомого туристичного досвіду, використанню наративів у розробці культурних туристичних маршрутів, розвиток сучасних мистецьких форматів, використання інтерактивних технологій, інтерактивних виставок, віртуальних турів та мультимедійних експозицій, створення простору для взаємодії, обміну ідеями й розвитку нових творчих форм, майстер-класи, креативні воркшопи, інтерактивні експозиції та фестивалі. Все вищезазначене дозволить розкрити новий рівень цікавості для туристів та можливості занурення в культурно-креативний контекст. Відповідно, вивчення впливу креативних індустрій на культурний туризм і культурного туризму на креативні індустрії, що тісно пов'язані з мистецтвом, культурою, традиціями, фестивалями, архітектурою, музеями, модою, кіно, виставками, музикою та культурною спадщиною є вкрай важливим вектором розвитку.

У процесі дослідження було проведено соціологічне опитування з метою аналізу туристичної мотивації, як це показано на рисунку 1.

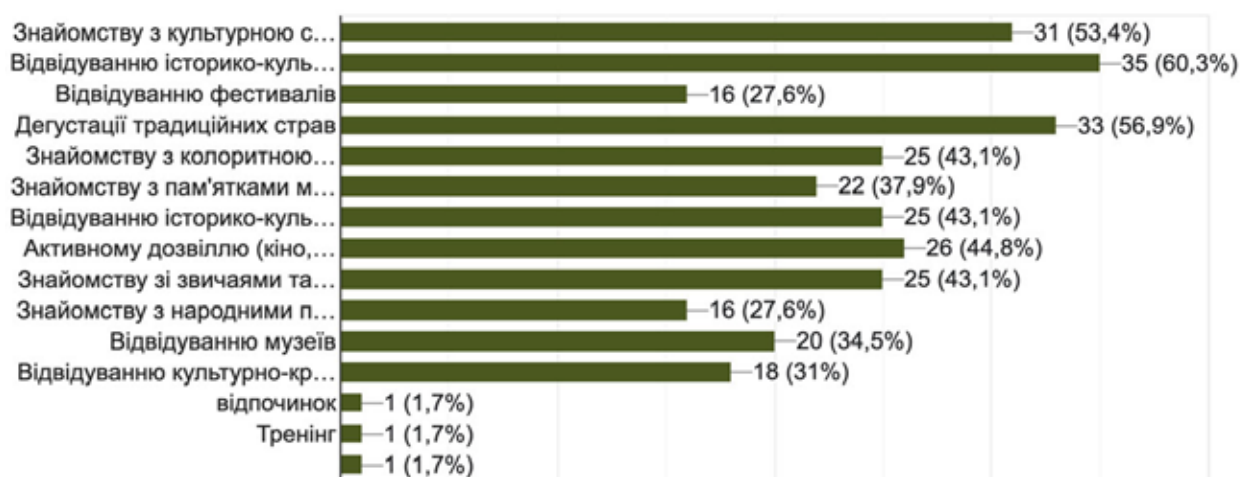


Рис. 1. Результати опитування щодо пріоритету вибору під час подорожі Україною

Цікаво, що серед запропонованих варіантів, до вибірки респондентів у топ-5 увійшли: знайомство з культурною спадщиною, відвідування історико-культурних пам'яток, гастропадна, активне дозвілля (кіно, театр, культурно-креативні заходи тощо) та знайомство з фольклором і традиціями. Ця необхідність має бути реалізована культурним туризмом як вектору розвитку креативних індустрій через ефективний інструментарій. Відповідно креативність туристичних подій відрізняється від традиційних інноваціями, творчим і неординарним рішенням, яскравістю і високою запам'ятовуваністю образу.

З огляду на культурологічні рефлексії доречно розуміння розвитку креативних індустрій у контексті формування вражень на основі бренду туристичних дестинацій, пізнання або залучення до культурної спадщини, промоції культурних цінностей, відвідування фестивалів і культурно-креативних проєктів, знайомство з архітектурою, музеями, перформативним та сценічним мистецтвом тощо. На підтвердження думки наведемо ще один результат із проведеного соціологічного дослідження, де на запитання «Чи впливають культурно-мистецькі пропозиції (кіно, фестивалі, історико-культурна спадщина тощо) на Ваше бажання відвідати той чи інший регіон?», респонденти обрали ствердні відповіді, а саме 84,5% опитаних (див рис. 2).

Таким чином, впровадження наративів про креативних індустрій у контексті формування вражень на основі бренду туристичних дестинацій під час подорожі є вкрай важли-

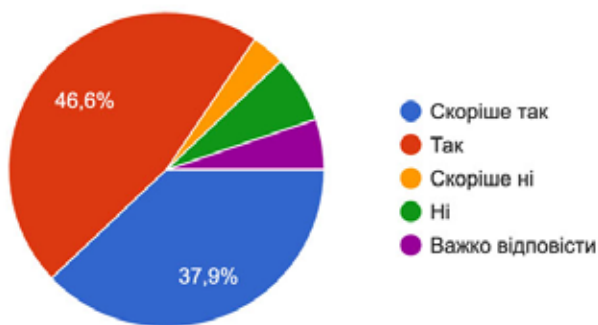


Рис. 2. Результати опитування щодо впливу під час подорожі культурно-мистецьких пропозицій

вим. Нині можемо спостерігати справжній бум виникнення великих і малих тематичних місць (подієвих, музичних, театральних, гастрономічних тощо). Культивовані на основі культури ідеальні виміри простору перетворюють туристичну мандрівку на яскраву культурно-історичну подію. При цьому пріоритетну роль відіграє унікальність кожної місцини та формування культурного брендингу. Переконані, формування успішних культурних брендів потребує опори на історико-культурні особистості, пам'ятки або події віхи, що мають значення не лише в контексті конкретного регіону, але й вагому роль в історико-культурній спадщині країни. Цей підхід ґрунтується на таких принципах, як: підвищення впізнаваності туристичного бренду на національному та міжнародному рівнях; збільшення рівня довіри; створення емоційного зв'язку з аудиторією шляхом апеляції до національної гордості та історичної пам'яті. Оскільки креативні мандрівники все частіше відмовляються від традиційних місць відпочинку, прагнуть номадичного стилю життя і мислення, втілення культурного поліцентризму та обирають атмосферні, колоритні місця з історією, потенціалом культурної спадщини регіонів, країни.

Цікавим є досвід крос-культурних вражень та емоційного насичення культурного туризму міста Львова – культурної столиці України (з 2009 року за рішенням Державної служби туризму і курортів України та Громадською радою з питань туризму і курортів Міністерства культури і туризму України), де креативний мандрівник має можливість познайомитись з багатою культурною спадщиною древнього і колоритного міста. У дослідженні зацентруємо на аналізі культурного туризму як наративу розвитку креативних індустрій концепту креативного міста-магніта Львова, що у 2015 році також приєдналось до Мережі креативних міст ЮНЕСКО. Крізь призму розгляду виокремимо деякі із секторів креативних індустрій, що в процесі мандрівки приваблюють креативних мандрівників у місті Львів, взявши за основу результати проведеного соціологічного опитування.

Підкреслимо, що у Комплексній стратегії розвитку Львова до 2025 розкриті вектори культурного, креативного, економічного, соціального та інвестиційно привабливого розвитку. А стратегія прориву креативного міста Львів, реалізується через основні пріоритети: вихо-

вання креативності, збереження, концентрація і залучення креативних людей (Офіційний сайт, 2024). Неабияку зацікавленість викликають у креативних мандрівників інноваційні проекти інтеграції туризму в креативний простір через *digital інструменти*. Зокрема в туристичному просторі міста Львова реалізують, такі як: *мобільні застосунки* (застосунки з інформацією про пам'ятки, інтерактивні карти, кейси і кластери для покращення навігаційної спроможності, інтерактивного залучення туристів і розширення кругозору), *віртуальні тури* (можливість доступу до культурної спадщини і всіх туристичних дестинацій з метою туристичної мотивації), *доповнена (AR) та віртуальна реальність (VR)* (модернізація туристичних ресурсів, створення інтерактивних виставок, можливість повного занурення в історичне минуле і культуру), *цифрові галереї та онлайн виставки* (розширення кола споживачів та можливості доступу незалежно від місцеперебування), *соціальні медіа та блоги* (розширення інформаційного простору, просування культурних і туристичних ресурсів з метою охоплення і залучення потенційних туристів), *інтерактивні кіоски та інформаційні термінали* (забезпечення комфортності надання і отримання послуг, збільшення охоплення туристів, розширення спектра доступу до туристичних пропозицій і товарів), що збагачують і розвивають культурно-пізнавальний потенціал туристів (Офіційний сайт, 2024; Аналітичний звіт, 2020; Pletsan, 2022). Водночас креативних мандрівників приваблюють *інноваційні креативні простори* м. Львова. До прикладу такі, як: «!FESTrepublic», «Фабрика повидла», «Lem Station», бізнес-центр «Промисловий», бізнес-сіті «Технопарк», ІТ-простори тощо, де поєднується культурний розвиток з креативними ініціативами, відпочинком і пізнанням культурних цінностей, подорожжю і креативом, закріпивши у свідомості креативного мандрівника об'єкт культурної спадщини чи туристичну дестинацію, цим самим сформувавши бренд туристично привабливого місця.

Серед туристичних трендів спостерігається і зацікавлення креативних мандрівників до *творчості і мистецтва, креативної діяльності представлених у мурал-арт*, що має значний потенціал для створення культурно-креативного простору міста, сприяє виразу творчості, індивідуальності та самовираження художни-

ків, цим самим формують бренд міста Львова. Зазначимо, що історія львівських муралів розпочалась з 2013 року, а саме під час реалізації проекту «Ревіталізація». Талановиті митці на стінах будівель створили дивовижні мурал-арти, що надають своєрідності, унікальності, креативності і яскравості місту. Серед робіт виокремимо такі, як: «Віденська кав'ярня», «Світанок» (роботи Олександра Британського), «Місто мрій» (2016 р., робота Олександра Гловацького), «Свобода» (2015 р., робота художників Kickit Art Studio), «Дерево життя» (2017 р., робота Андрія Соколова), «Тарас Шевченко» (2021 р., Андрій Буняк), «Дорога додому» (2022 р., Дмитро Вовк), «Героїчне кохання» (2023 р., паризький художник Кристіан Гемі) та інші роботи, що відомі своїми яскравими й фантастичними композиціями, які містять елементи традиційної української культури, відрізняються особливою деталізацією та майстерністю (Плежан, 2023; Офіційний сайт, 2024). Разом усі митці створюють чудовий ансамбль муралів на вулицях Львова, який привертає увагу жителів міста, креативних мандрівників з України та різних країн світу.

Відповідно до проведеного соціологічного опитування, одним із пріоритетних мотивів креативних мандрівників є відвідування місцевостей, де відбувались знімання *фільмів чи культурно-креативних проєктів* (шоу-програми, вручень, музичних відеокліпів тощо). Так, цікавлять музичних фанів місця, де відзняті відеокліпи і як українськими виконавцями (Океан Ельзи, KALUSH, Kozak System, Артем Пивоваров, Тіна Кароль та інші), так і закордонними (Ed Sheeran, Stromae, Hurts, Nothing But Thieves, Mark Ronson, Calum Scott, Avicii, Foals, Pink Floyd, Netta, Rudimental, Vanessa Paradis, Hurts) (UkraineInvest, 2024). Адже музика як інструмент залучення туристів є трендом сьогодення, а також важливим історико-культурним аспектом пізнання де і як творили великі композитори, співаки, музиканти. Загалом, Україна є батьківщиною багатьох талановитих особистостей, які відрізнялись своєю самобутністю поєднуючи в музиці український фольклор і європейські тенденції та зробили свій неоціненний внесок у розвиток культури як України, так і світу. До прикладу, композитор Микола Лисенко з відомими операми «Наталка Полтавка», «Енеїда» та іншими і молитвою «Боже великий, єдиний»; композитор Микола Леонтович і його світовий

шедевр «Щедрик»; оперна співачка Соломія Крушельницька (за життя визнана найвидатнішою співачкою світу); композитор, автор і виконавець Володимир Івасюк з піснями-символами «Червона рута», «Водограй» та ін.; композитор і музикознавець Мирослав Скорик (Герой України) з щемливою «Мелодія ля-мінор».

З опитування бачимо, що не аби яку туристичну мотивацію формують місця і території, де відбувались фільмування. Можливість використання кіноіндустрії через розробку і реалізацію маршрутів сприяє створенню попиту на відвідування креативними мандрівниками. Згідно з дослідженням «Tourism Competitive Inteligence», 40 млн туристів вибирають для відвідування країни, що стали головними локаціями популярних фільмів. Понад 10% туристів відзначають, що саме кінокартини стають значним фактором при виборі маршрутів подорожей (Офіційний сайт ДАРТ, 2024). Так, тури по місцях знімання манять кінематографічною спадщиною як українських туристів, так і закордонних. Адже потенційний турист має можливість познайомитись з DESTИНАЦІЯМИ, де відбувався процес творчості, сфотографуватись на згадку з реквізитом чи на знімальних майданчиках, поринувши у світ кіномистецтва та культових українських фільмів (Україна Інкогніта, 2023). Серед успішних кейсів кінотуризму на території Львівщини, що цікавить креативних мандрівників виокремимо «Львів мушкетерський» у старовинному Львові. У його рамках можна відвідати місця, де проходили знімання улюбленого вітчизняного фільму «Три мушкетери». Зокрема, мальовничий Палац Потоцьких і старовинний Підгорецький замок. Фільмування стрічки «Старики-розбійники» (1971 р.) відбувалися у центрі міста та на Ратуші; деякі сцени фільму «Д'Артаньян і три мушкетери» (1978 р.) знімали в Олеському, Підгорецькому та Свірзькому замках; у стрічці «Чарівний голос Джельсоміно» можна побачити площу Ринок, каплицю Боїмів, аптеку-музей «Під чорним орлом» та іншу архітектуру Львова (Кінотуризм, 2022). Кінотуризм відкриває перед креативними мандрівниками світ знімального процесу, родинки фільмів і пам'яток, декорацій, позалаштункових «фішок», що ще більш захоплює і дає можливість зануритись у атмосферу вражень.

Розглядаємо культурний туризм як чинник актуалізації, збереження і промоції *культурної*

спадщини в середовищі креативних індустрій. Адже культура як спадщина і спосіб буття є джерелом туристичної активності. Як зазначено у Хартії міжнародного культурного туризму ICOMOS у час зростаючої глобалізації захист, збереження, інтерпретація та презентація спадщини та культурного розмаїття будь-якого конкретного місця чи регіону є важливим викликом для світової спільноти (ICOMOS, 1999). Відповідно актуальними залишаються світоглядні культурні трансформації у контексті формування нових реалій на основі людиноцентризму, зміни парадигми і пошуку нових, сучасних культурних благ, креативних послуг і пропозицій. Водночас діалектичне співвідношення культури і туризму, крізь призму збереження і промоції культурних цінностей сприяє розвитку туризму, відповідно розвиток туризму забезпечить збереження і розвиток культурних цінностей (Любарець, 2017:153). Таким чином культурний туризм сприяє збереженню самотності національної культури і засвоєння культурної квінтесенції світу. Отже, нове розуміння культурної спадщини розширює перспективи культурного туризму у Львові. Зокрема, внесення до списку світової спадщини ЮНЕСКО ансамблю історичного центру Львова (1998 р.) завдяки великій кількості архітектурних пам'яток культури та історії, архітектурний ансамбль площі Ринок, Палац Потоцьких, Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, головний корпус Львівського Національного університету ім. Івана Франка, театру опери і балету імені Соломії Крушельницької (Інтерактивна карта, 2024) у контексті виокремимо сакральну архітектуру Львова. Серед найвідвідуваніших виокремимо такі, як: Церква святого Миколая, Вірменський кафедральний собор, собор Св. Юри, Успенський собор, Домініканський собор тощо (Офіційний сайт, 2024). Також підкреслимо, що попитом у креативних мандрівників користується і оборонна архітектура міста, а саме: рештки мурів Королівського і Міського арсеналів, Порохова вежа. Манять своєю величністю креативних мандрівників безліч замків та фортець. Найбільшу популярність має культурний маршрут об'єднаний у «Золоту підкову» (Львів та Львівська область). Сюди входить знайомство з Олеським, Золочівським, Підгорецьким та Свірзьким замками

(Інтерактивна карта, 2024). Наймовірною красою панорами стародавнього міста Лева можна насолодитись у Парку Високий замок, зокрема з вершини Замкової гори.

Вражають своїм креативним підходом у діяльності музеї Львова. Аналіз показує, що для ефективного створення відповідного контенту, реалізовувати інтерактиви (які привертають увагу), створити можливість споглядати твори мистецтв віддалено. До прикладу, Музей народної архітектури і побуту «Шевченківський гай», Національний музей, Львівський історичний музей тощо активно використовують VR-технології (3D-тури, віртуальні прогулянки) та соціальний маркетинг. Закцентуємо на театралізованому дійстві «Ніч у Львові», коли всі музеї пропонують креативні програми в нічний час для відвідувачів безплатно (Офіційний сайт, 2024). Своєю таємничістю манить креативних мандрівників історико-культурний музей-заповідник «Личаківське кладовище» – одна з туристичних приваб Львова, де знаходяться найвідоміші і найбільш відвідувані могили значущих діячів таких, як Іван Франко, Соломія Крушельницька, Станіслав Людкевич, Маркіян Шашкевич, Володимир Барвінський, Ігор Білозір, Володимир Івасюк та ін.

Як зазначено в результатах дослідження, окремою родзинкою креативних індустрій серед туристичних трендів потрібно виокремити *фестивали* як простір, де генерується сучасний креативний контент, творчого розвитку та інновацій; як платформу збереження культурної спадщини; як драйвер комунікативної взаємодії і пізнання; як ефективний брендинг території та ретранслятор національної ідентичності; як драйвера конкурентоспроможності регіону і розвитку креативності, формуючи туристичну привабливість місцевості та самого фестивалю, знайомства зі звичаями, традиціями і народними художніми ремеслами. Відзначимо, що протягом року у Львові організовують понад 100 фестивалів і ярмарків, що залучають велику кількість туристів щороку. Зокрема, «Різдво у Львові», щорічний форум книговидавців, фестиваль писанок, «На каву до Львова», фестиваль шоколаду, день Батяра, міжнародний джазовий фестиваль Leopold Jazz Fest, міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев», молодіжний театральний фестиваль «Драбина» (Офіційний сайт, 2024). Цікавим прикладом для нашого дослідження

є наскельна фортеця-місто і заповідник ТуСтань. Тут відбуваються культурно-креативні трансформації крізь призму фестивалів, ярмарків, креативні ініціативи, воркшопи, креативні простори. Як результат, кількість креативних мандрівників зростає швидкими темпами. Найяскравішим і привабливим для креативного мандрівника є фестиваль з однойменною назвою «Ту Стань!». Зазначений фестиваль проводиться з 2006 року і є визначений найстарішим історичним в Україні фестивалем (Аналітичний звіт, 2020). Головною відмінністю «Ту Стань!» від інших фестивалів є участь глядачів у всіх елементах фестивалю. Загалом фестивальна діяльність відіграє істотну роль у стимулюванні розвитку культурного туризму для формування креативних індустрій, виступаючи платформою для демонстрації та розвитку творчого потенціалу секторів туристам. Оскільки відвідуючи фестивалі туристи сприяють створенню сприятливого середовища для експериментів і презентацій нових ідей в різних секторах креативних індустрій. Водночас забезпечують промоцію і збереження культурної спадщини, підтримку та розвиток локальних креативних спільнот і культурної ідентичності, створення позитивного бренду і можливість привабити інвестиції в розвиток креативних індустрій.

Креативні мандрівники цікавляться також народними звичаями, традиціями, що збереглися в регіоні з давніх часів. Особливе місце у туристських програмах відводиться і знайомству з *ремеслами*, оскільки саме на Львівщині знаходяться осередки ткацтва, вишивки, писанкарства, ковальства, виготовлення кераміки, гутного скла, художньої обробки металу, шкіри та ін. (Аналітичний звіт, 2020). У Львівській області поширені сувеніри, виготовлені ремісниками та майстрами різних креативних секторів як драйверів акумуляції, трансляції та актуалізації культурно-креативного потенціалу туристичних дестинацій, що дають можливість розвивати культурні цінності й традиції, формувати національно-культурну свідомість і етнокультурну ідентичність. Митці і майстри зберігають та передають стародавні технології й майстерність, створюючи унікальні сувеніри, що привертають увагу туристів своєю оригінальністю і автентичністю (косівська кераміка, яворівська дерев'яна забавка тощо). Зокрема, вишивані вироби, що відобра-

жають традиційний львівський стиль вишивки; вироби з дерева, кераміки, металу та інших матеріалів; сувеніри пов'язані з кавовою культурою; сувеніри з іконами; фарфорові вироби; тощо виражають багатство культурного, історичного та мистецького надбання місцевості, забезпечуючи підтримку майстрів і розвиток креативних індустрій у Львові та Львівській області в цілому.

Львів – це місто для справжнього гурмана, де можна насолодитись усією палітрою смаків колоритної кухні, шоколаду, карамелі, марципанів та смачною «філіжанкою кави» під супровід класичної, джазової і етнічної музики. Як бачимо з дослідження, неабияку цікавість у респондентів викликає *гастронадщина*, що розглядаємо як магніт туристичної привабливості на основі історико-культурних аспектів формування української кухні від простих до вишуканих страв із цікавими методами приготування, звичаями і особливого культурного багатства нації. Все це є основними характеристиками української гастронадщини. Відкриваючи Україну світу, важливо розкрити особливості гастрономічної спадщини як особливої складової культурного багатства нації. Адже культурні традиції українського народу втілюють у собі сотні років історії, культурних впливів, етнічні характеристики, регіональні особливості та смаки поколінь (Поплавський, 2021:196). Культурні традиції та культурно-історичний потенціал відіграють значну роль у стимулюванні розвитку креативних індустрій. Підкреслимо, що вплив гастронадщини як складової культурних традицій на розвиток креативних секторів досить значний і в регіонах, і на загальнодержавному рівні. Смак традицій як джерело натхнення для креаторів, дизайнерів, митців, фольклористів і шеф-кухарів, що поєднують українську спадщину й традиції з сучасними тенденціями представлено у Львові. Цікавим для креативних мандрівників є відвідування як гастрофестивалів, так і закладів де можна познайомитись з автентичної, колоритною їжею від української, азійської, французької, італійської, єврейської, особливих та авторських кухонь. У центральній частині Львова зосереджено чимало різноманітних закладів на різний смак і гаманець. Водночас познайомитись з розробкою естетичних рішень і креативних підходів. До унікальних закладів, що приваблюють креативних мандрів-

ників і розвивають культурний туризм Львова віднесемо такі, як: «Криївка», «Сковорода. Компанійська кнайпа», «Дуже висока кухня», «Ресторація Бачевських», «Атлас», «Трапезна Ідей» тощо. Наприклад, заклад «100 років вперед» надає принципово нову форму української кухні з використанням автентичних рецептів, спрямованих на збереження і переосмислення національних гастрономічних традицій України. Унікальною особливістю є надання послуг і спілкування з гостями. У закладі гості можуть долучитись до приготування десертів з супровідною історією, а також побувати на різноманітних майстер-класах з приготування страв, дегустації. Родзинкою Львова є кави і шоколад, які продегустувати можна в «Майстерня шоколаду», «Копальня кави», «Grand Café Leopold» тощо (Офіційний сайт, 2024). Культурологічні рефлексії підтверджують, що збереження і промоція традицій української національної кухні є важливим інструментом в розвитку малих територій, культурного туризму, збереження культурної спадщини та розвитку креативних індустрій регіону.

Нині «феномен Львова», що цікавить креативних мандрівників розглядаємо в унікальній для України масштабності виклику: необхідність трансформувати наявну у місті культурну та туристичну інфраструктуру, переосмислити й навчитися по-новому працювати з культурно-мистецьким потенціалом для активної промоції на швидкозростаючому міжнародному ринку (Аналітичний звіт, 2020:86–87), крізь призму реалізації креативних методик й інструментів розвитку культурного туризму у контексті креативних індустрій. Відповідно, на основі аналізу науково-практичних джерел, аналізу ринку, дослідження споживачів та їх потреб, виокремимо *креативні методи залучення туристів* такі, як: індивідуальний підхід до клієнтів (гостей); створення унікальних туристичних пропозицій і продуктів (квести, інтерактивні турніри, майстер-класи, воркшопи, незвичайні маршрути та тематичні екскурсії, фестивалі, культурно-креативні події, вуличні вистави, перформанси, флешмоби); реалізація маркетингових інструментів (акції та спеціальні пропозиції, відео та фото контент про подорожі для привернення уваги і залучення споживачів); використання digital-інструментів і технологій (вебсторінка, соціальні мережі, мобільні застосунки, осо-

бливо інтерактивні та імерсивні технології); розробка і реалізація екомаршрутів, створення глемпінгів з екоорієнтованим підходом, підвищення рівня якості послуг та увага до деталей.

У контексті вищезазначеного, актуалізується потреба формування дорожньої карти розвитку культурного туризму крізь призму взаємодії з секторами креативних індустрій. Зокрема, розробка і реалізація концептуальної стратегії → дієве нормативно-правове забезпечення → трирівнева інституційна спроможність (національна-регіональна-місцева) → впровадження стратегічних цілей розвитку і укріплення туристичного потенціалу України → покращення міжнародного туристичного іміджу → модернізація привабливої платформи (туристичних ресурсів, продуктів і пропозицій) для інвесторів та інвестицій → відновлення, реставрація та розбудова інфраструктури → інноваційний маркетинг і ефективне управління брендом → світова впізнаваність та поінформованість → забезпечення конкурентоспроможності.

Як резюме підкреслимо, що зважаючи на багатовікову історію, унікальні традиції та розмаїття культурного надбання, креативні індустрії через культурний туризм мають значний потенціал, а використання креативних інструментів з урахуванням специфіки міста чи регіону забезпечить формування автентичного досвіду (розробку тематичних маршрутів пов'язані з історією, ремеслами, мистецтвом, кухнею, традиціями, музикою, кіно тощо; організацію фестивалів та культурних подій, зокрема проведення виставок, перформансів, майстер-класів, артінсталяцій), стимулювання інновацій та співпраці (створення резиденцій для творчих людей, підтримка креативних стартапів, стимулювання розвитку креативних проєктів, підвищення впізнаваності місцевих креативних індустрій), ефективний маркетинг та просування, розвиток освітніх програм

і створення центрів креативної освіти, збереження та популяризацію культурної спадщини. Відповідно реалізація зазначених концептів сприятиме збільшенню туристів, формуванню привабливого туристичного бренду, підвищить пізнаваність міст і регіонів України.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У дослідженні проаналізовано теоретико-практичні вектори культурного туризму як нарративу конкурентоспроможності креативних індустрій в Україні. Розкрито розвій культурного туризму, нарративу, культурних рефлексій та основних наукових досліджень проблематики у середовищі креативних індустрій України. Обґрунтовано, що формування нарративу щодо колоритності і різнобарв'я української культури, культурного надбання, унікальності та привабливості кожного куточку країни, пропозицій і діяльності секторів креативних індустрій приваблює креативних мандрівників. Це передбачає впровадження інтерактивних та освітніх програм, партнерство з місцевими громадами, реалізацію маркетингових та digital технологій, розробку та популяризацію тематичних туристичних кейсів, державно-публічне партнерство, інтернаціоналізацію культурних подій, розвиток креативних просторів, адаптацію й гнучкість до змін та викликів. Все вищезазначене сприятиме формуванню і збереженню конкурентоспроможності, а також підсилить інтерес до культурно-креативного простору серед креативних мандрівників. При цьому, підкреслено важливість інтерпретації метафор, інкультурації особистості, евристичних пошуків дескрипції рефлексії і креативних методів залучення туристів в контексті креативних практик розвитку культурного туризму в Україні. Перспективу подальших досліджень вбачаємо у розробці кейсів синергетичної взаємодії культурного туризму і креативних індустрій для формування позитивного бренду України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Божко Л. Д. Туризм у контексті глобалізаційних процесів: історико-культурологічний аспект : *автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра культурології: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»*. Харків, 2018. 41 с.
2. Бойко Л. П., Кундеревич, О. В. & Оборська, С. В. Постмодерністська культурологічна рефлексія як модель ідентичності. *Питання культурології*. Київ, 2022. (40), 22–32.
3. Державне агентство розвитку туризму України: *офіційний сайт*. 2024. URL: <https://www.tourism.gov.ua/> (дата звернення: 10.01.2024).
4. Дичковський С. І. Інтеграція туризму в процеси культури. *Питання культурології*, 2020. (36), 110–119.
5. Інтерактивна карта туристичних брендів України: *офіційний сайт*. 2024. URL: <https://www.google.com/maps/> (дата звернення: 10.01.2024).

6. Кінотуризм: де знімали фільми в Україні. 2022. URL: <https://krainaua.com/ua/news/kinoturizm-de-znimali-filmi-v-ukraini> (дата звернення: 12.01.2024).
7. Креативні індустрії. UkraineInvest: офіційний сайт. 2024. URL: <https://ukraineinvest.gov.ua/industries/creative-industries/> (дата звернення: 10.01.2024).
8. Культурно-пізнавальний туризм: енциклопедичний словник-довідник з туризму. 2024. URL: <http://www.leksika.com.ua/12940407/turizm/turizmkulturniy> (дата звернення: 12.01.2024).
9. Львівська міська рада. Туризм. Офіційний сайт. 2024. URL: <https://lviv.travel/> (дата звернення: 10.01.2024).
10. Любарець В. В. Культурологія туризму. Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2017», 25–26 квіт. 2017 р. Київ, 2017. Ч. 4. 152–154.
11. Плецан Х. В. Розвиток культурного туризму у просторі креативних індустрій України. «Чорноморські наукові студії»: матеріали VIII Всеукраїнської мультидисциплінарної конференції, м. Одеса, 24 червня 2022 року. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2022. 353–357.
12. Плецан Х. В. Мурал-арт як складова міжкультурного діалогу креативних індустрій: регіональний підхід. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції. (16–18 червня 2023 року). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів, 2023. Торунь: Liha-Pres. 112–117 с.
13. Поплавський М. М. Концептуальні особливості гастрономічної спадщини України. Нематеріальна культурна спадщина як сучасний туристичний ресурс: досвід, практики, інновації : зб. тез за матеріалами IV Міжнарод. наук.-практ. конф.-фестивалю, м. Київ, 20–21 травн. 2021р. Київ, 2021. КНУКіМ. 196–199.
14. Сприяння розвитку культури в Україні: дослідження зв'язків культурно-мистецької сфери та туристичної привабливості території. 2020. Аналітичний звіт. Львів, 200.
15. Україна Інкогніта: офіційний сайт. 2023. URL: <https://incognita.com.ua/palaci-kinodekoraciyi-ta-ukrayinske-selo> (дата звернення: 12.01.2024).
16. Феномен туризму: розмаїття сенсів. [монографія] за ред. О. О. Красноручького, Н. І. Моїсєвої. Харків, 2019. 252 с.
17. Чорна Н. Креативні індустрії та їх роль у розвитку культурно-пізнавального туризму. 2023. *Економіка та суспільство*, (48). 37–48.
18. Bauman Z. Postmodern ethics. Oxford: Blackwell, 1993. 42 (1). 144–147.
19. Cultural tourism. UNESCO: official site. URL: <https://www.unesco.org/en/tags/cultural-tourism> (дата звернення: 10.01.2024).
20. International Cultural Tourism Committee. *International Cultural Tourism Charter*. 1999. URL: <https://www.icomosict.org/p/international-cultural-tourism-charter.html> (дата звернення: 10.01.2024).
21. Pletsan K., Antonenko V., Havryliuk A., Motsa A. & Izhak T. Creative Principles of Cultural Tourism Development in Ukraine. *WSEAS Transactions on Environment and Development*, 18, 2022. 1085–1093. DOI: 10.37394/232015.2022.18.103
22. Richards, G. (Ed.) *Cultural tourism in Europe*. Oxford University Press, 1996. USA. 360. URL: <https://research.tilburguniversity.edu/en/publications/cultural-tourism-in-europe> (дата звернення: 12.01.2024).
23. World Tourism Organization. *Tourism and Culture S Madrid*, DOI, 2018. URL: unwto.org/doi/book/10.18111/9789284418978 (дата звернення: 10.01.2024).

REFERENCES:

1. Bozhko L. D. Turyzm u konteksti hlobalizatsiinykh protsesiv: istoryko-kulturolohichniy aspekt [Tourism in the context of globalization processes: historical and cultural aspect]: *avtoref. dys. na здobuttia nauk. stup. d-ra kulturolohii: spets. 26.00.01 "Teoriia ta istoriia kultury"*. Kharkiv, 2018. 41. [In Ukrainian].
2. Boiko L. P., Kunderevych O. V. & Oborska S. V. Postmodernistska kulturolohichna refleksiiia yak model identychnosti. [Postmodern cultural reflection as a model of identity]. *Pytannia kulturolohii*. Kyiv, 2022. (40), 22–32. [In Ukrainian].
3. Derzhavne ahentstvo rozvytku turyzmu Ukrainy. [State Tourism Development Agency of Ukraine]. *Ofitsiynyi sait*. 2024. URL: <https://www.tourism.gov.ua/> [In Ukrainian].
4. Dychkovskiy S. I. Intehratsiia turyzmu v protsesy kultury. [Integration of tourism into cultural processes]. *Pytannia kulturolohii*, 2020. (36), 110–119. [In Ukrainian].
5. Interaktyvna karta turystychnykh brendiv Ukraïny. [Interactive map of tourist brands of Ukraine]. *Ofitsiynyi sait*. 2024. URL: <https://www.google.com/maps/> [In Ukrainian].
6. Kinoturizm: de znyaly filmy v Ukraini. [Film tourism: where films were shot in Ukraine]. 2022. URL: <https://krainaua.com/ua/news/kinoturizm-de-znimali-filmi-v-ukraini> [In Ukrainian].

7. Kreatyvni industrii. [Creative industries]. UkraineInvest. *Ofitsiyni sait*. 2024. URL: <https://ukraineinvest.gov.ua/industries/creative-industries/> [In Ukrainian].
8. Kulturno-piznavalnyi turyzm: entsyklopedychnyi slovnyk-dovidnyk z turyzmu. [Cultural and educational tourism: an encyclopedic dictionary-guide on tourism]. 2024. URL: <http://www.leksika.com.ua/12940407/turizm/turizmkulturniy> [In Ukrainian].
9. Lvivska miska rada. Turyzm. [Lviv city council. Tourism]. *Ofitsiyni sait*. 2024. URL: <https://lviv.travel/> [In Ukrainian].
10. Liubarets V. V. Kulturolohiia turyzmu. [Culturology of tourism]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia «Dni nauky filosofskoho fakultetu – 2017», 25–26 kvit. 2017*. Kyiv. 2017. 4. 152–154. [In Ukrainian].
11. Pletsan Kh. V. Rozvytok kulturnoho turyzmu u prostori kreatyvnykh industrii Ukrainy. [Development of cultural tourism in the space of creative industries of Ukraine]. «*Chornomorski naukovy studii*»: materialy VIII Vseukrainskoi multydystryplinarna konferentsii, m. Odesa, 24 chervnia. Odesa: Mizhnarodnyi humanitarnyi universytet, 2022. 353–357. [In Ukrainian].
12. Pletsan Kh. V. Mural-art yak skladova mizhkulturnoho dialohu kreatyvnykh industrii: rehionalnyi pidkhyd. [Mural art as a component of intercultural dialogue of creative industries: a regional approach]. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichni, mystetstvoznavchyi, pedahohichni aspekty. Materialy VIII Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii. (16–18 chervnia 2023)*. Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. Lviv. 2023. Torun: Liha-Pres. 112–117 c. [In Ukrainian].
13. Poplavskiy M. M. Kontseptualni osoblyvosti hastronomichnoi spadshchyny Ukrainy. [Conceptual features of the gastronomic heritage of Ukraine]. *Nematerialna kulturna spadshchyny yak suchasnyi turystychnyi resurs: dosvid, praktyky, innovatsii : zb. tez za materialamy IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf.-festyvaliu, m. Kyiv, 20–21 travn. 2021*. Kyiv : KNUKiM, 2021. 196–199. [In Ukrainian].
14. Spriannia rozvytku kultury v Ukraini: doslidzhennia zviazkiv kulturno-mystetskoï sfery ta turystychnoi pryvablyvosti terytorii. [Promoting the development of culture in Ukraine: a study of the connections between the cultural and artistic sphere and the tourist attractiveness of the territory]. *Analitichnyi zvit*. Lviv, 2020. 200. [In Ukrainian].
15. Ukraina Inkohnita. [Ukraine Incognita]. *Ofitsiyni sait*. 2023. URL: <https://incognita.com.ua/palaci-kinodekoraci-yi-ta-ukrayinske-selo> [In Ukrainian].
16. Fenomen turyzmu: rozmaittia sensiv. [The phenomenon of tourism: a variety of meanings]. [*monohrafiia*] za red. O. O. Krasnorutskoho, N. I. Moisieievoi. Kharkiv, 2019. 252 c. [In Ukrainian].
17. Chorna N. Kreatyvni industrii ta yikh rol u rozvytku kulturno-piznavalnogo turyzmu. [Creative industries and their role in the development of cultural and educational tourism]. *Ekonomika ta suspilstvo*, 2023. (48). 37–48. [In Ukrainian].
18. Bauman Z. Postmodern ethics. Oxford: Blackwell, 1993. 42 (1). 144–147. [In English].
19. Cultural tourism. UNESCO: official sate. URL: <https://www.unesco.org/en/tags/cultural-tourism>. [In English].
20. International Cultural Tourism Committee. *International Cultural Tourism Charter*. 1999. URL: <https://www.icomosict.org/p/international-cultural-tourism-charter.html>. [In English].
21. Pletsan K., Antonenko V., Havryliuk A., Motsa A. & Izhak T. Creative Principles of Cultural Tourism Development in Ukraine. *WSEAS Transactions on Environment and Development*, 2022. 18, pp. 1085–1093. DOI: 10.37394/232015.2022.18.103. [In English].
22. Richards G. (Ed.) *Cultural tourism in Europe*. Oxford University Press, 1996. USA. 360. URL: <https://research.tilburguniversity.edu/en/publications/cultural-tourism-in-europe>. [In English].
23. World Tourism Organization. Tourism and Culture S Madrid, DOI, 2018. URL: unwto.org/doi/book/10.18111/9789284418978. [In English].

УДК 791.43/.45:008

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-26>**Світлана ПОГАСІЙ**

здобувач третього освітнього рівня спеціальності 034 – «Культурологія» кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0000-0001-8419-4399

Бібліографічний опис статті: Погасій, С. (2024). Особливості авторського стилю Кіри Муратової. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–210, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-26>

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ КІРИ МУРАТОВОЇ

Стаття присвячена дослідженню особливостей авторського стилю у кінотворчості Кіри Муратової – найбільш яскравій представниці вітчизняного та світового авторського кінематографу. **Актуальність досліджуваної теми** пов'язана із зростаючим інтересом до вивчення авторського стилю та осмисленню, у цьому ключі, кінотворчості Кіри Муратової. **Методологічною основою дослідження** став культурологічний підхід, який обумовив узагальнену спрямованість дослідження авторського кінематографу як феномену культури. Біографічний метод уможливив персоніфікацію творчих здобутків Кіри Муратової та надав можливість виділити основні етапи становлення її авторського стилю. Використані методи систематизації та узагальнення дозволили визначити основні особливості та специфічні риси авторського стилю Кіри Муратової. **Наукова новизна** полягає в тому, що авторський стиль Кіри Муратової як предмет спеціального вивчення, постає вперше. У роботі проаналізовані біографічні аспекти кінотворчості Кіри Муратової. Виділені основні віхи творчого шляху, здійснено аналіз кінофільмів, створених у певний період та представлено еволюцію становлення її авторського стилю. Дослідження дозволило виокремити специфічні риси та унікальні прийоми, які складають основу авторського стилю Кіри Муратової, а саме – нестандартність монтажних рішень, унікальність документальності, застосування елементів рефрену, своєрідність мовлення (звучності, голосу, монологів, комунікації героїв, діалектів), специфіка візуального рішення (з опорою на яскравість, колажність та видовищність), а також екзистенціальні мотиви та переважність жіночої тематики. **Зроблено висновок**, що усі стильові особливості слід розглядати у поєднанні один з одним. Лише у своїй єдності вони утворюють унікальний авторський стиль Муратової. Викладені матеріали уможливають подальшу розробку теми, що сприятиме розширенню арсеналу знань щодо творчої спадщини Кіри Муратової та можуть відкрити нові перспективи для розвитку авторського кіно загалом.

Ключові слова: Кіра Муратова, авторський кінематограф, авторський стиль, кінематографічна творчість.

Svitlana POHASIY

Postgraduate Student at the Department of Arts and Humanitarian Studies, International Humanitarian University, 33 Fontanska doroga, Odessa, Ukraine, 65009

ORCID: 0000-0001-8419-4399

To cite this article: Pohasiy, S. (2024). Osoblyvosti avtors'kogho stylju Kiry Muratovoji [Features of Kira Muratova's authorial style]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–210, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-26>

FEATURES OF KIRA MURATOVA'S AUTHORIAL STYLE

The article is devoted to the study of the peculiarities of the author's style in the film works of Kira Muratova, as the most prominent representative of the national and world author's cinema. **The relevance of the topic** under study is related to the growing interest in the study of the author's style and the comprehension of Kira Muratova's film work in this regard. **The methodological** basis of the study was the cultural approach, which determined the generalised focus of the study of author's cinema as a cultural phenomenon. The biographical method made it possible to personify the creative achievements of Kira Muratova and provided an opportunity to highlight the main stages of the formation of her authorial style. The used methods of systematisation and generalisation allowed us to identify the main features and specific features of Kira Muratova's authorial style. **The scientific** novelty is that the author's style of Kira Muratova as a subject of special study is presented for the first time. The paper analyses the biographical aspects of Kira Muratova's film work. The main milestones of her work are highlighted, the films created in a certain period are analysed, and the evolution

of her authorial style is presented. The research made it possible to identify specific features and unique techniques that form the basis of Kira Muratova's authorial style, namely non-standard editing solutions, unique documentation, the use of refrain elements, the originality of speech (sonority, voice, monologues, communication between characters, dialects), the specificity of the visual solution (based on brightness, collage and entertainment), as well as existential motifs and predominance of female themes. **It is concluded** that all stylistic features should be considered in conjunction with each other; only in their unity do they form the unique authorial style of Kira Muratova. The materials presented here will enable further development of the topic, contribute to the expansion of the arsenal of knowledge about Kira Muratova's creative heritage and may open up new perspectives for the development of author's cinema in general.

Key words: Kira Muratova, author's cinema, author's style, cinematic creativity.

Вступ. Авторський кінематограф є унікальним мистецьким явищем. Історія «авторського» кіно в певному сенсі є історією особистостей. Філософи та бунтарі, піднесені лірики і холодні спостерігачі, похмурі і життєрадісні – ці людські риси митців, неминуче проявлені у авторському погляді на буття, перетворюють творчість майстрів «авторського» кіно на галерею типів особистісного світосприйняття (Черков, 2014, с. 202). Мова йде про «авторський стиль» як унікальний спосіб вираження та втілення ідей, почуттів, тематики та естетики конкретного митця. Авторський стиль створює унікальну ідентичність та дозволяє йому виражати своє бачення та почуття у власний неповторний спосіб. Він робить фільми конкретного режисера впізнаваними та відмінними від творів інших авторів. Вивчення специфіки авторського стилю окремих його представників залишається **актуальною дослідницькою проблемою**. За словами дослідниці Г. Погребняк, «однією з причин жвавого інтересу до авторського кіно є показова тенденція в сучасній художній творчості, зокрема й у кіномистецтві, до максимальної самореалізації митця через посилення суб'єктивного авторського начала. Адаже визнання суспільством авторської особистості як самоорганізованої та самодостатньої цінності, здатної народжувати й, не приховуючи власного «Я», продукувати у творі, позначеному природою харизми, значимі ідеї, ідеали, образи в контексті оригінальної кінематографічної світомоделі, як ніколи, на часі (Погребняк, 2020, с. 4).

Однією з найяскравіших представниць світового та вітчизняного авторського кіно є Кіра Муратова. Її творчість – синонім свободи, неповторності та унікальності авторського стилю. Авторський стиль вгадується у кожному кадрі стрічок знаної режисерки. Проте, парадоксальність кіностилю Муратової стала аналітичною головоломкою не лише для глядачів, а й для численних дослідників та критиків її кінотворчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмисленню творчого доробку автора-режисера Кіри Муратової присвячено роботи Л. Брюховецької, І. Зубавіної, Г. Погребняк, О. Радинського, Т. Савченко-Шагінян, С. Тримбача, Г. Чміль та інших.

У роботах Л. Брюховецької творчість К. Муратової досліджувалась в контексті розвитку вітчизняного кінематографу (Брюховецька, 2011). Осмислення специфіки кінотворчості режисерки в контексті становлення авторського кінематографу в Україні, здійснювалось у численних наукових доробках Г. Погребняк. У монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» в контексті авторського відтворення дійсності засобами кіномистецтва, дослідниця аналізує творчий доробок Муратової та розглядає її творчість через призму філософії екзистенціалізму. (Погребняк, 2020). Специфіку творчості К. Муратової досліджено у роботах О. Радинського (Радинський, 2004). Дослідник приділяв значну увагу питанням естетики та етики фільмів Кіри Муратової та розмірковував над етимологією абсурду в контексті її творчості.

Дослідник українського кінематографу С. Тримбач, виділяє та аналізує сюрреалістичні вияви у творчості Муратової (Тримбач, 2003). В контексті гендерної проблематики досліджувалась творчість К. Муратової у роботах Т. Савченко-Шагінян. Автор зазначає, що попри «щільну насиченість стрічок К. Муратової жіночими персонажами, фактично це не є жінками, а ідеями, уособленням яких на екрані вони стають». Окремий прошарок ґрунтовних досліджень специфіки авторського кіно К. Муратової становлять наукові доробки Галини Чміль (Чміль, 2003, 2008). У її роботах здійснюється мистецтвознавчий аналіз кінотворчості К. Муратової.

Незважаючи на те, що аналіз останніх досліджень, показав значний інтерес до творчості

К. Муратової, у більшості робіт її авторський стиль окремо не розглядався. Тому у дослідженні маємо **на меті** систематизувати особливості та узагальнити відомості, що складають унікальний «авторський стиль» К. Муратової.

Виклад основного матеріалу. Авторський стиль кінорежисера може бути розпізнаний через його унікальний погляд на світ, особисті переживання, творчі уподобання та художній вияв. «Режисер-автор – це, передовсім, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, неординарною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній, особистість, здатна презентувати власну кінематографічну світо модель, що існує «як вираз сили того, хто її створює» (Погребняк, 2020, с. 5). В авторській кінематографічній моделі постановник, як носій певних особистісних якостей, не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави мовити про специфічне, властиве тільки йому відображення художньої картини світу в кожному кадрі аудіовізуального продукту (Погребняк, 2023, с. 43).

Кіра Муратова – автор з унікальною творчою манерою, цілісним філософським баченням картини світу, що знаходить вираз у радикальній кіноестетиці. Вона є новатором художніх прийомів, її фільми цікаво аналізувати з точки зору художньої своєрідності.

В загальному вигляді, стиль автора пов'язують з його життєвим досвідом, характером, унікальними рисами, темпераментом, з історичною епохою та процесами в ній. Авторський стиль може проявлятися як експерименти з формою, зміни традиційних кінематографічних прийомів та специфіки зйомки, монтажу, кадрування, використання світла та кольорів, сюжетних та тематичних мотивів, тощо. Своєрідність авторського стилю Муратової, насамперед, пов'язана з особливостями біографії. Біографічні аспекти є визначними у становленні світогляду митця, а їх дослідження безперечно, ще один крок до розуміння виникнення феномену Кіри Муратової як режисера та особистості.

Кіра Георгіївна Короткова народилася 5 листопада 1934 року бессарабському містечку Сороки (тепер це територія Молдови) у родині

росіянина Георгія Короткова та румунки Наталії Скурту. Приблизно з 40-х років сім'я проживала у Бухаресті. Там Кіра відвідувала відразу дві школи, російську та румунську. Їй доводилося говорити різними мовами і приховувати своє справжнє походження. Батько Кіри загинув під час Другої світової війни, тому дівчину виховувала мати, яка деякий час була міністром культури та заступником міністра охорони здоров'я Румунії. У 1950-х роках Муратова емігрує до СРСР. Ці відомості з біографії дають підстави припустити, що життєві обставини допомогли в майбутньому вести достатньо закритий спосіб життя, вміло «конспіруватись» у радянські часи та мати абсолютно маргінальний статус у кінематографічному ландшафті як радянського, так і пострадянського періоду. Можливо нестабільність її кінокар'єри, жорстка цензура за радянських часів та водночас безпрецедентна свобода творчого самовираження сформувала її образ та унікальний почерк. При цьому, «жодні подробиці особистого життя режисерки не виявляються у її фільмах взагалі. У будь-якій творчості, а в кінематографі особливо таке трапляється вкрай рідко. Фільми Кіри Муратової – світ спостереження та абсолютної фантазії, який вона, можливо, винайшла ще в ранньому дитинстві» – пише дослідниця Г. Погребняк (Погребняк, 2020, с. 149).

Перші роботи зняті у співавторстві з чоловіком Олександром Муратовим (короткометражний – «Весняний дощ» (1958) і два повнометражні – «Біля Крутого Яру» (1962) та «Наш чесний хліб» (1964). Сільська тематика «Біля крутого яру» та «Наш чесний хліб» цікавила швидше Олександра Муратова, в окремій творчості Кіри Георгіївни вона не зустрічається зовсім. Проте, спроби знайти Кіру Муратову у цих фільмах таки увінчуються успіхом. Найочевиднішим знаком Кіри Муратової у картині «У крутого яру» можна назвати фінальний кадр-рамку. Пізніше цей прийом з'являтиметься практично у всіх фільмах Муратової, а найяскравіше проявиться в картині «Другорядні люди», в альбомі божевільного.

У ще одному фільмі, присвяченому сільській тематиці «Наш чесний хліб» промайне інший характерний прийом Муратової – дублюват. Дівчата, що танцюють у однакових сукнях, рефрен, що також зустрічається в пізніших фільмах режисера. Проте, важливішим є те,

«що вже в перших кінострічках («У крутому яру», «Наш чесний хліб»), К. Муратова прагнула змоделювати свій неповторний і загадковий екранний світ, у якому відобразилось би її особисте світосприйняття, світорозуміння, була би виражена її життєва позиція, презентована в діях і вчинках її героїв, і водночас знайшли б оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми» (Погребняк, 2020, с. 146).

Самостійні стрічки «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971) становлять діалогію. Саме в них, відбувається зародження знаменитого муратівського почерку, і починають проявлятися характерні мистецькі прийоми. Обидва фільми знято у чорно-білій стилістиці. Героїні цих фільмів постають як уособлення її власного й духовного досвіду. В них проявляється «її здатність до критизиції героїв, які намагаються вільно визначити себе в житті й наділені індивідуальною суб'єктивністю» (Чміль, 2003, с. 211). А «буттєва самотність героїнь вивела їх на межу абсурдного існування» (Зубавіна 2001, с. 71). «Короткі зустрічі» відрізняє спокійний темп розповіді, тонкий психологізм і великі плани як перехід від одного моменту спогаду до іншого, від внутрішнього світу однієї героїні до іншої. Простір фільму рясніє флешбеками, він пронизаний темою очікування та самотності. Слід зазначити, що з цієї невинної картини розпочинається цензурна боротьба проти фільмів Кіри Муратової. А все через те, що головна героїня – Валентина (її роль зіграла Муратова), говорить про те, що її робота – це нісенітниця, пов'язана з відсутністю води в місті, що стоїть біля води. Ймовірно, саме ці моменти викликали обурення цензури і, мало не позбавили Кіру Муратову професії кінорежисера.

Ще більше проблем викликала наступна робота Муратової – «Довгі проводи» (1971), яка стала своєрідним кінематографічним дослідженням драми людської самотності. Фільм назвали псевдогуманістичним та надантирадянським. У ньому, як і в «Коротких зустрічах» розповідалось про жіночу долю. Цими картинами режисер заявила про свій інтерес до етично-моральної проблематики. Її герої, з неоднозначними характерами та індивідуалізмом не вписувалися в систему, як і її кінематографічне бачення, яке кардинально відрізнялося від загальноприйнятих канонів. Тому радянська влада, протестуючи проти новаторства Мура-

тової, обидві стрічки зняла з діючого фонду і заборонила їх перегляд на довгі роки.

Муратова, як людина поза системою, що в своїх фільмах не йде на прямий конфлікт з цією системою, стала однією з переслідуваних фігур радянського кінематографу. Кінець 60-х і 70-ті роки ХХ ст. стали у її житті періодом фактичної творчої бездіяльності. Проте це не змусило Муратову змінити свій кінематографічний стиль. Картини, які вона незважаючи на все створювала, не допускалися в широкий прокат і лежали на полицях. Фільми «Пізнаючи білий світ» (1978) та «Серед сірого каміння» (1983) хоч і важко знаходили шлях до глядача, та все ж продовжували творчі пошуки мисткині у дослідженні людини. Разом вони утворили, так званий, «перехідний період» у творчості режисера. Перехідність проявляється у зміненому способі оповідання. З'являється «декоративність», словесні та монтажні повтори, подвоєння фігур, дивертисменти і трюки, особлива увага до тілесності, гротеск, манірні інтонації та маньєризми численних акторів-непрофесіоналів, що населяють ексцентричний кіносвіт Муратової, стають постійними елементами стилістики її фільмів. У плані побудови наративу, цей фільм значно відрізняється від двох попередніх. Реалізм оповідання залишився у минулому. У картині з'являється певна умовність, театральність, герої зачитуються монологами, іноді звертаються прямо в камеру. Постійно використовуються рефрени, дрібний «неправильний» стрибкоподібний монтаж. У сукупності ці художні прийоми важливі для створення ритму картини, вони формують стилістику Муратової. Варто зазначити, що цей фільм став поворотним моментом у творчості режисера. Тут Муратова назавжди уникає реалізму розповіді в бік його умовності. Як завжди, фільм був негативно сприйнятий серед чиновників кіно. У зв'язку з нібито невиразними уявленнями про реальність, Муратовій було наказано зайнятися екранізацією класики.

З перебудови починається плідний період. Нарешті, після розпаду СРСР, коли ідеологічні обмеження остаточно були зняті, Муратова отримала довгоочікуване визнання в міжнародному масштабі і відносну свободу самовираження. Виходить фільм «Зміна долі» (1987) і «Астенічний синдром» (1989).

Знімаючи «Зміну долі» за твором «Записка» Сомерсета Моема, режисерка означає і зміну власної кінематографічної долі. Фільм виходить похмурим і дивним. Його дія, відбувається скрізь і ніде, зараз і ніколи. Для створення цього позачасового, позапросторового ефекту, зйомка проводилася в різних країнах. Масовка, що включає людей різної національності, монголів, китайців, таджиків, узбеків ще більше заплутувала глядачів. Але, незважаючи на умовність місця, в першу чергу, це фільм про свободу, межі та час. Муратовій дозволили робити будь-що, тому фільм просто перевантажений улюбленими муратівськими прийомами. На даному етапі він повністю відповідав режисерським інтелектуальним пошукам та художньому ритму. Під виглядом екранізації оповідання, Муратова втілила у життя своє ставлення до всього жакливого та прекрасного. З особливостей фільму можна виділити також роботу з костюмом, еkleктичний та багатонаціональний, хаотичний монтаж кадрів, розбіжність звукового та зорового рядів. Крупні плани, використані режисером у ранніх фільмах, тут зведено до мінімуму.

Фільмом «Астенічний синдром» К. Муратова наче підвела підсумок століттю і намітила обриси майбутнього. Обрана назва фільму, як і назва психічного захворювання, для якого характерні підвищена стомлюваність, втома, летаргія та інколи пасивна агресія, відображали стан «смутного часу», характерного для кінця 80-х, початку 90-х.

Наступні фільми Муратової пов'язують з, так званим, «рожевим», «арлекінським» періодом її творчості. Мова йде про «Чуттєвий міліціонер» (1992) та «Захоплення» (1994), а також фільм «Три історії» (1997), який викликав суперечливу реакцію глядачів і критики.

З початку 2000-х до кінця життя Муратова знімає ще шість повнометражних фільмів, кожен з яких по-своєму ламає шаблони глядацького сприйняття. Не рахуючись ні з політичною кон'юнктурою, ні з критикою, ні зі славою й званнями, вона залишається зразком незалежності митця і далі знімає кіно за своїм незмінним принципом – так, як їй самій до вподоби.

У «Другорядних людях», як і у «Трьох історіях» автор торкається теми смерті. Якщо у «Трьох історіях» досліджується природа

насильства, то фільмі «Другорядні люди», оголошений труп у фіналі оживає, що явно вказує на життєствердження, характерне для наступних фільмів режисера. Зокрема, фільми «Чеховські мотиви», «Налаштувач», «Два в одному» підтверджують цю ідею.

Окремо у кар'єрі мисткині стоїть фільм «Мелодія для шарманки». Цей фільм взагалі нетиповий для творчості режисера. Картина про двох дітей, які гинуть на вулиці напередодні Різдва, під радісні голоси сторонніх людей найбільш близька до жанру соціальної драми.

Останнім з'явився фільм «Одвічне повернення» (2012). Він став квінтесенцією усієї творчості Кіри Муратової. Історія про кінопроби, розказана безліччю муратівських голосів, зіткана цілком із характерних для Кіри Муратової художніх прийомів. У цьому фільмі умовність, штучність та ексцентризм повністю переходять від атракціону до оповідної манери.

Досліджуючи становлення авторського стилю в контексті її біографії, зазначимо, що фільми К. Муратової, наче і не містять прямого зв'язку з її біографією. Проте в кіномистецтві «герої є уособленням людського «Я», що «дає можливість людині художньо втілити на екрані міф про саму себе» (Крилова, 2013, с. 140). У специфічній моделі авторського кіно К. Муратової, герої, «котрі, на перший погляд, нічого не обирають, проте все ж роблять свідомий вибір згубного існування в соціумі. К. Муратова, сукупність кінотворів якої органічно вплетена в її особисте життя, розглядає героїв як благодатний пізнавальний матеріал, представляючи не в зовнішніх, гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих рухах душевного життя (Погребняк, 2020, с. 148).

Розмисли про непросту творчу долю К. Муратової, підштовхують до висновків, що їй вдалось віднайти ключ до рівноцінного відтворення реальності, яка виявляє спротив усіляким намаганням міметичного (а надто кінематографічного) відображення. Цілком погоджуємося з дослідником О. Радинським, що «таким ключем є рідкісний муратовський стиль (жодна характеристика якого не обходиться без атрибуту «абсурдний», «безглуздий» тощо), а також винятковий світогляд, що знаходить своє екранне віддзеркалення в роботах режисерки (Радинський, 2004, с. 135).

Дослідження творчого шляху та спроби узагальнення та систематизації творчих напрацювань К. Муратової дають підстави виділити специфічні риси її неповторного і унікального авторського стилю. Насамперед, його нестандартність – у своїй творчості вона завжди йде проти течії. Її нестандартні герої, в словах і жестах яких «природне» домінує над «соціальним», цілком позбавлені надмірної пишномовної фразеології та сентиментальності. Існує думка, що кіно Кіри Муратової – для обраних. Кожний фільм не схожий на попередній. І в той же час в її картинах є щось, що подібно фірмовому знаку засвідчує – це зроблено Кірою Муратовою. Це кіномистецтво глибокої думки, витонченої форми, високої кінематографічної культури, позначене непересічним талантом і самобутністю автора.

Нестандартність Муратової-режисерки проявляється у всьому, у тому числі – у монтажній структурі фільмів. Монтажна манера Муратової дивує і професіоналів і глядачів. Несподівані стики та склейки, «неправильне» поєднання планів, композиційні лейтмотиви, які переходять із одного фільму до іншого – все це формує звичний муратівський наратив, ритм та структуру фільму. Режисерська манера розриває, дробить сюжетну дію, поєднує нерухомі мізансцени та тривалі, протяжні, довгі плани із надкороткими. З'єднання кадрів у Муратової формує спонтанний рух, роблячи своєрідність абсурду, що відбувається в кадрі, повністю підконтрольним тільки волі і бажанню режисера. Муратова створює цим атракціон, який вибирає глядача від звичного плавного монтажу та зручного сприйняття. Поділ фільмів на частини («Астенічний синдром», «Три історії», «Чеховські мотиви», «Два в одному», «Вічне повернення») Муратова застосовує для більш детального та всебічного розкриття теми різними персонажами. Герої показують своє ставлення до вбивства, смерті, кожен зі свого боку, проявляючи унікальний характер та природну агресію. Іноді така конструкція необхідна для запровадження нових елементів художнього оповідання.

Розвиваючи наші міркування, відзначимо, що фільми Муратової мають унікальну документальність. Її герої поглинені щоденністю побуту, ритуальністю побутової поведінки. Саме таке уважне ставлення до побуту і його

«правдоподібності» є основою документальності стрічок Муратової. Фокусування на побуті має здатність баналізувати все довкола, позбавляти змістовності буття, проте не у фільмах Муратової. Неупереджений, вільний і зосереджений погляд Муратової, знищує банальність повсякденності, побут стає цирком, оперою та мелодрамою. Сама Муратова в інтерв'ю часто пояснювала свою документальність у фільмах «багаторічним Одеським життям». Але, на нашу думку, коріння цієї «муратовської побутовості», значно глибше, а саме в особливостях її авторського стилю. «Тихе й ненав'язливе занурення в повсякденні турботи людей, їхній сум чи радість й виявляється її універсальним авторським методом, де стихія життєвого побуту стрімко набуває статусу художнього буття. При цьому виняткова делікатність, тонкість кінематографічного письма, натхненність простих речей становлять невід'ємні якості «муратовського» стилю, у котрому прагнення режисера розкрити індивідуальну психологію персонажів, знайти ключ до особистісного світовідчуття призводять до необхідності оточити їх специфічним предметним середовищем, наситити знімальні об'єкти витонченими деталями, поглибити мізансцену, створити багатопланове зображення. <...> При цьому, іноді в її фільмах «людини ви спочатку начебто й не бачите. <...> У старанно змодельованому авторкою кінопросторі на перший план виходять відчуття і переживання людини, яка не поспішає спиратися у власному виборі на загальнолюдські цінності, а сприймає власне життя як буття-проект. А це, відповідно, змушує героїв К. Муратової прагнути межованого існування та насолоджуватись ним до певної міри, болісно відшукуючи відповіді на запитання, ким вони є в занедбаному світі з його інтерсуб'єктивністю. <...> Моделюючи образи героїв нібито з відвертих і малозначущих дрібниць, К. Муратова перетворює це на особливий пізнавальний процес, авторський метод практичного опосередкованого пізнання, коли суб'єкт (у нашому випадку митець-автор) замість безпосереднього об'єкта пізнання вибирає чи створює схожий із ним допоміжний об'єкт-замісник (модель), досліджує його, а здобуту інформацію переносить на реальний предмет вивчення. При цьому К. Муратова ніби навмисне позбавляє глядача надійної оповідної

позиції, певної авторської точки зору на те, що відбувається на екрані (Погребняк, 2020, с. 149).

Як вже згадувалось раніше, фільми Муратової містять елементи рефрену. Повтори можуть здаватися недоречними і схожими на самоцитування, однак якщо вдивитися, стає зрозуміло, що постійні повтори створюють той неповторний ритм оповідання, особливу конструкцію структури фільму, незвичайну звукову та візуальну поетику. Рефрени у фільмах К. Муратової є режисерським методом впливу. Рефрен використовується Муратовою у найрізноманітніших проявах. Насамперед, багаторазове повторення однієї й тієї фрази, одним і тим самим персонажем. Як от, наприклад, у фільмі «Захоплення» героїня Віолетта не втомлюється ставити запитання «Що таке пейс?». Хоча її ніхто не чує, героїня смакує фразу, вимовляючи її різним інтонаціям, на різний манер. Здається, саму героїню питання теж мало цікавить, на відміну від його вимови. У іншому фільмі «Астенічний синдром» також використовується рефрен – фраза, яка повторюється протягом фільму про те, «що варто всім людям уважно прочитати Толстого, і всі стануть добрими та розумними». Є фрази, які переходять з одного фільму в інший. «Ніхто нікого не любить», повторюють героїні фільмів «Пізнаючи білий світ», «Другорядні люди», «Чеховські мотиви».

Інший прояв рефрену – це дублювання персонажів різними засобами. Наприклад, близнюки, які є частими гостями епізодів, брати з «Другорядних людей», сестри з «Настроювача» та ін. Іноді у якості рефрену постає одяг – однаковий одяг дівчат чи безліч наречених у білому («Пізнаючи білий світ»), червоний колір у макіяжі та сукнях («Офелія» з «Трьох історій»).

Ще одним типом рефренів є – пластичний, коли персонажі починають спеціально чи несвідомо повторювати жести та рухи тіла одне одного. У «Пізнаючи біле світло», близнюки одночасно зав'язують косинки, причому, одна дивиться у вікно, інша – в кадр. Закінчивши вузол, вони синхронно «обмінюються ролями», одна повертається до вікна, інша – до камери. Толя і Клава, сімейна пара з «Чуттєвого міліціонера» синхронно прокидаються, повертаються до камери, синхронно зав'язують шнурки. Спроби не порушувати синхронності призводять до зіткнення їхніх тіл один з одним. Коли Віолетта з «Захоплення» репетирує на камеру

циркові номери, пацієнти з лікарні, які стоять неподалік, невміло копіюють рухи її тіла. Мабуть, квінтесенцією повторень, як самостійної конструкції, став фільм «Вічне повернення», перша частина якого і є рефрен, у чистому його втіленні. Герой та героїня, точніше акторські пари, які нібито претендують на роль, зачитують текст у кінопробах. Оскільки текст приблизно однаковий, глядач звертає увагу особливості акторської гри кожного персонажа. Отже, рефрен є ще одним режисерським прийомом Муратової, який складає її власний авторський стиль.

Серед особливостей мовлення її кіно робіт виділяється звучність мовлення. Фільм Муратової – це ще й свого роду «звуковий» твір. У картинах К. Муратової безперервна звукова і мовна розповідь створює додаткову, і в той же час, альтернативну реальність. Окрім того, Муратова порушує правила кінематографічного мовлення і загальноприйнятих стандартів. Мовлення кожного її персонажа має унікальні мовні характеристики, суто індивідуальні, неповторні тонові, темброві та інтонаційні характеристики. Чого тільки варті «особливий одеський акцент в «Чутливому міліціонері».

Муратова, по-особливому, користується голосом. Прийом багаторазового гучного повторення зустрічається у багатьох її стрічках. Герої епізодів фільмів Муратової часто кричать. Як, наприклад, розмова з мамою по телефону у «Пізнаючи білий світ», мати і дочки з «Трьох історій», які кричать одна одній через всю вулицю. Голос, як найінтимніший спосіб, у Муратової, розкриває непрості стосунки дітей та батьків, щоб продемонструвати радянську і пострадянську традицію вести розмову на очах у суспільства. М'якість, співучість та музичність голосів, починаючи з «Чутливого міліціонера», а також підбір особливого музичного супроводу, який надає картинам мелодійності та ліричності, роблять фільми К. Муратової впізнаваними та особливо привабливими.

Однак, фільми К. Муратовою відрізняються складною комунікацією між героями, а іноді, навіть, її відсутністю. Коли герої спілкуються, вони часто не розуміють один одного, або занурюються в монологи, які не мають слухачів. У ранніх фільмах обірвані телефонні лінії перешкоджають з'єднанню, а не забезпечують його. Або, альтернативно, персонажі повторю-

ють одне речення знову і знову, доки воно не втратить своє початкове значення. У багатьох пізніх фільмах словесні повтори доведені до крайності, створюючи атмосферу божевілья та частково дегуманізуючи персонажів.

Ще однією особливістю фільмів К. Муратової є цікаве рішення монологів персонажів. Монолог у Муратової може з'являтися у будь-якій частині фільму, і, найчастіше, він характеризує героя з іншого боку або спрямовує історію в інше русло. Здебільшого це монологи, які не були заявлені в оригіналі сценарію, а написані самою Кірою Муратовою (взяті з її щоденників). Або ж монолог належить комусь із акторів. Так, наприклад, «Монологи медсестри», написані Ренатою Литвиною, розкрили її як актрису, відкрили дорогу в кіно, дозволивши виразити себе через особливий голос, специфічну тему та яскраву зовнішність.

До особливостей авторського стилю К. Муратової, безперечно, можна віднести унікальність і неповторність візуальної мови. Адже, кінематограф, в силу своєї специфіки, це насамперед візуальна репрезентація. Тому, зображуване на екрані грає першорядну роль. Як правило, асоціацію з конкретним фільмом складають яскраві образи та деталі. Муратова віртуозно експериментувала з потенційністю кінематографічного образу, постійно відхилялася від усіляких традиційних правил кінооповіді. Її кінематографічні образи відрізнялись яскравістю, колажністю та видовищністю.

Яскраві образи, яких чимало в кінострічках Муратової, створюють незабутнє враження. Навіть попри те, що не всі її фільми кольорові. Колір у Муратової є продовженням характеристики персонажа. Найбільшу увагу режисерка приділяє червоному. Яскравий соц-артівський червоний у «Пізнаючи білий світ», червоний, який буквально асоціюється з медсестрою Офою в «Офелії» з «Трьох історій», супроводжуючи її всюди, червоний з'являється в «Чуттєвому міліціонері» та «Захопленні» – колір, який завжди в перебільшеній манері, розкриває агресивні властивості оточуючих людей та предметів.

Висока візуальність у поєднанні зі звуком і технікою монтажу допомагає зруйнувати цілісність оповіді та дезорієнтувати сприйняття фільму. У перших чорно-білих фільмах фрагментарні, схожі на колаж монтажні послідов-

ності відривають сфотографовані об'єкти від їхніх значень. Це, разом із інтенсивним звуковим супроводом, активізує чуттєве сприйняття глядачів за межами когнітивного дешифрування. У пізніших фільмах колаж залишається важливим формальним прийомом. Водночас ці фільми характеризуються барвистістю та декоративністю постановочних конструкцій, ефектними виступами персонажів безпосередньо перед кіноглядачами та монтажними послідовностями, сповненими афективних контрастів.

У Муратової кіно немов повертається до певного первинного модусу надлишкової видовищності, у якому наратив і вистава, фіктивне і документальне, інтелектуальне і розважальне начала співіснують у химерному симбіозі. Ця видовищність наближає муратівську кіноестетику до раннього кіно, експериментів кіноавангарду, до кіно «атракціонів».

Та й вимоги щодо чіткості візуальних і вербальних визначень героїв К. Муратовою свідомо порушуються. Керуючись особистим суб'єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, К. Муратова виводить на екран таких собі емоційно чутливих героїв, наскрізь просякнених гіпертрофованою умовністю, рафінованою штучністю і навіть абсурдністю. О. Радинський звертає увагу на той факт, що «у тлумаченні абсурду (від лат. *ad absurdus*), що означає «від глухого», слід вбачати авторський стиль мисткині, серед основних ознак котрого – своєрідний діалог, у якому герої «не чують одне одного» (Радинський, 2004, с. 135). Абсурд у її фільмах відкриває конфлікт людини зі світом, він є наслідком нездатності, неспроможності людей спілкуватися.

Більшість дослідників відмічають екзистенціальний мотив як провідний у творчості К. Муратової. «Митець презентує глядачеві зорові картини, а ми бачимо те, що хочемо бачити. У цьому розумінні творчість Муратової іде в річищі екзистенціалізму: авторську позицію у її фільмах уособлює сама атмосфера картини, загальний тон розповіді» (Чміль, 2003, с. 244). Чи можна відшукати риси авторки-режисерки в художній тканині її фільмів «у кожному з яких фактично смерть постає як тотальна відсутність любові?» (Зубавіна, 2001, с. 77). «Звісно, можна, оскільки кожний твір, і передовсім авторський фільм, є безпо-

середнім світоглядним відображенням здатностей, вчинків, норм мислення його автора або ж, навпаки, їх демонстративним запереченням» (Погребняк, 2020, с. 155). К. Муратова, котра, можливо, найбільш гостро відобразила у своїх фільмах буття людини, певним чином створювала себе сама, свою екзистенцію.

«Екзистенціальний мотив, презентуючи суб'єктивність автора-індивіда, поступово стане домінуючим в авторському кінематографі Кіри Муратової, перетвориться на ту своєрідну духовну призму, крізь яку мисткиня пропускати, переломлюватиме свої інтелектуально-духовні запити, осмислюватиме й переживатиме все існуюче та в такий спосіб реалізуватиметься як творча особистість, що своєрідно прагнучим відтворити як людську всезагальність, так і її індивідуальну неповторність» (Погребняк, 2020, с. 147). «Вплив філософії екзистенціалізму відчувається в самому трактуванні буття, яке подається через жіночі персонажі» (Савченко-Шагінян, 2002, с. 80). Перебільшена жіночність стають центром гротеску, сатири та викривальних карикатур у її фільмах. Пародіювання гендерних ролей, що з'являється у фільмах К. Муратової є специфічною рисою її творчості.

Розглянуті художні прийоми кінотворчості Кіри Муратової, можна розглядати лише у поєднанні один з одним. Тільки у своїй єдності вони утворюють унікальний її авторський стиль, який неможливо переплутати з будь-яким іншим.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Кіра Муратова – видатна кіноре-

жисерка, відома своєю унікальною авторською манерою. Наведені вище роздуми дають нам підстави стверджувати, що авторський стиль Кіри Муратової відображає творчу особистість режисера та є ключовим елементом у формуванні її авторського доробку. Режисерці К. Муратовій вдалось «перетворити світоглядні установки в самотню художню систему, створені нею кінообрази, безумовно, несуть на собі відбиток особистісної природи сприйняття і відчуття митцем картини світу» (Погребняк, 2020, с. 63).

Безперечно, в одній статті неможливо охопити усю масштабність та унікальність культурної фігури української і світової кінематографії – Кіри Муратової. Втім, здійснена у роботі спроба узагальнити специфічні прийоми творчості Муратової, дає підстави характеризувати їх як авторський стиль. В буквальному розумінні рефрен, діалекти, типажі, дублікати, любов до імпровізацій, неправильний монтаж та інші особливості, які у своєму поєднанні формують її авторський стиль, який не можна переплутати зі стилем інших режисерів. Сьогодні авторський стиль Кіри Муратової є предметом наслідування для багатьох молодих українських митців (наприклад, Марися Нікітюк та Катерина Горностай).

Сподіваємось, що викладені матеріали уможливають подальшу розробку теми, сприятимуть розширенню арсеналу знань щодо творчої спадщини К. Муратової та можуть відкрити нові перспективи для розвитку авторського кіно загалом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька Л. Кінемистецтво. Київ: Логос, 2011. 391 с.
2. Зубавіна І. Переживання статевої проблематики людини. *Мистецтво екрану*. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 63–77.
3. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кінемистецтві. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6899/Krylov%20%b0.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
4. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття [The Author's Cinematographer in the Cultural Space of the Second Half of the Twentieth and the Beginning of the Twenty-First Century]: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
5. Погребняк Г. П. Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Іллєнка. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. № 1. С. 42–48.
6. Радинський О. Етимологія абсурду. До естетики та етики фільмів Кіри Муратової. Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 134–143.
7. Савченко-Шагінян Т. Л. Образ жінки у фільмах К. Муратової // *Мистецтвознавство*. 2002. № 6. С. 75–89.
8. Тримбач С. Сюрреальне в українському кіно. *Кіно-Коло*. 2008. № 6. С. 56–61.

9. Черков Г. А. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. – С. 202–203. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_29
10. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 341–349.
11. Чміль Г. Кінематографічні світи Кіри Муратової // *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 березня 2018 р.* Київ: КНУКіМ, 2018. С. 220–223.

REFERENCES:

1. Brjukhovecjka L. (2011). Kinomystectvo [Cinematography]. Kyjiv: Loghos.391 s. [in Ukrainian].
2. Zubavina I. (2001). Experiencing human sexuality [Experiencing human sexuality]. *The art of the screen*. Vinnytsia: GLOBUS PRESS, С. 63–77. [in Ukrainian].
3. Krylova, V. O. (2013). Heroi yak uosoblennia liudskoho «ya» v kinomystetstvi [The hero as the personification of the human «I» in cinematography]. Retrieved from: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6899/Krylov%20%b0.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
4. Pogrebniak Gh. P. (2020). Avtorckyj kinematoghraf u kuljturnomu proctori drughoji polovyny XX – pochatku XXI stolittja : monoghrafija. Kyjiv : NAKKKiM, 448 s. [in Ukrainian].
5. Pogrebniak G. (2023). Dyzejn kadru v zobrazhalnij kuljturni suchasnoji avtorskoji rezhysury. Chastyna 1. Konstruvannja avtorskoji kinomovy v rezhysuri filjmiv Jurija Illjenka [Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking. Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 42–48. [in Ukrainian].
6. Radynskij O. (2004). Etymologhija absurdu. Do estetyky ta etyky filjmiv Kiry Muratovoji. [The Etymology of the Absurd. On the aesthetics and ethics of Kira Muratova's films]. *Svitova kinoklasyka: zb. st. Kyjiv: Vyd. dim «KM Akademija»*. S. 134–143. [in Ukrainian].
7. Savchenko-Shaghinjan T. L. (2002). Obraz zhinky u filjmakh K. Muratovoji [The image of a woman in the films of K. Muratova]. *Mystectvoznavstvo*. № 6. S. 75–89. [in Ukrainian].
8. Trymbach S. (2008). Sjurrealjne v ukrajinsjkomu kino. [The surreal in Ukrainian cinema]. *Kino-Kolo*. 2008. № 6. S. 56–61. [in Ukrainian].
9. Cherkov Gh. (2014). A. Pogrebniak Gh. P. Avtorskjy kinematoghraf krizj pryzmu mystecjkoji osobystosti [Author's cinematography through the prism of an artistic personality]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho univer-sytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 15. – S. 202–203. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_29 [in Ukrainian].
10. Chmil, H. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. st. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., 3, 341–349*. [in Ukrainian].
11. Chmilj Gh. (2018). Kinematoghrafichni svity Kiry Muratovoji [Cinematic worlds of Kira Muratova] // *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 березня 2018 р.* Київ: КНУКіМ, S. 220–223. [in Ukrainian].

УДК 27-662:008]2-523.4:314(450=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-27>

Марія ПРОНЮК

аспірантка, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0001-6330-4202

Бібліографічний опис статті: Пронюк, М. (2024). Культурно-духовна цінність Храму святих Сергія і Вакха у Римі для українців в Італії. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 211–217, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-27>

КУЛЬТУРНО-ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ХРАМУ СВЯТИХ СЕРГІЯ І ВАКХА У РИМІ ДЛЯ УКРАЇНЦІВ В ІТАЛІЇ

У статті йдеться про історію та культурно-духовне значення Храму святих мучеників Сергія і Вакха та Чудотворної ікони Жировицької Богоматері. У 1970 році Верховний Архієпископ Української Греко-Католицької Церкви Йосиф Сліпий повернув її у власність українців. Основний акцент поставлено на дослідженні ролі Храму як об'єднавчого елементу для наших співвітчизників, які емігрували, з тих чи інших причин, за кордон. Здійснена спроба узагальнити історичні факти розвитку Храму у період після смерті Йосифа Сліпого, що, свого часу, був головним рушієм та побудником українського духу в діаспорі. Висвітлено події останнього десятиліття та основні історичні дати у житті парафії. **Метою статті** є дослідити історію та значення української спадщини за кордоном, а також її популяризація серед іноземців, особливо у світлі останніх подій; показати любов Йосифа Сліпого до української культури, історії, церкви та його великий запал у їх збереженні для майбутніх поколінь. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів історичного аналізу, опрацюванні біографічних довідок особистостей, здійсненні синтезу при опрацюванні інформаційних матеріалів та використанні порівняльного методу, зокрема, при написанні висновків. **Науковою новизною** вважаємо спробу зробити узагальнений огляд історії та діяльності Храму протягом п'ятдесяти років, тобто від останньої спроби такого опису, здійсненого у 1971 р. Іваном Хомою. **Висновки з дослідження.** Безперечно, підняте питання є цікавим та актуальним і потребує подальшого дослідження, опрацювання архівів, проведення археологічних розвідок у підземеллях Храму, систематизації всього теоретичного матеріалу в окрему працю. Мистецький вимір, реставрація, відновлення святині мають стати темами майбутніх наукових розвідок. Використання сучасних технологій, зокрема, оцифрування, дасть змогу увіковічнити надбання української культури та передати її майбутнім поколінням.

Ключові слова: Українська Греко-Католицька Церква, Йосиф Сліпий, Храм святих мучеників Сергія і Вакха, українська культура, Рим, українці у діаспорі.

Marîia PRONIUK

Postgraduate Student, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0001-6330-4202

To cite this article: Proniuk, M. (2024). Kulturno-dukhovna tsinnist Khramu sviatykh Serhiia i Vakkha u Rymi dlia ukraintsiiv v Italii [Cultural and spiritual value of the Church of Saints Sergius and Bacchus in Rome for Ukrainians in Italy]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 211–217, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-27>

THE CULTURAL AND SPIRITUAL VALUE OF THE CHURCH OF SAINTS SERGIUS AND BACCHUS IN ROME FOR UKRAINIANS IN ITALY

The article deals with the history and cultural and spiritual significance of the Church of the Holy Martyrs Sergius and Bacchus and the Miraculous Icon of the Mother of God of Zhyrovysia. In 1970, the Major Archbishop of the Ukrainian Greek Catholic Church, Josyf Slipyj, returned it to Ukrainian ownership. The main focus is on the study of the role of the church as a unifying element for our compatriots who emigrated abroad for one reason or another. An attempt is made to summarize the historical facts of the development of the Temple in the period after the death of Josyf Slipyj, who

was the main driver and stimulator of the Ukrainian spirit in the diaspora. The events of the last decade and the main historical dates in the life of the parish are highlighted. The **purpose** of the article is to explore the history and significance of Ukrainian heritage abroad, as well as its popularization among foreigners, especially considering recent events; to show Josyf Slipyj's love for Ukrainian culture, history, and the church and his great passion for preserving them for future generations. The **methodology** of the study is to apply methods of historical analysis, to process biographical references of individuals, to synthesize information materials, and to use the comparative method when writing conclusions. We consider the attempt to make a generalized overview of the history and activities of the temple over the past fifty years, i.e., from the last attempt at such a description made in 1971 by Ivan Khoma, to be a scientific novelty. **Conclusions** from the study. Undoubtedly, the issue raised is interesting and relevant and requires further research, processing of archives, archaeological exploration in the dungeons of the temple, and systematization of all theoretical material in a separate work. The artistic dimension, restoration, and reconstruction of the shrine should be the subject of future research. The use of modern technologies, in particular, digitization, will make it possible to immortalize the heritage of Ukrainian culture and pass it on to future generations.

Key words: Ukrainian Greek Catholic Church, Josyf Slipyj, Church of the Holy Martyrs Sergius and Bacchus, Ukrainian culture, Rome, Ukrainians in the diaspora.

Актуальність проблеми. 8 вересня 1970 року кардинал Католицької Церкви Анжело Делл'Аква (Angelo Dell'Acqua), генеральний вікарій Папи Римського Павла VI, урочисто передав Верховному Архієпископу Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) Йосифу Сліпому декрет «Pastoris vigilantis» («Пастир, що чуває»). Згідно з цим документом, українці-католики візантійського обряду отримали «власну, персональну» парафію в Римі та Храм святих Сергія і Вакха. З того часу вірні УГКЦ єднаються там у молитві та мають належну пастирську опіку. Цьому передувала майже чотирьохсотлітня історія розвитку відносин між святим престолом та українською церквою (починаючи від Берестейської Унії у 1596 р.). Ця непересічна і надзвичайно важлива подія дала новий поштовх у релігійно-культурному житті українців в Італії. Святиня стала основним духовно-культурним центром українства у Римі. Важливим і актуальним завданням є показати тяглість збереження та поширення української культури за кордоном у наш час, адже сьогодні все менше робиться вклад у справжні духовні цінності, а все більше – у матеріальні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перша (і єдина на сьогодні) спроба описати історію Храму належить отцю (пізніше – владиці) Івану Хомі (1927–2006). Невеликий (47 сторінок + світлини) витяг з сорок четвертого номеру журналу «Богословія» за 1971 рік був окремо опублікований під назвою «Нарис історії Храму Жировицької Матері Божої в Римі» у 1972 році (Хома, 1972). В ній автор подає відомості про українських прокураторів (представників при Апостольському Престолі) у Римі, описує життя святих муче-

ників Сергія і Вакха та храми, їм посвячені. Також тут знаходимо опис основного Храму на площі Мадонна дей Монті (Piazza Madonna dei Monti), що зберігся до наших днів, та історію чудотворної ікони Жировицької Богоматері, що там знаходиться. Фундаментальним о. Іван вважає лист Папи Урбана VIII, що був виданий 8 лютого 1641 року та постановляв передати церкву святих Сергія і Вакха з прилеглими будинками під заснування там «Колегії нації Русинів (українців)» (Хома, 1972, с. 11, фотокопія Папської Булли знаходиться вкінці книжки).

Уваги заслуговує і короткий нарис отця-доктора Партенія Павлика, ЧСВВ, «Образотворче мистецтво в Українськiм Патріаршiм храмі Жировицької Богоматері і св. мучеників Сергія і Вакха в Римі» (Павлик, 1972). В цій праці знаходимо описи образотворчого церковного мистецтва, що збереглись у Храмi. Зокрема, монументальний фресковий стінопис – Успіння та прославлення Пресвятої Богородиці (1741) італійського митця Севастіана Чеккаріні (Sebastiano Caccarini, 1703–1783); тематичні образи Прославлення св. Василя Великого і свв. Сергія і Вакха (1741) авторства Ігнатія Штерна (Ignaz Stern, 1679–1748); ікона Жировицької Богоматері, виконана фресковою технікою невідомим автором; два образи XVIII ст.: святих Анни та Йоакима разом з Богородицею та Різдво Христове. Також автор описує новий двоярусний іконостас з іконами авторства Чезаре Карозеллі (Cesare Caroselli, 1847–1927), виконаними у 1897 році, та намісні ікони: Богоматері, Христа, св. Миколая та св. Володимира Великого, написані олійними фарбами на полотні (1943 р.) Олександром Савченком-Більським (1900–1991); образ Покладення тіла Ісуса до гробу невідомого автора XVII ст. Також цін-

ними є декілька статей та приміток у журналі «Вісті з Риму» (Вісті, 1970) про період повернення Храму Йосифом Сліпим, відновлювальні роботи, що розпочалися тощо.

Пізнішу згадку про мистецьку колекцію Музею Українського Католицького Університету, що знаходився у прилеглому до Храму будинку, знаходимо у дослідженні львівського мистецтвознавця Олега Сидора (1945–2022). На початку 1992 року він упорядковував мистецькі твори і, відібравши з них цінніші речі, влаштував із них експозицію (Сидор, 1992, с. 30).

Мета дослідження – окреслити значення Храму святих Сергія і Вакха для українців у діаспорі після повернення його патріархом Йосифом у власність УГКЦ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Храм святих Сергія і Вакха та Чудотворної ікони Жировицької Богородиці знаходиться неподалік римського Колізею. Це невелика і майже непримітна будівля поруч із вже обжитою площею Мадонна дей Монті. Храм є найдавнішим з українських церков поза етнічними територіями. Протягом свого часу існування він, очевидно, зазнав багатьох змін.

Опираючись на працю о. Івана Хоми, часові рамки якої сягають кінця XIX ст., дізнаємося, що в той час виникає питання приналежності Храму святих Сергія і Вакха. Новостворене Королівство Італії з захопленням Риму починає претендувати на церковне майно. Зокрема, Ліквідаційна Комісія церковної осі в Римі (італ. – *La Giunta Liquidatrice dell'Asse ecclesiastico di Roma*) у травні 1875 року надіслала листи о. прокуратору Михайлу Домбровському (1807–1875), в яких вимагала доказів, що церква не підпадає під закон від 19 червня 1873 року, згідно з яким все майно Папської Держави переходило у власність італійського уряду. Після поданих тринадцяти доказових документів, серед яких і Булла Папи Урбана VIII, Храм залишився у власності української церкви (Хома, 1972, с. 13–14). Останнім українським прокуратором був ієромонах-василіанин Анатолій Вільчинський (1827–1829). Після його смерті московська імперія, під приводом «приналежності» (насправді, захоплення) українських земель та майна, зокрема і Василіанського Чину, намагалася привласнити українську святиню у Римі. Однак, ватиканська Конгрегація поширення віри довела, що влас-

ність Храму та будівель належить Апостольській Столиці та почала призначати адміністраторами італійських священників (Душпастирі парафії). У 1987–1932 роках тут діяла Руська колегія (згодом – Українська папська колегія святого Йосафата) для студентів-богословів. До 1960 року Храм і прилеглі будівлі були осідком отців Василіан, опісля – майже 10 років – існувала Латиноамериканська папська колегія. У 1960 році керівництво Колегії продало Храм з будинками світській компанії «Флоріо-Тонеллі» (Історія української парафії в Римі) для комерційних цілей.

Від неминучої втрати та руйнування Храм урятував митрополит Йосиф Сліпий. Повернувшись у 1963 році з мордовських таборів, він доклав величезних зусиль, а ще більшу кількість коштів, щоб повернути святиню. Тогочасний стан церкви був критичний: «Вівтарі зруйновано, стінні фрески й образи знищено, образи вирізано з рам, іконостас викинено, залишилася тільки ікона Жировицької Матері Божої, якої важко було вирвати зі стіни, в якій вона вмурована, а окрім цього відомо, що римські жінки, для яких ця ікона стала їхньою рідною «мадонною», до цього не допустили. Хто на власні очі побачив руїну, міг обурюватися на те, що сталося з церквою» (Вісті з Риму, 1970, с. 17). Не забракло і полемічних дописів у пресі та суперечок щодо доцільності здійснення цієї покупки Верховним Архієпископом Йосифом Сліпим (Вісті з Риму, 1970, с. 23–27).

З поверненням Храму у власність українців життя у ньому завирувало. У 1971 році було прийняте рішення перенести мистецький відділ Музею у приміщення, що біля церкви. На третьому і четвертому поверхах були розміщені відділи: історичний з предметами церковного вжитку (єпископські і священничі ризи, антими́нси, богослужбові книги, хрести, плащаниці тощо), відділ старовинних ікон, відділ народної різьби та вишивки з України та окремий відділ народного мистецтва з країн поселень українців. Була також окрема зала для скульптур, кілька кімнат з творами образотворчого мистецтва, кімната з предметами життя і діяльності Блаженнішого Йосифа Сліпого (Український католицький Університет..., 1974, с. 204). 31 жовтня 1971 року відбулося урочисте відкриття цього комплексу (Богословія, 1971, с. 254–255). «Відкриття Українського

музею, відомого тепер як Музей Українського Католицького Університету ім. св. Климентія Папи в Римі, було одним зі проявів такого комплексного, глибинного розуміння Блаженніший Йосифом української духовної культури, одною із цеглинок у реалізації його великої місії» (Сидор, 1992, с. 6). Згодом був відреставрований фасад (1970) неокласичної форми з травертиновим порталом XVII ст.

Поряд з культурним життям, активно проходила і душпастирська праця. До Храму почали призначати пароха, а згодом і його заступника – віцепароха. Уряд пароха обіймали такі священнослужителі: у 1976–2001 рр. – о. Іван Музичка, у 2001–2005 рр. – о. Василь Зейкан, у 2005–2009 рр. – о. Михайло Хром'ячук, у 2009–2010 рр. – о. Андрій Чорненко, у 2009–2019 році – о. Іван Кулик, у 2019–2022 рр. – о. Тарас Остафіїв. (Душпастирі парафії). У 90-х роках, коли в Італію почали масово приїжджати українські мігранти, парафія стала справжнім центром їх єднання та пошуку доброго слова, розради, роботи тощо.

Подальших наукових чи художніх розвідок не вдалося знайти, однак багато цінної інформації почерпнуто з новоствореного у 2007 році інтернет-сайту «Українська Греко-Католицька Церква в Італії», з італійською версією «Chiesa Greco-Cattolica Ucraina in Italia». Тут публікувалася різноманітна інформація з життя української спільноти і, зокрема, з парафії Святих Сергія і Вакха. Це – велелюдні святкування релігійних празників, відзначення Дня матері, що набрало великої популярності серед багатьох українських громад в Італії, різноманітні зустрічі, конференції, круглі столи тощо.

У січні 2009 року папа Бенедикт XVI призначив Апостольським Візитатором для українців греко-католиків в Італії та Іспанії владика Діонісія (Ляховича), Чину святого Василя Великого (ЧСВВ). Це означало, що від тепер вірні УГКЦ отримали зв'язок з матірньою церквою в Україні.

24 жовтня 2010 року відбулися урочисті святкування 280-ліття коронування ікони Жировицької Богоматері та 40-річчя заснування парафії. Вперше за час існування парафії українську спільноту відвідав Вікарій Святішого Отця Бенедикта XVI кардинал Агостіно Валліні (Agostino Vallini). З цієї нагоди також були надруковані буклети українською та італійською

мовами про історію Храму (Ювілеї...). 24 листопада 2013 року Блаженніший Святослав (Шевчук) освятив дорогоцінну ризу для чудотворної ікони Жировицької Богоматері, перед якою молився мученик за єдність Йосифат Кунцевич (1580–1623) (Блаженніший Святослав...). Владика Діонісій Ляхович у 2019 році освятив давні врата іконостасу: центральні – так звані «царські» та бічні – дияконські, відновлені завдяки пожертвам вірних (Преосвященний владика Діонісій (Ляхович) освятив...). Під час їх реставрації були відновлені також рами чотирьох ікон старозавітних пророків. Металеві царські і дияконські врата прикрашені кованими гілками виноградної лози, що своїм листям оповивають давні ікони чотирьох євангелістів і двох архидияконів – святих Лаврентія та Стефана. Ці елементи є оригінальними з п'ятирусного іконостасу кінця XIX ст., який був установлений у Храмі коштами митрополита і кардинала Сильвестра Сембратовича, владика Костянтина Чеховича, владика Юліана Сас-Куїловського, владика Юліана Пелеша. Це був традиційний візантійсько-український іконостас із п'ятьма ярусами, до половини з білого мармуру, збагачений позолоченими елементами та 52 іконами, створеними у 1897 році Чезаре Карозеллі олійними фарбами на металевій основі у новокласичному стилі італійського мистецтва XIX ст. (Chiesa dei Santi Sergio e Vasso...). В шістдесятих роках XX ст. він був зруйнований та безслідно пропав.

Історично-значущою подією стало 11 липня 2019 року, коли Папа Франциск буллою «Christo Salvatori» («Христу-Спасителю») утворив Апостольський екзархат для українців католиків в Італії з катедральним осідком у парафіяльному храмі святих Сергія і Вакха. Згодом (24 жовтня 2020 р.) призначив першого екзарха – владика Діонісія Ляховича. Таким чином, майже 70 тисяч вірних, що є у 145-ти громадах та 62 священники отримали офіційне визнання та свою територіальну церковну одиницю. До цього часу душпастирська опіка відбувалася через орган Італійської Єпископської Конференції «Мігрантес» («Migrantes»), яка призначала національного координатора, а священників затверджував місцевий єпископ; через Апостольського візитатора вірні в Італії мали зв'язок з матірньою церквою в Україні (Тимотей Т. Коцур). Державне визнання від Міністерства внутрішніх справ Італії

Апостольський Екзархат отримав 26 червня 2020 р. (Уряд Італійської Республіки...).

Важким був період пандемії коронавірусу, адже вперше за всю історію Храму його двері були зачиненні для вірних. Але молитви і богослужіння проводилися кожного дня і транслювалися онлайн, таким чином люди могли долучатися та витримати у той нелегкий час обмежень. Одразу при можливості і дозволі збиратися разом, церковне життя ожило. Так, у грудні 2020 року владика Діонісій видав Декрет та Послання про скликання першого Собору апостольського Екзархату. Згідно церковного канонічного права він є найвищим дорадчим органом управління Екзархату та складається з представників духовенства, монашества та мирян, які проживають на території різних регіонів Італії. Темою була «Еміграція, поселення та глобальна єдність УГКЦ». Учасники Собору розмірковували над супровідними питаннями: «Де ми є?», «Хто ми є?», «Як нам далі діяти та бути разом?», «Якою буде Церква у посткоронавірусному світі?» (Владика Діонісій...).

З початком повномасштабного вторгнення (24 лютого 2022 р.) церква Святих мучеників Сергія і Вакха стала, насамперед, центром молінь за мир. В перші дні разом з численними вірними та духовенством у молитві за мир українською та італійською мовами єдналися високоповажні ватиканські особи: вікарій Святішого Отця Кардинал Анджело де Донатіс, Префект Конгрегації для Східних Церков

кардинал Леонардо Сандрі та інші. Також був створений окремих банківський рахунок, на який кожен бажаючий міг надіслати кошти для допомоги постраждалим від воєнних дій. Люди приносили і матеріальні речі, які відправляли в Україну. Тут знаходили підтримку новоприбулі біженці і потребуєчі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Як колись, так і сьогодні, Храм Святих мучеників Сергія і Вакха та Чудотворної ікони Жировицької Богоматері залишається духовним і молитовним ядром для українців в Італії. При парафії здійснюється катехизація для дітей та дорослих, підготовка до Святих Таїнств, зустрічі молоді, біблійні читання. Приналежний будинок був реконструйований та переобладнаний під готель і є власністю Релігійного товариства українців-католиків «Свята Софія» (1970), що його заснував Йосиф Сліпий. Спостерігається дещо спад культурно-мистецького життя, адже Храм, а головне – прилегла до нього будівля розглядалася як приміщення під Український культурний центр (Сидор, 35–38). Події останніх десятиліть змістили акценти призначення поверненої Митрополитом Йосифом спадщини. Нам залишився його добрий приклад невтомної праці для збереження рідних традицій, відродження й утвердження українського духа на поселеннях. Нашим баченням є не тільки подальші науково-дослідні праці, але й реалізація культурних проектів для поширення української культури у великому світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Блаженніший Святослав у Римі освятив ризу ікони Жировицької Богородиці (фото). *Українська парафія в Римі*. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/951-блаженніший-святослав-у-римі-освятив-ризу-ікони-жировицької-богородиці-фото.html> (дата звернення: 20.02.2024).
2. Відкриття Українського Музею в Римі. *Богословія*. 1971. Т. XXXV. С. 254–255.
3. Віднова Церкви Святих Сергія і Вакха та забудовань при вулиці Мадонна деї Монті. *Вісті з Риму*. 1970. № 15–16. С. 15–17.
4. Владика Діонісій видав Декрет про скликання собору Апостольського екзархату та пастирське послання з цієї нагоди. *Українська парафія в Римі*. URL: <https://www.ukr-parafia-roma.it/uk/новини/1665-владика-діонісій-видав-дектер-про-скликання-собору-апостольського-екзархату-та-пастирське-послання-з-цієї-нагоди.html> (дата звернення: 19.02.2024).
5. Душпастирі парафії. *Українська парафія в Римі*. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/dushpastyri-parafii.html> (дата звернення: 19.02.2024).
6. Історія української парафії в Римі. *Українська парафія в Римі*. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/istoriia-ukrainskoi-parafii-v-rymi.html> (дата звернення: 19.02.2024).
7. Кардинал Анджело де Донатіс під час молитви у Катедральному храмі свв. Сергія і Вакха в Римі: «Мир є даром, який Воскреслий Христос хоче передати нам». *Українська парафія в Римі*. URL: <https://www.ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/kardinal-andzelo-de-donatis-pid-chas-molitvi-u-katedralnomu-khrami-svv-serhija-i-vakha-v-rymi-mir-e-darom-yakij-voskreslyi-khristos-hоче-predati-nam.html>

roma.it/uk/новини/2318-kardynal-andzhelo-de-donatis-pid-chas-molytvy-u-katedral'nomu-khrami-svv-serhiya-i-vakkha-v-rymi-myr-ye-darom, -yakyu-voskreslyy-khrystos-khoche-peredaty-nam.html (дата звернення: 19.02.2024).

8. Коцур Т. Папа Франциск створив екзархат для українців візантійського обряду в Італії. *Vatican News*. URL: <https://www.vaticannews.va/uk/church/news/2019-07/papa-stvoriv-ekzarhat-ugkc-v-italiyi.html> (дата звернення: 21 лютого 2024).

9. Павлик П. Образотворче мистецтво в Українським Патр. храмі Жировицької Богоматері і Св. мучеників Сергія і Вахха в Римі. *Богословія*. 1972. Т. XXXVI. С. 131–140.

10. Преосвященний владика Діонісій (Ляхович) освятив відновлені давні врата іконостасу в церкві свв. Сергія і Вахха в Римі. *Українська парафія в Римі*. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/3882-преосвященний-владика-діонісій-ляхович-освятив-відновлені-давні-врата-іконостасу-в-церкві-свв-сергія-і-вахха-в-римі.html> (дата звернення: 21.02.2024).

11. Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим: SGS, 1994. 156 с.

12. Створення української парохії в Римі. *Вісті з Риму*. 1970. № 17–18. С. 11–12.

13. Український Католицький Університет ім. св. Климента Папи в другому п'ятиліттю свого постання і діяльності, 1968–1973. Праці Греко-Католицької Богословської Академії. Рим: SGS, 1974. Т. 41–42. 388 с.

14. Хома І. Нарис історії Храму Жировицької Матері Божої в Римі. 1972. 47 с.

15. Церква св. Сергія і Вахха історична пам'ятка, свідок минулого і сучасного української Церкви. *Вісті з Риму*. 1970. № 19–20. С. 13–22.

16. Церква Святих мучеників Сергія та Вахха в Римі – найстаріша українська «амбасада» у Європі. *Українська парафія в Римі*. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/istoriia-ukrainskoi-parafii-v-rymi.html> (дата звернення: 19.02.2024).

17. Ювілеї в українській парафії свв. мчч. Сергія і Вахха у Римі. *Українська парафія в Римі*. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/322-ювілеї-в-українській-парафії-свв-мучч-сергія-і-вахха-у-римі.html> (дата звернення: 20.02.2024).

18. Chiesa dei Santi Sergio e Vacco degli ucraini. *Lazio Eventi*. <https://lazioeventi.com/eventi/giornate-fai-di-primavera-chiesa-dei-ss-sergio-e-bacco> (date of access: 29.10.2023).

REFERENCES:

1. Blazhennishyi Sviatoslav u Rymi osviatyv ryzu ikony Zhyrovyskoi Bohorodytsi (foto) [His Beatitude Sviatoslav in Rome consecrated the vestment of the icon of the Virgin of Zhyrovysia (photo)]. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/951-блаженніший-святослав-у-римі-освятив-ризу-ікони-жировицької-богородиці-фото.html> (date of access: 20.02.2024) [in Ukrainian].

2. Vidkryttia Ukrainskoho Muzeiu v Rymi [Opening of the Ukrainian Museum in Rome]. *Bohosloviia*, 1971, vol. XXXV, 254–255 [in Ukrainian].

3. Vidnova Tserkvy Sviatykh Serhiia i Vakkha ta zabuduvan pry vulytsi Madonna dei Monti [The restoration of the Church of Saints Sergius and Bacchus and the buildings on Madonna dei Monti Street]. *Visti z Rymu*, 1970, n. 15–16, 15–17 [in Ukrainian].

4. Vladyka Dionisii vydav Dekret pro sklykannia soboru Apostolskoho ekzarkhatu ta pastyrskе послання z tsiiei nahody [Bishop Dionysius issued a decree convening the Council of the Apostolic Exarchate and a Pastoral message on this occasion]. URL: <https://www.ukr-parafia-roma.it/uk/новини/1665-владика-діонісій-видав-декрет-про-скликання-собору-апостольського-екзархату-та-пастирське-послання-з-цієї-нагоди.html> (date of access: 19.02.2024) [in Ukrainian].

5. Dushpastyri parafii [Pastors of the parish]. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/dushpastyri-parafii.html> (date of access: 19.02.2024) [in Ukrainian].

6. Istorii ukrainskoi parafii v Rymi. Ukrainska parafia v Rymi [History of the Ukrainian parish in Rome]. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/istoriia-ukrainskoi-parafii-v-rymi.html> (date of access: 19.02.2024) [in Ukrainian].

7. Kardynal Andzhelo de Donatis pid chas molytvy u Katedralnomu khrami svv. Serhiia i Vakkha v Rymi: «Myr ye darom, yakyi Voskreslyi Khrystos khoche peredaty nam» [Cardinal Angelo de Donatis during a prayer in the Cathedral Church of Saints Sergius and Bacchus in Rome: «Peace is a gift that the Risen Christ wants to give us»]. URL: <https://www.ukr-parafia-roma.it/uk/новини/2318-kardynal-andzhelo-de-donatis-pid-chas-molytvy-u-katedral'nomu-khrami-svv-serhiya-i-vakkha-v-rymi-myr-ye-darom, -yakyu-voskreslyy-khrystos-khoche-peredaty-nam.html> (date of access: 19.02.2024) [in Ukrainian].

8. Kotsur, T. Papa Frantsysk stvoriv ekzarkhat dlia ukrainsiv vizantiiskoho obriadu v Italii [Pope Francis creates exarchate for Ukrainians of the Byzantine rite in Italy]. URL: <https://www.vaticannews.va/uk/church/news/2019-07/papa-stvoriv-ekzarhat-ugkc-v-italiyi.html> (date of access: 21.02.2024) [in Ukrainian].

9. Pavlyk, P. Obrazotvorche mystetstvo v Ukrainiskim Patr. khrami Zhyrovytskoi Bohomateri i Sv. muchenykiv Serhiia i Vakkha v Rymi [Fine Arts in the Ukrainian Patriarchal Church of Our Lady of Zhyrovytsia and the Holy Martyrs Sergius and Bacchus in Rome]. *Bohosloviia*, 1972, vol. XXXVI, 131–140 [in Ukrainian].
10. Preosviashchennyi vладыka Dionisii (Liakhovych) osviatyv vidnovleni davni vrata ikonostasu v tserkvi svv. Serhiia i Vakkha v Rymi [His Eminence Bishop Dionysius (Liakhovych) consecrated the restored ancient gates of the iconostasis in the Church of Saints Sergius and Bacchus in Rome]. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/3882-преосвященний-владыка-діонісій-ляхович-освятитв-відновлені-давні-врата-іконостасу-в-церкві-свв-сергія-і-вакха-в-римі.html> (date of access: 21.02.2024) [in Ukrainian].
11. Sydor, O. Blazhennishyi Yosyf i mystetstvo [His Beatitude Joseph and Art]. Rym: SGS, 1994, 156 [in Ukrainian].
12. Stvorennia ukraïnskoi parokhii v Rymi [Establishment of a Ukrainian parish in Rome]. *Visti z Rymu*, 1970, n. 17–18, 11–12 [in Ukrainian].
13. Ukrainyskiy Katolytskyi Universytet im. sv. Klymenta Papy v druhomu piatylittii svoho postannia i diialnosti, 1968–1973 [The Ukrainian Catholic University named after St. Clement the Pope in the second five years of its establishment and activity, 1968–1973]. *Pratsi Hreko-Katolytskoi Bohoslovskoi Akademii*. Rym: SGS, 1974, vol. 41–42, 388 [in Ukrainian].
14. Khoma, I. Narys istorii Khramu Zhyrovytskoi Materi Bozhoi v Rymi [Outline of the History of the Church of Our Lady of Zhyrovytsia in Rome]. 1972, 47 [in Ukrainian].
15. Tserkva sv. Serhiia i Vakkha istorychna pamiatka, svidok mynuloho i suchasnoho ukraïnskoi Tserkvy [The Church of Saints Sergius and Bacchus is a historical monument, a witness to the past and present of the Ukrainian Church]. *Visti z Rymu*, 1970, n. 19–20, 13–22 [in Ukrainian].
16. Tserkva Sviatykh muchenykiv Serhiia ta Vakkha v Rymi – naïstarisha ukraïnska «ambasada» u Yevropi. Ukraïnska parafia v Rymi [The Church of the Holy Martyrs Sergius and Bacchus in Rome is the oldest Ukrainian "embassy" in Europe. Ukrainian parish in Rome]. URL: <https://ukr-parafia-roma.it/uk/pro-nas/istoriia-ukraïnskoi-parafii-v-rymi.html> (date of access: 19.02.2024) [in Ukrainian].
17. Yuvilei v ukraïnskii parafii svv. mchch. Serhiia i Vakkha u Rymi. Ukraïnska parafia v Rymi [Anniversaries in the Ukrainian parish of Ss. Sergius and Bacchus in Rome. Ukrainian parish in Rome]. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/322-ювілеї-в-українській-парафії-свв-мучч-сергія-і-вакха-у-римі.html> (date of access: 20.02.2024) [in Ukrainian].
18. Chiesa dei Santi Sergio e Bacco degli ucraïni. *Lazio Eventi*. <https://lazioeventi.com/eventi/giornate-fai-di-primavera-chiesa-dei-ss-sergio-e-bacco> (date of access: 29.10.2023) [in Italian].

УДК 792.091(=161.2:438):355.48(470+571:477)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-28>

Андрій СЕНДЕЦЬКИЙ

аспірант катедри креативних культурних індустрій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6821-1785

Бібліографічний опис статті: Сендецький, А. (2024). Систематизація форм театральних практик сучасного українсько-польського культурного діалогу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 218–230, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-28>

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ФОРМ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

У статті представлено трансформаційні особливості культурного діалогу з галузі театального мистецтва між Україною та Польщею за останнє десятиліття, що становить наукову проблему дослідження і є актуальною для вивчення, оскільки у наукових колах інтерес до культурної дипломатії постійно зростає. **Мета публікації** – оприлюднити результати аналізу цієї проблеми. Відповідно постало завдання – систематизувати виявлені театральні практики поміж українцями та поляками. **Методологічна основа** базується на якісному методі дослідження з використанням культурологічного, системного та історико-порівняльного аналізів. Звернено увагу на коректне вживання дефініцій і поняттєвого апарату. До уваги бралися насамперед інтернет-джерела, зміст яких наповнений корисною інформацією про українсько-польські театральні зв'язки. Зроблено спробу систематизувати різновиди цих двосторонніх сценічних практик. У цьому полягає **новизна** представлено **дослідження**. У **результаті** було виявлено, що в основному вони функціонують, окрім безпосередньої театральної діяльності у вигляді гастролей, участі у фестивалях, постановок спектаклів, читок сценаріїв та перформансів, а також у видавничій діяльності (рецензії, огляди, статті тощо), діяльності профільних інституцій (науково-дослідна робота, стипендії, резиденції, конференції), навчально-освітньої діяльності. Широта заангажованості українських акторів та інших працівників театального мистецтва на польських сценічних майданчиках пов'язана насамперед із повномасштабною воєнною ескалацією росіян на територію України з 24 лютого 2022 р., яка стала жахливою фазою російсько-української війни, розпочатої владою путіна у лютому 2014 р. Очевидно, що основною тематикою репрезентації української культури у польському культурному середовищі є війна, злочини росіян та загроза миру в усьому світі, меншою мірою – викриття соціально-побутових, особистісних проблем. Важливим аспектом у цих двосторонніх дружніх контактах стала усестороння підтримка польських театральних інституцій, у тому числі й фінансово. **Практичне значення дослідження** полягає у з'ясуванні місця і ролі театру у культурній дипломатії та ефективному його використанні в міжнародних зв'язках. Зроблено **висновок**, що у контексті історії розвитку українсько-польських взаємин відчутні позитивні зрушення, які набули доволі тісних культурних комунікацій. Систематизовані різновекторні прояви театральних практик на прикладі українсько-польського культурного діалогу знадобляться для аналізу діяльності культурного діалогу між українськими театральними митцями та представниками цієї ж галузі в інших європейських країнах, що, відповідно, дасть цілну картину сучасної міжнародної театральної комунікації.

Ключові слова: культурний діалог, культурна дипломатія, театральні комунікації, українсько-польські зв'язки, театр, сценічне мистецтво, міжнародна культурна співпраця.

Andriy SENDETSKYI

PhD student at the Department of Creative Cultural Industries, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-6821-1785

To cite this article: Sendetskyi, A. (2024). Systematyzatsiya form teatralnykh praktyk suchasnoho ukrayinsko-polskoho kulturnoho dialohu [Systematization of forms of theatrical practices in the contemporary Ukrainian-Polish cultural dialogue]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 218–230, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-28>

SYSTEMATIZATION OF FORMS OF THEATRICAL PRACTICES IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN-POLISH CULTURAL DIALOGUE

This article explores the transformative features of the cultural dialogue between Ukraine and Poland in theater arts over the last decade, presenting a scientific problem that is relevant and increasingly interesting to the academic community due to the growing focus on cultural diplomacy. **The publication aims** to share the results of analyzing this issue. Consequently, it undertakes the task of systematizing the identified theatrical practices between Ukrainians and Poles. **The methodological foundation** relies on qualitative research methods, employing cultural, systemic, and historical-comparative analyses, emphasizing the correct use of definitions and conceptual frameworks. Primarily, it considers internet sources filled with valuable information on Ukrainian-Polish theatrical connections and attempts to systematize the varieties of these bilateral stage practices, marking the **novelty of this research**. The findings reveal that these practices mainly function beyond direct theatrical activities such as tours, festival participations, play productions, script readings, and performances, also in publishing (reviews, overviews, articles), the work of specialized institutions (research, scholarships, residencies, conferences), and educational activities. The extensive involvement of Ukrainian actors and other theater professionals in the Polish stages is primarily associated with the full-scale military escalation by Russia in Ukraine since February 24, 2022, marking a horrific phase of the Russian-Ukrainian war initiated by Putin's regime in February 2014. The representation of Ukrainian culture in Poland primarily revolves around the war, Russian crimes, and the global peace threat, with less emphasis on exposing social, everyday, and personal issues. An essential aspect of these bilateral friendly contacts has been the comprehensive support from Polish theatrical institutions, including financial aid. **The study's practical significance** lies in clarifying the role and place of theater in cultural diplomacy and its practical use in international relations. **The conclusion** notes positive shifts in the history of Ukrainian-Polish relations, leading to close cultural communications. The systematized diverse manifestations of theatrical practices in the Ukrainian-Polish cultural dialogue will help analyze the activity of cultural dialogue between Ukrainian theater artists and their counterparts in other European countries, thereby providing a complete picture of contemporary international theatrical communication.

Key words: cultural dialogue, cultural diplomacy, theatrical communications, Ukrainian-Polish relations, theater, stage art, international cultural cooperation.

Актуальність проблеми. Культура останніх десятиліть у світі набула нових властивостей, які філософи сучасності означають різними, ще не усталеними термінами: постпостмодернізмом, метамодернізмом, транскультурою, постміленіалізмом, псевдомодернізмом або ж дігімодернізмом (діджімодернізмом) (Gans, 2000; Kirby, 2006). Різні трактування сучасних процесів культури пов'язані із ще не визначеними сталими характеристиками, лише описують тенденції, оскільки ці зміни перебувають у першій стадії розвитку – становленні. Цілком можливо, що цей період не досягне свого розквіту, як це притаманно попереднім епохам культури. Швидкоплинність трансформацій самої культури посилює її політична, економічна, екологічна, епідемічна ситуації. Перелічені головні та безліч другорядних чинників впливають на міжкультурні комунікації, ще відомі як культурний діалог або по-іншому – діалог культур. Хоча між цими поняттями усе ж існує відмінність. У вирі сучасних культурних процесів особливо цінними є наукове спостереження за одним із виразних його видів – театральним мистецтвом і аналіз його рефлексій на глобальні трансформаційні зміни у контексті міжнародного діалогу (Сендецький, 2022b, с. 18). Вивчення питань функціонування українського театру як інстру-

менту культурної дипломатії у широкому руслі культурного діалогу є *актуальним* з огляду на його сприйняття, розуміння та зацікавлення усіма верствами суспільства. Втім, дослідження цього феномену культурологами можна вважати ще спорадичним.

Культурний діалог у контексті театральних комунікацій визначає *проблему дослідження*, яку вивчає автор статті, а пропонується публікація відображає деякі результати, здобуті під час опрацювання джерел, котрі нагромаджено за останнє десятиліття. З'ясування питань місця і ролі театру у культурному діалозі врешті дасть розуміння ефективнішого його використання у культурній дипломатії, а також уможливить чітко окреслити перешкоди, що заважають розвивати міжкультурну комунікацію у цій галузі творчості. Окрім цього отримані результати можуть стати корисними для вивчення культурного діалогу інших видів сценічного мистецтва. Розглянуті особливості задекларованої проблеми дослідження пропонуємо для культурологів, мистецтвознавців, театрознавців, амбасадорів та керівних кадрів культурних інституцій загалом (Sendetskyu, 2023; Сендецький, 2023b).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема дослідження – культурний діалог

у контексті театральних практик, – стосується кількох галузей гуманітарних наук: культурології, мистецтвознавства, театрознавства, міжнародних відносин, менеджменту, соціології, політики. Якщо культурний діалог загалом є науковою проблемою з розлогою бібліографією, то питання театру як інструменту «м'якої сили», яку використовують в урядовій і неурядовій культурній дипломатії, – доволі специфічне, відповідно, перебуває лише на стадії становлення теоретичних розробок з цього приводу. Ще вужче представлені результати досліджень у двосторонніх відносинах, як культурного діалогу у галузі театральних комунікацій між Україною та Польщею. Опираючись на такі прелімінарні спостереження, стверджуємо, що пропонуване культурологічне дослідження є одним із перших, у якому представлено спробу осмислити місце театру в українсько-польському культурному діалозі XXI ст.

Українсько-польський культурний діалог (діалог культур) – багатоаспектне явище, яке репрезентує взаємні, зазвичай доброзичливі комунікації з метою популяризації особливостей культури кожного з етносів у широкому спектрі діяльності (див. табл. 2). На цьому діахронно створеному культурному ландшафті окреме місце займає просторово-часове синтетичне мистецтво – театр, який своїми функціями охопив не тільки інші види сценічного мистецтва та літературу, а й розширив форми театральних практик. Їх пробуємо систематизувати у вигляді різного категоріального поділу.

Однак насамперед необхідно вкотре звернути увагу на понятійний апарат, що включає

терміни «культурний діалог»/«діалог культур» та його поділ на «урядову/офіційну/традиційну/державну дипломатію», «неурядову/народну/нетрадиційну/недержавну дипломатію» та інші форми комунікацій, в основному індивідуальні (Балабанов, 2005, с. 70–71; Шевченко, 2016). У вигляді схеми подаємо авторське розуміння системи міжнародної комунікації в межах культурного діалогу (рис. 1).

Серед іншої профільної термінології варто осмислити поняття «театральні практики». Вони включають усі форми цього сценічного мистецтва, а також інформацію щодо них у вигляді анонсів або інформативно-критичних рефлексій (рецензій, театрознавчих оглядів, обговорень, статей і монографічних досліджень), навчально-освітніх процесів, науково-дослідної роботи тощо.

Важливо пам'ятати, що дипломатія є комунікативним інструментом управлінського апарату з узгодженими протокольними правилами, відповідною атрибутикою держави, яку делегати репрезентують поза її межами, що юридично визнані іншими державами. Тому, якщо у певний період суверенної держави не існувало, то тоді цей геополітичний ареал не міг представляти дипломат, а лише той суб'єкт міжнародних відносин, якого ідентифікували як представника соціуму цієї території. У такому випадку йдеться про дещо довільну форму міжнародних зв'язків, а не про дипломатію, бо репрезентант не завше зміцнює імідж держави.

У контексті зазначеного важливою стала низка публікацій, зокрема Т. Пересунько (Пересунько, 2018; Пересунько, 2019), А. Кадькало

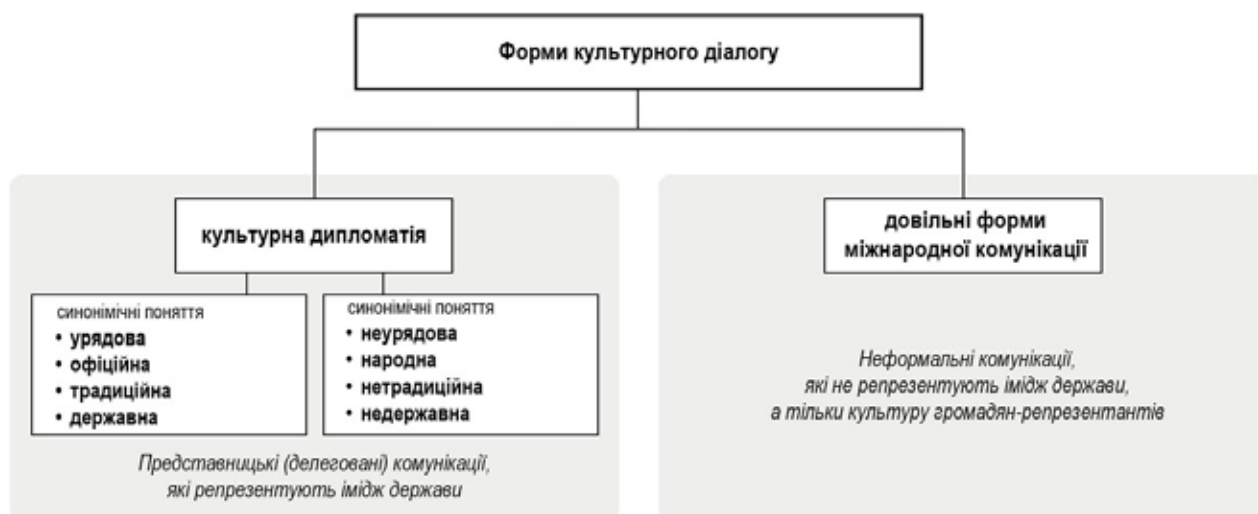


Рис. 1. Форми культурного діалогу (розробка автора)

та Г. Андрес (Кадькало, & Андрес, 2023). У цих та інших публікаціях окремі твердження авторів залишаються дискусійними.

Наприклад, Т. Пересунько вважає, що «попри те, що культурна дипломатія – це політична наука, її парадокс у тому, що основним має бути мистецтво. Якщо навпаки, тоді вона не спрацьовує, бо її сприймають як політичну пропаганду» (Молодій, 2022). Відомо, що культура і мистецтво – поняття не тотожні, відповідно, не взаємно замінені. Культурна дипломатія займається іншими, окрім мистецтва, галузями діяльності держави: популяризацією видавничої справи, спорту, науки, історичної спадщини, музейництва, туризму тощо (рис. 2).

Століттям раніше під час національно-визвольної боротьби українців за незалежність постала Українська Народна Республіка (18 січня 2018 р. – лютий 1921 р.), яка у цей короткий термін зазнала локальних повстань, державного перевороту й відновлення влади та воювала проти новоутвореного російсько-більшовицького союзу, врешті, прогнала, так і не втримавши суверенітету. Усвідомлюючи наскільки складно було тодішньому українському урядові встановлювати дипломатичні відносини з іншими державами, то налагодження офіційної культурної дипломатії (якщо справді цим терміном можна окреслювати міжнародні зв'язки 1920-х рр.) – питання, яке ще потребує окремого комплексного вивчення. Проте, окремі праці усе ж ілюструють результати значного поступу у тогочасних міжнародних зв'язках з галузі сценічного мистецтва (Пересунько, 2019). Сучасне розуміння дипломатії регламентується відповідними чинними законами кожної із держав та Віденською конвенцією про дипломатичні відносини від 18 квітня 1961 р., яку ратифікувала

у 1964 р. Верховна рада УРСР (Про ратифікацію Віденської конвенції). Натомість до сьогодні підтвердження легітимності цього документу владою вже незалежної України досі не існує, що відповідно викликає низку додаткових питань до очільників держави.

Огляд нещодавніх досліджень та публікацій був зосереджений на інтернет-джерелах, оскільки цей інформативний й інтерактивний простір, хоч і зазвичай наповнений суб'єктивними міркуваннями, проте реагує на події блискавично, відстоює плюралістичні підходи і є зручним, легко доступним в опрацьованні театральних новин. До уваги було взято профільні сайти з міжнародних культурних подій, театральних комунікацій, електронних періодичних видань.

Мета дослідження – оприлюднення аналізу окремих аспектів сучасного стану культурного діалогу в українсько-польській театральній комунікації. Для реалізації поставленої мети було виконано завдання дослідження: систематизовано нотатки про форми театральних практик, які притаманні цим двостороннім культурним зав'язкам. Досягнення визначеної мети доповнило важливі знання про сучасні процеси двосторонніх зав'язків, а відтак проілюструвало пріоритетні форми театральних практик у культурному середовищі сусідньої держави.

У межах пропонованої публікації за основні *хронологічні рамки* дослідження взято: від лютого 2014 р. до грудня 2023 р., тобто дослідницька увага сфокусована майже на десятилітті. Нижня межа зумовлена датою вторгнення росії на територію України, з якої розпочалася теперішня московсько-українська війна. Прикінцева часова межа пов'язана із політичною подією у Польщі – прихід до влади нового уряду, очолюваного прем'єром Дональдом



Рис. 2. Галузі культурної дипломатії

Туском, і початок його юридичного керівництва з 13 грудня. Натомість для України дата 14–15 грудня 2023 р. стала знаковою, оскільки започатковано переговори парламенту Євросоюзу щодо вступу України в ЄС.

Новизною публікації є результати опрацьованих відгуків театральних критиків на спеціалізованих сайтах, оглядачів культурних новин, індивідуальних блогерів та інтернет-сторінок установ, організацій, інституцій, а також нарративу у вигляді коментарів до анонсів, дописів, статей у соцмережі.

Окремі міркування щодо впорядкування форм театральних практик у контексті культурного обміну автор статті вже публікував (Сендецький, 2023b). Було запропоновано звернути увагу на такі тематичні напрями як культуру пам'яті (ретроспектива явища й мемуаристика, яка розкриває не тільки особу літописця, а й ширший контекст функціонування творчого осередку), новини (анонси вистав та інших подій, пов'язаних із театральним мистецтвом), персоналії (творчі біографії вже відомих і щойно відкритих імен), літературна критика (від рецензій на окремих сценічних твір до фундаментальних театрознавчих, культурологічних праць). Усвідомлюємо, що ця класифікація ще перебуває на етапі вдосконалення, бо у майбутньому може набути додаткових елементів систематизації. Адже постійно нагромаджується нова інформація, яка дотична

до досліджуваної наукової проблеми. Утім досі в історіографії міжкультурних зв'язків з галузі сценічної діяльності не вистачає узагальненої культурологічної оцінки цього явища у вигляді систематизації театральних практик (рис. 3).

На наш погляд, пропонована структура полегшує спостерігати за сучасними процесами театральних практик, їх впорядковано нотувати та проводити культурологічний аналіз з метою виявлення тематичного діапазону, інтенсивності проведених заходів, їхнього публічного резонансу, локалізації реалізованих подій, а також для вияву сильних й слабких сторін українсько-польського культурного діалогу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дата відновлення незалежності України 24 серпня 1991 р. стала хронологічною межею, від якої розпочався новий історичний етап якісної трансформації культури титульної нації держави – українців. У соціально-культурному просторі спостерігається поступова зміна театральної парадигми, документально підкріплена двосторонніми угодами про співпрацю вже незалежних держав, спрямованих на розбудову демократичного суспільства (Процюк, 2017, с. 51–52). Для цього етапу розвитку міжкультурної взаємодії в театральній сфері характерна поступова активізація українсько-польських театральних комунікацій.

У 2004 р. вступ Польщі у Євросоюз та перемога демократичних цінностей Помаранчевої



Рис. 3. Театральні практики культурного діалогу (розробка автора)

революції в Україні зумовили розширення міжнародної культурної співпраці між обома державами. Кількісно зросла участь українських театральних колективів та окремих артистів у театральних подіях – фестивалях та гастролях на території Польщі. До слова, у контексті тогочасних мовних та політичних реалій важливим напрямом новацій у міжкультурних театральних комунікаціях була репертуарна діяльність Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької, гастрольні вистави якого грали польською мовою. Іншим прикладом такого дружнього жесту стала українська п'єса польською мовою на Міжнародному театральному фестивалі у м. Рибнік Сілезького воєводства у 2017 р., яку було представлено неінституційним творчим осередком – Львівським Авторським Драматичним (ЛАД) Театром «ScenA8» та едукативною театальною лабораторією «СПРОГРАФ» (м. Львів) (Сендецький, 2023а).

Фестивалі, вистави комерційного характеру, творчі обміни – саме такі форми міжкультурного діалогу вважаються усталеними, які виходять за рамки урядової культурної дипломатії, адже активно функціонують вже на рівні недержавної культурної дипломатії, ба, навіть, культурного діалогу міжособистісних контактів. Тож, згідно з представленою схематично систематизацією театральних практик культурного діалогу – гастролі (комерційні візити, фестивалі), постановки спектаклів, читки сценаріїв та перформанси є найпоширенішими сценічними практиками.

Фестивалі. З 2014 р. проводиться щорічний Міжнародний фестиваль Українського театру «Схід-Захід», який заснований Фондацією масових видовищ і шоу-програм та Центром молоді імені док. Генрика Йордана в Кракові. Метою заходу є підтримка та популяризація українського театального мистецтва в Польщі, а також налагодження співпраці й творчого обміну між театрами обох країн. Фестиваль включає участь як професійних театрів, так і аматорських, студентських, дитячих та молодіжних театральних колективів. Помітні спроби організаторів залучати у програму фестивалю недержавні проекти, що знайомить польського глядача з різноманітними формаціями незалежної української сцени (Лоза, 2024).

Жваві зв'язки Львівського академічного театру імені Курбаса з Єжи Гротовським трансформувалися після смерті цього польського режисера у співпрацю з Інститутом імені Гротовського у Вроцлаві не тільки як пам'ятна шана польському маестро, а як постійне взаємне творче зацікавлення до реалізації нових проєктів. На базі інституту у 2012 р. постала вистава львів'янина В. Кучинського «Так сказав Заратустра» за твором Ф. Ніцше. У той же період актор театру Курбаса О. Шалак розпочав співпрацю у вроцлавському театрі ЗАК (Яценко, 2022).

Читання сценаріїв, перформанси. Оригінальну виставу «ДПЮ» Д. Левицького, сценарій якої приналежний колективу ветеранів російсько-української війни (прем'єра відбулася у Харкові 2016 р. за участю акторів театру «Прекрасні квіти») польський режисер Я. Скшивек запропонував у форматі перформативного читання тексту. Польську інтерпретацію твору було спрямовано на пошук образної мови і форми для розповіді про події з метою розкриття жахів війни. У цьому проєкті взяли участь українська акторка В. Попова та колектив Сучасного Театру у Щецині.

Перформанс «Ця прогулянка», створена мистецькою групою РісРіс для київського фестивалю, відображає нові можливості театралізованих форм в умовах пандемії. У творі показано дослідження урбаністичного простору крізь призму жіночого виміру. Питання прав жінок у різних аспектах (гендерному, політичному, суспільному та економічному) стали центральними у проєкті, створеному спільно з познанськими активістками руху за права жінок, з участю місцевого митця П. Ліхоти. Тему твору посилює супровідний документальний фільм М. Мосевіч.

Метою інноваційних проєктів «Українського тижня у Гданську» та програми «Transmission. ua: drama on the move. Poland» є просування сучасної української драматургії саме в польському театральному просторі. Цим зацікавилася низка театрів: в Торуні – ім. В. Гожиці; в Ольштині – С. Ярача та А. Міцкевича, в Радомі – Повсехний театр ім. Я. Кохановського, в Лодзі – К. Деймака (Kreglewska, 2023).

Знаковою подією у міжнародній культурній діяльності українців вважаємо *заснування постійно діючого театру*. Так, у 2012 р. в Гдан-

ську створилася українська театральна група «Навпаки», яка привернула увагу польської театральної спільноти своїм репертуаром за творами українських класиків та сучасних авторів, зокрема Т. Шевченка, І. Драча, М. і Т. Прохасків (Скибицька, 2018, с. 61). Створення цього колективу, який функціонує дотепер, можна вважати одним із перших українських театральних осередків у сучасній Польщі. Напроти́вагу гданській групі «Навпаки» Перший український театр у Варшаві, який розпочав свою діяльність у 2020 р., не набув необхідного для функціонування потенціалу й відповідного розвитку. Такі спостереження опираються на пошук інформації про діяльність театру упродовж 2023 р., якої так і не вдалося виявити (Перший український театр у Варшаві).

Публікаційна діяльність. З діяльністю театрів тісно пов'язана літературна критика, яка відображає судження творчого продукту у вигляді рецензій, театрознавчих оглядів різними медійними засобами, аналітичними статтями чи монографічними дослідженнями про окремого митця, колектив загалом або, навіть, театральне явище країни.

Окрім двостороннього культурного діалогу у контексті безпосередніх театральних практик в українсько-польських зв'язках помітні періодичні публікації про них у літературно-видавничій галузі, яка репрезентує важливість культури пам'яті. Зокрема, ще у 2010 р. видано книгу Є. Гротовського «Польська. Культура. Україна: Лекції про театр», що стало спробою заповнити «білі плями» в історії зв'язків театральних культур обох країн, й відповідно спричинила резонанс у наукових й театрознавчих колах, який досі відчутний (Фруктова, 2011; Korzeniowska-Bihun, 2011).

Показовим прикладом сценічного осмислення минулих подій, пов'язаних у контексті українсько-польських контактів на основі документалістики ХХ ст., є вистава у постановці львів'янки польського походження Ельжбети Левак «Страшний суд. Історія про Кароліну Лянцкоронську» (Канарська, 2022). Героїня п'єси – свідок вбивства нацистами львівських професорів, їхніх сімей та гостей у липні 1941 р. (Бояновський, 2010–2011).

Перманентно польська театрознавча періодика публікує матеріали, присвячені українському театральному життю чи двосторон-

ньому співробітництву між театрами України і Польщі (Сендецький, 2022а, с. 134). Рефлексію на події Євромайдану й процеси змін векторів розвитку українського суспільства у 2014–2015 рр. зосереджено у спеціальних випусках польських театральних журналів, наприклад «Dialog» і «Teatr» (Wełymczanysia, Hajszenec, & Czużynowa, 2014; Czużynowa, 2014; Sokołenko, 2014; Worozbyt, 2014; Szostkiewicz, 2015). Видано антологію українських п'єс у Польщі, яка представила твори драматургів П. Ар'є і Н. Ворожит.

Інституції. Значним поступом у зміцненні українсько-польських комунікацій відіграють культурні, урядові, представницькі інституції. Наприклад, Польський Інститут у Києві активно сприяє розбудові ефективного діалогу та обміну культурним надбанням між Україною та Польщею, зокрема в галузі театального мистецтва. У 2014 р. Інститут видав українські переклади п'єс Я. Гловацького та антологію «Сповідь після зламу». У 2017 р. став ініціатором перекладу й видання антології сучасної польської драматургії для дітей і молоді з емоційною розважливою назвою «А може, ні...». Посольство України у Польщі надало допомогу в організаційних і фінансових питаннях щодо виходу другої антології української драматургії в сусідній країні. Проекти свідчать про дієвість інституту сприяти розширенню обізнаності про польську літературу в Україні.

У формуванні позитивного іміджу України за кордоном відповідною дією стало утворення при управлінні МЗС державної установи Українського інституту. Упродовж 2019–2020 рр. за ініціативи цієї інституції основні зусилля були спрямовані для участі у театральних подіях Польщі, серед яких – познанський фестиваль «Близькі незнайомі», «Український Тиждень у Гданську» (XII Spotkania Teatralne; Український Тиждень у Гданську). На фестивалі прем'єр у Польському театрі в Бидгощі 2019 р. вистава «Пов'язі» української режисерки О. Апчел отримала спеціальну відзнаку Студентської театральної резиденції за найкращий дебют (Гайшенець, 2020).

Та чи не найбільше різновекторним у своїй діяльності відзначається Інститут імені Єжи Гротовського у Вроцлаві. Як зазначає керівництво цього осередку тут є усе, що стосується сценічного мистецтва. Однак інститут вико-

нує значно місткішу місію, яку можна окреслити напрямками: мистецтво (постановки й гра спектаклів); наукові проекти (архіви творчості Є. Гротовського), видавництво (книги та періодика – часопис «Didaskalia», онлайн-журнал «Performer») (Леськів, Іванюх, & Кріль, 2019).

Стипендії. На протигагу ретроспективним історичним постановкам й на підставі задуму іншого проекту в рамках Стипендіальної програми Міністра культури Польщі «Gaude Polonia» у 2015 р. виникла спільна робота театру «Арабески» з Харкова та Інституту Театру ім. Збігнева Рашевського, який функціонує у столиці Польщі. Співпраця з назвою «Театр Після Трансформації» тривала упродовж 2016–2018 рр. у Харкові у формі пізнавально-дискусійних зустрічей (Олешко, 2018). Співробітництво набуло тісних контактів: у 2023 р. на святкуванні Міжнародного дня театру режисерка харківського театру «Арабески» С. Олешко вшанувалася виголосити промову на урочистості, яку організував Польський осередок Міжнародного Інституту Театру (Олексієнко, 2023).

Завдяки *арт-резиденції* 2022 р. у театрі Бидгощі драматургиня зі Станиці Луганської Лена Лягушонкова познайомилася з керівництвом театру TR Warszawa. Очільники цієї інституції зацікавилися твором «Хроніки з Донбасу» молодій письменниці, а вже весною 2023 р. театр зіграв передпрем'єрний спектакль (Гарматюк, 2023).

Майстерки. Визнання польськими фахівцями важливого внеску творчості українських митців, зокрема режисерів А. Жолдака та Н. Ворожбит, у міжкультурні театральні відносини засвідчило позитивну його динаміку. Співпрацю з обміну досвідом та підвищення кваліфікації спеціалістів ілюструють, наприклад, вже згадуваний варшавський Театральний інститут ім. З. Рашевського і київський Національний центр театального мистецтва ім. Л. Курбаса, котрі у 2011 р. провели серію спільних майстерок.

Лекції, презентації. Керівник луцького театру «Гармидер» Р. Порицька провела відкриту лекцію «Єжи Гротовський і Тадеуш Кантор – по різні боки польського повоєнного театру» у мистецькому просторі «Культурне укриття» (Вильотник, 2023). Приклад такої важливої акції засвідчує щораз інтенсивнішу на теренах

України репрезентацію культури пам'яті про польських діячів театральної сцени. Натомість взаємно симетрична реакція українських культурних еліт у Польщі ще вимагає докладати суттєвих зусиль.

Попри широкий спектр прямих театральних практик необхідно зазначити помітну роль формування нових джерел фінансування у сфері впливових векторів українсько-польської культурної комунікації. Польща виступила у ролі фінансово-економічного ресурсу для багатьох новітніх українських театральних проектів. Так, проект «Мапи страху/мапи ідентичності» реалізовано в Україні у 2016 р. за участю польського Товариства практиків культури, Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща та професійної мережі Східноєвропейської платформи виконавських мистецтв (East European Performing Arts Platform), які творчо спрямовані на розвиток політичного театру та критики мистецтва. Польські театри й профільні інституції відіграли важливу роль у розширенні співпраці, надаючи українським акторам, режисерам та драматургам можливість ближчого та особистого спілкування (Вергеліс, 2022).

Важливим досягненням у розбудові довгострокової міжкультурної театральної комунікації між Україною та Польщею за останні роки є розробка алгоритму співпраці та вивчення культурних запитів з обох сторін. Основна ідея полягає не тільки в реалізації конкретних ініціатив, розширенні форм та напрямів театральних комунікацій, а й у створенні механізму взаємодії в контексті технічних та юридичних аспектів взаємних проектів (Kęglewska, 2023).

Зауважмо, що Україна має ще досить невеликий досвід реалізації міжнародних культурних програм у державному секторі. Культурна дипломатія України перебуває у зародковому стані через низку причин. Труднощі у міжнародному культурному діалозі проявилися через відсутність професійної експертизи відповідних фахівців, зокрема театрознавців, симптоматичній заангажованості офіційних представників уряду країни, влади різних рівнів у культурно-мистецьких українсько-польських процесах. Важливим фактом є те, що українсько-польський міжкультурний діалог в театральній сфері усе ж існує, поступово, хоча ще спорадично, розвивається завдяки активним його культурним елітам.

Висновки. Огляд окремих аспектів розвитку міжкультурної українсько-польської театральної комунікації як важливого культурного явища, що має історичні особливості й пронишло у різні сфери життя сучасного суспільства, уможливило стверджувати про наявність широкого спектра напрямків, шляхів, форм і методів сценічно-видового мистецтва. Серед них найвиразнішими вважаємо пряму (безпосередню) театральну діяльність, до якої належні односторонні чи двосторонні комерційні візити та фестивалі, постановки спектаклів, перформансів у тому числі читка сценаріїв, участь у фестивалях та конкурсах. До цієї категорії систематизації театральних практик варто залучити стажування з метою підвищення кваліфікації, працевлаштування іноземця на запрошення театального осередку. Категорія публікаційної діяльності включає оприлюднення рецензії чи театрознавчого огляду не тільки у формі друкованих публікацій, а головню у телевізійних медіа й інтернеті. Сюди ж відносимо публікації монографічних і періодичних видань, які пов'язані з популяризацією українських та польських театральних практик. Наступною категорією є діяльність профільних інституцій, у роботі яких виразно помітна міжкультурні театральні практики. Перелік цих державних та громадських установ доволі значний: від відомчих департаментів, театрів різної власності, інститутів міністерського підпорядкування або цілком незалежних установ тощо до невеликих профільних формацій, які заохочують до науково-дослідної роботи, пропонують стипендіальні програми, приймають на арт-резиденції та організують конференції, семінари й інші заходи. І, врешті, категорія навчально-освітньої діяльності, яку пропонують зазвичай окремі представники культурних

еліт, спрямована на дидактику і практичні заняття з галузі сценічного мистецтва у формі лекцій, майстерок, організованих екскурсій у профільні музеї, театри, промоцію театального контенту в інтернет-джерелах разом з коментарями.

Загалом сучасну міжкультурну театральну комунікацію між Україною та Польщею можна характеризувати як співпрацю з взаємним не нав'язаним зацікавленням, яка ще не досягла свого повноцінного розквіту. Розвиток українсько-польських культурних взаємин у театральній сфері вказує на те, що в історії стосунків обох країн поступово зникають дистанційне сприйняття один одного. Усе ж варто зазначити, що візити польських театрів в Україну кількісно програють відносно активнішої діяльності митців України в аналогічних осередках Польщі. Зростання інтересу митців обох країн у контексті театральної міжкультурної комунікації може визначити її важливу роль у XXI ст. й стати прикладом для інших країн.

Усестороннє вивчення сучасної образності театру та спільного культурного простору свідчить про важливість обміну ідеями та досвідом між різними національностями в теперішньому театральному середовищі й уможливить вповні репрезентувати українські творчі здобутки. Українські творці вже зуміли розповісти про власний досвід війни, звертаючись до польської аудиторії. Ця комунікація стала важливим кроком у взаємному розумінні та підтримці, вказуючи на те, що театр може бути потужним медіумом для спільного творення культурної платформи та спільного наративу. Це також свідчить про те, що важливі події в житті й сцені можуть взаємодіяти та відображати одна одну, надаючи суттєвий внесок в об'єднання театральної спільноти обох країн.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балабанов К. Народна дипломатія в системі міждержавних українсько-грецьких відносин та її роль у реалізації принципів етнополітики України. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України* : Підсерія «Курас. читання». Вип. 30, кн.1. Київ, 2005. С. 68–77.
2. Бояновський А. Розстріли польських професорів у Львові в липні 1941 року: історичні факти, юридичні звинувачення, політичні інсинуації. *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість*. Вип. 3–4. Львів, 2010–2011. С. 107–146.
3. Вергеліс, О. (2022). Театр часів агресії та пекла. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/statia/teatr-chasiv-ahresii-ta-pekla> (дата звернення: 31.01.2024).
4. Вильотник Е. По різні боки театру. У Луцьку провели відкриту лекцію про польських режисерів. *Monitor Wolynski*. URL: <https://monitorwolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-jerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze> (дата звернення: 15.01.2024).

5. Гайшенець А. «Близькі незнайомі»: як театр допомагає будувати відносини України та Польщі. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blizki_neznayomi_yak_teatr.html (дата звернення: 31.01.2024).
6. Гарматюк В. У Варшаві покажуть виставу Лени Лягушонкової «Хроніки з Донбасу». *PolskieRadio.pl*. URL: <https://www.polskieradio.pl/398/7861/artukul/3156363> (дата звернення: 31.01.2024).
7. Кадькало А., Андрес Г. Українське мистецтво як основа формування культурної дипломатії між Україною та Францією у 1920–1930-х роках. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. № 34. С. 101–108. DOI: doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-13 (дата звернення: 31.01.2024).
8. Канарська А. (2022). Театральний документ незламності. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/teatralnyi-dokument-nezlamnosti> (дата звернення: 31.01.2024).
9. Леськів Г., Іванюх Л., Кріль М., Інститут імені Єжи Гротовського у Вроцлаві. *Інформаційне агентство U.P.M.P.* URL: <https://upmp.news/ua-in-polish/institut-imeni-yezhi-grotovskogo-u-vrotslavi> (дата звернення: 31.01.2024).
10. Лоза П. Розпочався V Міжнародний фестиваль українського театру у Кракові. *Наше слово*. URL: <https://nasze-slowo.pl/news/v-mizhnarodnij-festival-ukrainskogo-teatru-u-krakovi> (дата звернення: 31.01.2024).
11. Молодій В. «Співай, поневолена Україно, співай, щebetushko!»: Тіна Пересунько про українську культурну дипломатію 100 років тому. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/spivai-ponevolena-ukrayino-spivai-shchetushko-tina-peresunko-pro-ukrayinsku-kulturnu-diplomatiyu-100-rokiv-tomu> (дата звернення: 31.01.2024).
12. Олексієнко А. «Міжнародний день театру в тіні війни в Україні». Куди варто піти у цей день українцям в Польщі? *Wprost Ukraina*. URL: <https://www.wprostukraine.eu/ua/kultura/10716775/mijnarodniji-den-teatru-v-tini-vijini-v-ukrayini-kydi-var-to-piti-y-seji-den-ukrayincyam-v-polschi.html> (дата звернення: 31.01.2024).
13. Олешко С. Театр після трансформації: Варшава–Харків. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/teatrpisliia-transformatsii-varshava-kharkiv> (дата звернення: 31.01.2024).
14. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : Вид. дім «АртЕк», 2019. 312 с.
15. Пересунько Т. 100 років культурної дипломатії України – світовий триумф «Щедрика». Київ : Вид. дім «АртЕк», 2018. 200 с.
16. Перший Український Театр в Варшаві. URL: <https://www.facebook.com/lukrtheatre> (дата звернення: 31.01.2024).
17. Про ратифікацію Віденської конвенції про дипломатичні зносини : Указ Президії Верхов. ради Укр. РСР від 21.03.1964 р. № 199а-06. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/199a-06> (дата звернення: 31.01.2024).
18. Процюк М. Роль публічної дипломатії у сучасних українсько-польських відносинах : дис. ... канд. пол. наук : 23.00.04. Чернівці, 2017. 225 с.
19. Сендецький А. (2022а). Культурно-мистецький діалог українських театрів на сторінках польської періодики початку ХХІ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. № 23. С. 131–143. DOI: doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143 (дата звернення: 25.10.2023).
20. Сендецький А. (2023а). Неінституційний театр як інструмент культурної дипломатії в українсько-польському діалозі. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні : Матеріали II Всеукр. науково-практ. конф., м. Київ, 23–24 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 217–221.*
21. Сендецький А. (2022b). Роль незалежного театру у культурній дипломатії. *Гуманітарний корпус : Зб. наук. ст. з акт. проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії, м. Київ, 15 лип. 2022 р. Київ, 2022. С. 17–19.*
22. Сендецький А. (2023b). Театральне мистецтво України у культурному діалозі з країнами Євросоюзу 2014–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: культурологія*. 2023. № 47. С. 103–113. DOI: doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.731.
23. Скибицька Ю. Звіт про науково-дослідну роботу «Українсько-польські культурні зв'язки в новітній драматургії». Київ, 2018. 71 с.
24. Український Тиждень в Гданську. *Наше слово*. URL: <https://nasze-slowo.pl/news/ukraïnskij-tizhden/> (дата звернення: 31.01.2024).
25. Фруктова Т. Філософсько-естетична концепція дії у театрі Єжи Гротовського: спроба осмислення. *Magisterium*. 2011. № 42. С. 21–27.
26. Шевченко М. Принцип культурного діалогу культур як основа міжкультурної комунікації. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2016. № 17. С. 297–304.
27. Яценко В. Орест Шарак: «Ми голодні нової форми у театрі». *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/orest-sharak-my-holodni-novoi-formy-u-teatri> (дата звернення: 31.01.2024).
28. Czużynowa I. Wielkie nadzieje. *Teatr*. 2014. Nr 10. S. 44–46.

29. Gans E. The Post-Millennial Age – Chronicles of Love and Resentment. *Anthropoetics*. URL: <https://anthropoetics.ucla.edu/views/vw209/> (date of access: 31.01.2024).
30. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now*. 2006. No. 58. P. 34–37.
31. Korzeniowska-Bihun A. O teatrze naszym i waszym. Recenzja książki: *_PolskaKultura Ukraina_ wykłady o teatrze*. red. naukowa Hanna Weselowska, Wanda Świątkowska. Narodowe Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa w Kojowie, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Kijów – Wrocław 2010. *Teatr*. 2011. Nr 10. S. 89–90.
32. Kręglewska K. Teatr wobec wojny: O praktykowaniu wdzięczności. *Konteksty*. 2023. T. 340, nr 1-2. S. 80–92. DOI: doi.org/10.36744/k.1675.
33. Sendetskyi A. (2023). International Cultural Dialogue of Ukraine: Current Dimensions of Theatrical Communications. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів, Київ, 2 November 2023. Київ, 2023. P. 26–28.
34. Sokołenko N. Powrót z Moskwy. *Teatr*. 2014. No. 10. P. 53–55.
35. Szostkiewicz A. Wojna, media, teatr okrucieństwa. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*. 2015. Nr 1 (698). S. 5–11.
36. Wełmczanycia O., Hajszenec A., Czuzynowa I. Dokumenty proszę! *Teatr*. 2014. Nr 10. S. 56–57.
37. Worozbyt N. Wojownicy i świadkowie. *Dzienniki Majdanu. Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*. 2014. Nr 06 (691). S. 96–98.
38. XII Spotkania Teatralne BLISCY NIEZNAJOMI: UKRAINA. *Teatr Polski w Poznaniu*. URL: <https://teatr-polski.pl/wydarzenia/xii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznajomi-ukraina> (data dostępu: 31.01.2024).

REFERENCES:

1. Balabanov, K. (2005). Narodna dyplomatiia v systemi mizhderzhavnykh ukrainsko-hretskykh vidnosyn ta yii rol u realizatsii pryntsyypiv etnopolityky Ukrainy [People’s Diplomacy in the System of Ukrainian-Greek Interstate Relations and Its Role in Implementing Ukraine’s Ethnopolitical Principles]. In *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*. (pp. 68–77). IPIEND [in Ukrainian]
2. Boianovskyi, A. (2010). Rozstrily polskykh profesoriv u Lvovi v lypni 1941 roku: istorychni fakty, yurydychni zvyuvachennia, politychni insynuatsii [The Execution of Polish Professors in Lviv in July 1941: Historical Facts, Legal Accusations, Political Insinuations]. In *Ukraina – Polshcha: istorychna spadshchyna i suspilna svidomist. Vyp. 3–4*. (pp. 107–146). Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha [in Ukrainian]
3. Verhelis, O. (2022, March 18). *Teatr chasiv ahresii ta pekla [The Theater of Aggression and Hellish Times]*. Culture.pl. <https://culture.pl/ua/stattia/teatr-chasiv-ahresii-ta-pekla> [in Ukrainian]
4. Vylotnyk, E. (2023, April 12). *Po rizni boky teatru. U Lutsku provely vidkrytu lektsiuu pro polskykh rezhysyryv [On Different Sides of the Theater: An Open Lecture on Polish Directors Held in Lutsk]*. Monitor Wolynski. <https://monitor-wolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-jerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze> [in Ukrainian]
5. Haishenets, A. (2020, November 17). “Blyzki neznayomi”: yak teatr dopomahaie buduvaty vidnosyny Ukrainy ta Polshchi [Close Strangers: How Theater Helps Build Relations Between Ukraine and Poland]. LB.ua. https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blyzki_neznayomi_yak_teatr.html [in Ukrainian]
6. Harmatiuk, V. (2023, April 24). *U Varshavi pokazhut vystavu Lieny Liahushonkovoï “Khroniky z Donbasu” [In Warsaw, Lena Liagushonkova’s Play “Chronicles from Donbas” Will Be Staged]*. PolskieRadio.pl. <https://www.polskieradio.pl/398/7861/artykul/3156363> [in Ukrainian]
7. Kadkalo, A., & Andres, H. (2023). Ukrainske mystetstvo yak osnova formuvannia kulturnoi dyplomatii mizh Ukrainoiu ta Frantsiieiu u 1920–1930-kh rokakh [Ukrainian fine art of the 1920s–1930s as the first manifestation of cultural diplomacy between Ukraine and France]. *Zbirnyk naukovykh prats “Ukrainska akademiia mystetstva”*, (34), 101–108. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-13> [in Ukrainian]
8. Kanarska, A. (2022, June 22). *Teatralnyi dokument nezlamnosti [The Theatrical Document of Unbreakability]*. Culture.pl. <https://culture.pl/ua/stattia/teatralnyi-dokument-nezlamnosti> [in Ukrainian]
9. Leskiv, H., Ivaniukh, L., & Kril, M. (2019, June 12). *Instytut imeni Yezhy Grotovskoho u Vrotslavi [The Jerzy Grotowski Institute in Wrocław]*. Informatsiine ahentstvo U.P.M.P. <https://upmp.news/ua-in-polish/institut-imeni-yezhi-grotovskogo-u-vrotslavi> [in Ukrainian]
10. Loza, P. (2018, April 22). *Rozpochavsia V Mizhnarodnyi festyval ukrainskoho teatru u Krakovi [The 5th International Festival of Ukrainian Theater Has Begun in Krakow]*. Nashe slovo. <https://nasze-slowo.pl/news/v-mizhnarodnij-festival-ukrainskogo-teatru-u-krakovi> [in Ukrainian]
11. Molodii, V. (2022, June 22). “Spivai, ponevolena Ukraino, spivai, shchebetushko!”: Tina Peresunko pro ukrainsku kulturnu dyplomatiuu 100 rokiv tomu [“Sing, Captive Ukraine, Sing, Little Bird!”: Tina Peresunko on Ukrainian Cultural Diplomacy 100 Years Ago]. *Lokalna istoriia*. <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/spivai-ponevolena-ukrayino-spivai-shchebetushko-tina-peresunko-pro-ukrayinsku-kulturnu-diplomatiuu-100-rokiv-tomu/> [in Ukrainian]

12. Oleksiienko, A. (2023, March 27). "Mizhnarodnyi den teatru v tini viiny v Ukrainy". *Kudy varto pity u tsei den ukrainsiam v Polshchi?* ["International Theatre Day in the Shadow of War in Ukraine". Where Should Ukrainians in Poland Go on This Day?]. Wprost Ukraina. <https://www.wprostukraine.eu/ua/kultura/10716775/mijnarodniji-den-teatry-v-tini-vijini-v-ukrayini-kydi-var-to-piti-y-ceji-den-ykrayincyam-v-polschi.html> [in Ukrainian]
13. Oleshko, S. (2018, September 15). *Teatr pislia transformatsii: Varshava–Kharkiv* [Theatre after Transformation: Warsaw–Kharkiv]. Culture.pl. <https://culture.pl/ua/stattia/teatr-pislia-transformatsii-varshava-kharkiv> [in Ukrainian]
14. Peresunko, T. (2019). *Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: "Shchedryk" proty "ruskoho myra". Misiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924)* [Cultural Diplomacy of Simon Petliura: "Shchedryk" against the "Russian World". The Mission of Alexander Koshits's Orchestra (1919–1924)]. Vydavnychiy dim "ArtEk" [in Ukrainian]
15. Peresunko, T. (2018). *100 rokiv kulturnoi dyplomatii Ukrainy – svitovyi triumf "Shchedryka"* [100 Years of Ukrainian Cultural Diplomacy – The Global Triumph of "Shchedryk"]. Vydavnychiy dim "ArtEk" [in Ukrainian]
16. *Pershyi Ukrainskyi Teatr v Varshavi* [The First Ukrainian Theater in Warsaw]. (2020, February 11). <https://www.facebook.com/1ukrtheatre> [in Ukrainian]
17. Pro ratyfikatsiiu Videnskoii konventsii pro dyplomatychni znosyny, Ukaz Prezydii Verkhovnoi rady Ukrainiskoi RSR No. 199a-06 (1964) [On the Ratification of the Vienna Convention on Diplomatic Relations, Decree of the Presidium of the Supreme Council of the Ukrainian SSR No. 199a-06 (1964)]. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/199a-06> [in Ukrainian]
18. Protsiuk, M. (2017). *Rol publichnoi dyplomatii u suchasnykh ukrainsko-polskykh vidnosynakh*. Unpublished dys. ... kand. pol. nauk : 23.00.04 [The Role of Public Diplomacy in Contemporary Ukrainian-Polish Relations]. Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yurii Fedkoviucha [in Ukrainian]
19. Sendetskyi, A. (2022a). *Kulturno-mystetskyi dialoh ukrainskykh teatriv na storinkakh polskoi periodyky pochatku XXI stolittia* [Cultural and artistic dialogue of Ukrainian theaters on the pages of polish periodicals at the beginning of the 21st century]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, (23), 131–143. <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143> [in Ukrainian]
20. Sendetskyi, A. (2023a). *Neinstytutsiinyi teatr yak instrument kulturnoi dyplomatii v ukrainsko-polskomu dialozi* [Non-Institutional Theater as a Tool of Cultural Diplomacy in Ukrainian-Polish Dialogue]. In *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini* (pp. 217–221). KNUKiM [in Ukrainian]
21. Sendetskyi, A. (2022b). *Rol nezalezhnogo teatru u kulturnii dyplomatii* [The role of independent theater in cultural diplomacy]. In *Humanitarnyi korpus* (pp. 17–19). Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M.P. Drahomanova; TOV "NVP Interservis" [in Ukrainian]
22. Sendetskyi, A. (2023b). *Teatralne mystetstvo Ukrainy u kulturnomu dialozi z krainamy Yevrosoiuzu 2014–2023 rr.* [Theatrical Art of Ukraine in Cultural Dialogue with European Union Countries 2014–2023]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: kulturolohiia*, (47), 103–113. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.731> [in Ukrainian]
23. Skybytska, Yu. (2018). *Zvit pro naukovo-doslidnu robotu "Ukrainsko-polski kulturni zviazky v novitnii dramaturhii" (pidsumkovyi)* [Report on the Research Project "Ukrainian-Polish Cultural Connections in Contemporary Playwriting"] [in Ukrainian]
24. *Ukrainskyi Tyzhden v Hdansku* [Ukrainian Week in Gdańsk]. (2019, September 29). Nashe slovo. <https://nasze-slowo.pl/news/ukraïnskij-tizhden> [in Ukrainian]
25. Fruktova, T. (2011). *Filosofsko-estetychna kontsepsiia dii u teatri Yezhy Hrotovskoho: sprobna osmyslennia* [The Philosophical-Aesthetic Concept of Action in the Theater of Jerzy Grotowski: An Attempt at Understanding]. *Mahisterium*, (42), 21–27 [in Ukrainian]
26. Shevchenko, M. (2016). *Pryntsyp kulturnoho dialohu kultur yak osnova mizhkulturnoi komunikatsii* [The Principle of Cultural Dialogue as the Basis of Intercultural Communication]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu*, (17), 297–304 [in Ukrainian]
27. Yatsenko, V. (2022, December 26). *Orest Sharak: "My holodni novoi formy u teatri"* [Orest Sharakh: "We Are Hungry for a New Form in Theater"]. Culture.pl. <https://culture.pl/ua/stattia/orest-sharak-my-holodni-novoi-formy-u-teatri> [in Ukrainian]
28. Czuzynowa, I. (2014). *Wielkie nadzieje* [Great Expectations]. *Teatr*, (10), 44–46 [in Polish]
29. Gans, E. (2000, June 3). *The Post-Millennial Age — Chronicles of Love and Resentment*. Anthropoetics. <https://anthropoetics.ucla.edu/views/vw209/> [in English]
30. Kirby, A. (2006). *The Death of Postmodernism And Beyond*. *Philosophy Now*, (58), 34–37 [in English]
31. Korzeniowska-Bihun, A. (2011). *O teatrze waszym i naszym*. Recenzja ksiazki: *PolskaKultura Ukraina* _ wykłady o teatrze. red. naukowa Hanna Weselowska, Wanda Świątkowska. Narodowe Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa w Kojowie, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Kijów – Wrocław 2010 [About Your Theatre and Ours. Book Review: Polish Culture Ukraine Lectures on Theatre. Edited by Hanna Weselowska, Wanda Świątkowska]. *Teatr*, (10), 89–90 [in Polish]

32. Kręglewska, K. (2023). Teatr wobec wojny: O praktykowaniu wdzięczności [The Theater in the Face of War: On the Practice of Gratitude]. *Konteksty*, (1–2 (340)), 180–92. <https://doi.org/10.36744/k.1675> [in Polish]
33. Sendetsky, A. (2023). International Cultural Dialogue of Ukraine: Current Dimensions of Theatrical Communications. In *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* (pp. 26–28). NAKKKiM [in English]
34. Sokolenko, N. (2014). Powrót z Moskwy [The Return from Moscow]. *Teatr*, (10), 53–55 [in Polish]
35. Szostkiewicz, A. (2015). Wojna, media, teatr okrucieństwa [War, Media, Theater of Cruelty]. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, (01 (698)), 5–11 [in Polish]
36. Wełymczanycia, O., Hajszeniec, A., & Czuzynowa, I. (2014). Dokumenty proszę! [Documents, please!]. *Teatr*, (10), 56–57 [in Polish]
37. Worozbyt, N. (2014). Wojownicy i świadkowie. Dzienniki Majdanu [Warriors and Witnesses: Diaries of Maidan]. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, (06 (691)), 96–98 [in Polish]
38. *XII Spotkania Teatralne BLISCY NIEZNAJOMI: UKRAINA [The 12th Theatrical Encounters CLOSE STRANGERS: UKRAINE]*. (2019). Teatr Polski w Poznaniu. <https://teatr-polski.pl/wydarzenia/xii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznajomi-ukraina> [in Polish]

УДК 316.7(075.8)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-29>

Оксана СОХАЦЬКА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Бібліографічний опис статті: Сохацька, О. (2024). Єдність культури та освіти: філософсько-культурологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 231–237, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-29>

ЄДНІСТЬ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Ставлячи питання про шляхи і способи якісного підвищення рівня освіти в нашій молодій українській державі, маємо усвідомлювати, що такий рівень визначатиметься, зрештою, рівнем освоєння в процесі виховання і навчання загальної і національної культури. Адже обсяг і глибина знань і навіть розвинені творчі здібності небагато важать за відсутності у суб'єктів цих знань й ознак високої культури, вищих духовних запитів та інтересів, служіння Добру. Маємо побудувати нашу систему освіти в такий спосіб, щоб вона готувала не просто високоосвічених, а й висококультурних громадян.

Цього вимагають не лише умови нашого сучасного національного, а й всесвітньо-історичного буття, де попри нечуваний розвиток наукових знань і фахову освіченість спостерігається глибокий занепад духовних, культурних цінностей, а нещадне руйнування природної екології супроводжується таким самим руйнуванням «культурної екології», зростанням злочинного світу, споживацького паразитизму, морального цинізму, наркоманії тощо (Кремль, 2008).

Мета статті – висвітлення онтологічного змісту культури, аналіз специфіки освітньої діяльності як змістової та сутнісної складової культури, виховання національно свідомих, духовно багатих особистостей з високим рівнем культурно-освітньої компетентності, готових миттєво реагувати на новітні культурно-освітні, інформаційні та професійні виклики.

Наукова новизна. Культура та освіта досліджуються як філософсько-культурологічна проблема. Обґрунтовується і підкреслюється цілісне бачення освіти як складного, універсального, багаторівневого культурного феномену. Осмислюється еволюція освітньої діяльності в контексті розвитку культури. Визначено роль культури в структурі й змісті світоглядної освіти.

У висновку зазначається про необхідність формування навичок культурологічного аналізу освіти, його структурних та функціональних характеристик на базі ґрунтовного вивчення культурно-історичних джерел та наукової літератури. Підкреслюється зміст провідних філософсько-культурологічних концепцій освітньої діяльності, соціокультурне призначення і характер функціонування інституту освіти, соціокультурні засади суспільного життя та специфіку соціокультурної регуляції людської життєдіяльності.

Ключові слова: освіта, культура, духовність, духовна культура, духовний розвиток людства, моральні цінності, гуманізм, людяність, культуротворчість, мистецтво, особистість, світогляд, світоглядна культура.

Оксана SOKHATSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

To cite this article: Sokhatska, O. (2024). Yednist kultury ta osvity: filosofsko-kulturolohichnyi aspekt [Unity of culture and education: philosophical and cultural aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 231–237, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-29>

UNITY OF CULTURE AND EDUCATION: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ASPECT

When raising the question of ways and means of qualitatively improving the level of education in our young Ukrainian state, we must realize that this level will ultimately be determined by the level of mastery of general and national culture in the process

of education and training. After all, the amount and depth of knowledge and even developed creative abilities mean little if the subjects of this knowledge do not have high culture, higher spiritual needs and interests, and service to the Good. We have to build our education in such a way that it prepares not only highly educated but also highly cultured citizens.

This is required not only by the conditions of our modern national, but also world-historical existence, where, despite the unprecedented development of scientific knowledge and professional education, there is a deep decline in spiritual and cultural values. The merciless destruction of the natural ecology is accompanied by the same destruction of the "cultural ecology", the growth of the criminal world, consumer parasitism, moral cynicism, drug addiction, etc. (Kremin, 2008)

The **aim of this article** is to highlight the ontological content of culture, to analyse the specifics of educational activity as a content and essential component of culture, to educate nationally conscious, spiritually rich individuals with a high level of cultural and educational competence, ready to respond immediately to the latest cultural, educational, informational and professional challenges.

Scientific novelty. Culture and education are studied as a philosophical and cultural problem. A holistic vision of education as a complex, universal, multilevel cultural phenomenon is substantiated and emphasized. The evolution of educational activity in the context of cultural development is comprehended. The role of culture in the structure and content of worldview education is determined.

The **conclusion** notes the need to develop the skills of cultural analysis of education, its structural and functional characteristics on the basis of a thorough study of cultural and historical sources and scientific literature. The author emphasises the content of the leading philosophical and cultural concepts of educational activity, the socio-cultural purpose and nature of the functioning of the educational institution, the socio-cultural foundations of social life and specifics of socio-cultural regulation of human life.

Key words: education, culture, spirituality, spiritual culture, spiritual development of the mankind, moral values, humanism, humanity, cultural creativity, art, personality, worldview, worldview culture.

Актуальність проблеми. З огляду на викладене проблема єдності освіти і культури набула всесвітньо-історичного значення як проблема людяності, гуманності культури і культурності освіти. Ще на II Ватиканському Соборі в 1962 р. зазначалось, що культура є те, «за допомогою чого людина вдосконалює і розвиває різноманітні здібності душі і тіла; прагне своїми знаннями і працею пізнати Всесвіт, робить соціальне й сімейне життя, рівною мірою як і громадянське, в усій його сукупності, більш гуманним завдяки поліпшенню звичаїв і установок; нарешті, виражає, передає і зберігає в часі велич духовного досвіду та внутрішніх прагнень людини, щоб вони послугували на користь багатьом, і навіть більше, усьому людству» (Пупар, 1995).

Культура не повинна розглядатись як щось стороннє чи додаткове, оскільки саме в ній і через неї виражається сутність людини, її людське ество. У нас в Україні також остаточно усталася і дістала своє обґрунтування думка про те, що культура є способом людського буття в світі, що в ній і через неї природне буття набуває смислів і значень світу людського буття. Генезис культури розглядається як особливого світу людського буття, життєдіяльності і сфери розвитку людських здібностей (Людина, 1989).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна освіта перебуває в стані інтенсивного оновлення і розвитку, що зумовлено низкою чинників. Однією з головних причин розвитку

освіти є досягнення у науково-технічній галузі. Докорінні зміни, які відбулися у самій науці, а також різноманітні наслідки науково-технічного прогресу в різних сферах суспільного життя зробили необхідним приведення у відповідність до її досягнень змісту освіти. Надзвичайно важливе значення для розвитку освіти і культури мають також ті соціальні зміни, що відбулися і продовжують відбуватися у світі за останні десятиліття. Це, насамперед, глобалізація та перехід до інформаційного суспільства. В нашій країні постало завдання створення національної системи освіти, яка б органічно поєднувала в собі світові досягнення і тенденції з національною специфікою, культурними традиціями і тими конкретними проблемами, які виникають перед країною.

Одними з провідних тенденцій розвитку сучасної освіти є її гуманізація та гуманітаризація. Вони зумовлюють не тільки переорієнтацію цілей навчання й виховання – їх спрямування насамперед на розвиток особистості в інтересах самої людини, а й оновлення змісту освіти, ширшого впровадження у ньому досягнень соціально-гуманітарних наук і культури (Арцишевський, 2011, с. 157).

Аналіз цієї проблеми в історико-педагогічному аспекті дає можливість пересвідчитися, що саме таким шляхом – інтеграції різних форм соціального досвіду – завжди прагнули подолати кризові явища в освіті провідні представники гуманістичної педагогіки: Я. А. Коменський,

К. Д. Ушинський, В. О. Сухомлинський та інші. Проблема єдності культури та освіти відображена в працях Б. Г. Ананьєва, Р. А. Ануфрієвої, Р. А. Арцишевського, Л. І. Божович, І. Г. Єрмакова, Г. М. Несен, Л. В. Сохань, І. В. Степаненка, В. І. Шинкарука, Н. В. Титаренка. Значний внесок у дослідження проблеми в останні роки зробили В. Р. Ільченко, В. В. Нечипоренко, Н. Г. Ничкало, В. Ф. Паламарчук, С. У. Гончаренко, В. Г. Погоріла, Н. М. Пономаренко та ін. Водночас залишається малодослідженим саме філософсько-культурологічний аспект проблеми єдності й взаємовпливу культури та освіти в духовному становленні і формуванні особистості.

Метою статті є висвітлення онтологічного змісту культури, аналіз специфіки освітньої діяльності як змістової та сутнісної складової культури, виховання національно свідомих, духовно багатих особистостей з високим рівнем культурно-освітньої компетентності, готових миттєво реагувати на новітні культурно-освітні, інформаційні та професійні виклики.

Виклад основного матеріалу. В історії духовного розвитку людства культура і освіта з самого початку осмислюється в їх єдності як божий дар, результат чудодійної діяльності божественних предків, міфологічних «культурних героїв». Класичним зразком такого «культурного героя» є Прометей з давньогрецької міфології, який обдарував людей рятівним для них благодійним вогнем, який він викрав у богів, за що і зазнав жорстокої кари. «Культурницька» діяльність Прометея конкретніше зображується в трагедії Есхіла «Прометей закутий». Тут Прометей не лише дарує людям тепло і світло, а й «освічує», навчає їх «божественних справ», того, чим стали володіти лише люди. Дещо інакше оповідається міф про Прометея та набуття людьми культури в діалозі Платона «Протагор». За цим міфом, Прометей дарував людям не «мистецтва всі, не всю культуру, а лише божественні здатності, що ними володіли «Гефест і Афіна». І завдяки цим здібностям самі люди почали створювати свою культуру. Від міфу про надприродне, чудодійне, божественне походження людської культуротворчості Платон йде до ідеї про культурну самотворчість людини та виховне, культурно-освітнє засвоєння її досягнень з покоління в покоління.

Однак, філософи Стародавньої Греції, навіть найвидатніші з них – Платон і Аристотель – ще не узагальнюють культуротворчої діяльності людей (і богів) в інтегруючому понятті «культура». Як відомо, вперше поняття «культура» запровадив Марк Туллій Цицерон для визначення філософії як «культури розуму». В його часи в Стародавньому Римі слово «культура» вживали у значенні обробітку землі для забезпечення її родючості, тобто агрокультури.

У філософії Нового часу ідею єдності культури й освіти блискуче розвивали Й. Г. Гердер і Г.-В.-Ф. Гегель, а в Україні Григорій Сковорода. Гердер, відстоюючи ідею історичного прогресу людства, пов'язував цей прогрес з розвитком культури, до якої він відносив мову, мистецтво, науку, релігію, ремесла, сімейні відносини, державне управління, традиції та звичаї. Причому сприйняття й засвоєння набутої людством культури для кожної окремої людини, на його думку, є необхідною умовою становлення (генезису) її як людини, її «другим народженням». «Ми – писав Гердер, – можемо при бажанні дати цьому другому народженню людини, що проходить крізь усе її життя, назву, пов'язану або з обробітком землі – «культура», або з образом світла – «освіта». Цей ланцюжок культури й освіти охоплює всю землю від краю до краю» (Мистецтво, 1997, с. 28).

Ідею про друге, а саме духовне, народження людини через освоєння духовного змісту культури обстоював і сучасник Гердера Г. С. Сковорода. Він вважав, що лише через вивчення і освоєння прихованого за символічною формою духовного змісту цього світу людина «народжується» в своїй духовній іпостасі, оскільки духовне може породжуватися лише духовним. Всю духовну культуру людства Сковорода символічно узагальнює в образі «Книги», «Біблії». Для нього Біблія – не лише «Святе писмо», а вся історична система духовної культури. Через це він був і проти зведення освіти («Книги») до вивчення природничих наук. «Христова школа», «Біблія» починається з найдавніших феноменів, «артифактів» духовної культури (Сковорода, 1994).

Думки про друге – соціальне – народження людини через культуру і в культурі (освіті) дістали свій розвиток у німецькій класичній філософії: у Канта, Фіхте, Шеллінга, а в найбільш зрілій і теоретично систематизованій формі –

у Гегеля. У своїй «Феноменології духу» усю набуту людством культуру Гегель розглядає як «царство духу», яке він (дух) сам своєю власною діяльністю творить, опредмечуючи і розпредмечуючи набуте через цю діяльність багатство своєї духовності. Найважливішим досягненням Гегеля в розробленні проблем культури є філософське осмислення всіх її форм, взятих в їхньому історичному розвитку, як формотворень людського духу. Такими є мова й наука, мораль і право, релігія і просвіта, праця та історичні форми громадської діяльності. Формування кожної окремої людини від народження до зрілості, за Гегелем, ґрунтується на діяльному перетворенні даної їй суспільством культури в її внутрішній духовний світ, в її «неорганічну природу». Отже, «неорганічною природою» людини, її людським еством є освоєна нею в процесі соціалізації і освіти культура. І міра її духовності, багатство її духовного світу визначаються мірою освоєння нею культури.

Для Гегеля, як і для Гердера, культура була освітою в найширшому її розумінні. Бути освіченим і бути культурним – одне й те саме. Але бути освіченим не означало для них здобуття освіти в нашому, сучасному значенні цього слова. Окрім здобуття знань і досягнення «просвітлення» духу, усвідомлення свого ества, своїх прав і обов'язків, освіта означала формотворення людського в людині, її здатності бути вільною.

Як зазначає Х.-Г. Гадамер у праці «Істина і метод», «У нові часи поняття «освіта» якнайчастіше пов'язане з поняттям «культура» і означає в кінцевому підсумку специфічний людський спосіб перетворення природних задатків і можливостей. Остаточне шліфування цього поняття, стимульоване Гердером, завершилося в період між Кантом і Гегелем» (Мистецтво, 1997: 30). Важливим історичним досягненням філософської думки XVIII–XIX століть і було саме висунення ідеї культури та перші спроби розробки її як системи форм, що забезпечують становлення людського в людині, системи формотворень людського духу («мислячого духу»). Такими формотвореннями є і мова, і історичні способи людської діяльності та засоби цієї діяльності, і міфологія та релігія, і мораль та право, і наука та філософія, і найрізноманітніші форми мистецтва – тобто все те, що робить людину людиною. Насамперед, це – мова. Куль-

тура дається людині через мову і в мові. Завдяки мові як суспільно-історичному здобутку людина лише і стає людиною. Цей людинотворчий, буттєвий статус мови глибоко висвітлений у працях М. Хайдеггера та у філософській герменевтиці Х.-Г. Гадамера. Опановуючи мову і мовлячи між собою і з собою, люди відкривають для себе світ свого людського буття. У мові «мовлять про себе» всі речі, що входять у світ людського буття, мова відкриває «потаємну» суть речей. У мові і через мову світ постає перед людиною, «відкривається» їй у своїх людських значеннях. Через це М. Хайдеггер визначив мову як «дім людського буття».

Висловлену ще В. Гумбольдтом думку про нерозривність мови та людського способу буття у світі, мови і світогляду в Україні ґрунтовно розвиває О. О. Потебня. При цьому він рішуче виступає проти мовної асиміляції, за збереження і розвиток усіх національних мов як найглибших «стихій» народного буття. «Мова... – зазначав він, – не лише одна із стихій народності, а й найбільш досконалий її зразок...» (Мистецтво, 1997, с. 31).

Поряд з мовою чи не найпершим феноменом культури і в історичному, і в індивідуальному становленні людини й людства є гра. Це блискуче довів Й. Гейсінга у відомій праці «Homo ludens». Визначальною ознакою гри Гейсінга вважає її невимушений, вільний характер. «Будь-яка гра, насамперед і головним чином, є вільна діяльність» (Мистецтво, 1997, с. 32). Гейсінга переконливо доводить «первородність» гри майже для всіх сфер культурної діяльності – від мови до мудрості, науки і філософії. Виникаючи на основі духовних потенцій людини, вона реалізує їх, розвиває, підносить до вищих шаблів людського духу. Такою самою першопочатковою культурною формою становлення та розвитку людського духу в історичному плані виступає міф, а в індивідуальному – казка.

Увесь подальший розвиток людської духовності знову ж таки відбувається на підґрунті діяльнісного засвоєння, перетворення у власний світ історичних і більш зрілих форм культури, зокрема і особливо – праці – як зовні і самозмушуваної предметної діяльності, звичаїв і обрядів, мистецтва, релігії, науки, правової і політичної свідомості і т. ін. Щоб стати творцем, людина за будь-яких соціальних

умов повинна пройти школу праці, оволодіти майстерністю, засвоїти історично вироблені «стандарти» людської діяльності. Формування людської волі неможливе без самопримусу, без дисципліни праці.

Винятково важливу роль у формуванні та розвитку духовності в людині відіграє художня культура, зокрема мистецтво. Без поезії, музики і взагалі без художнього сприйняття світу немає розвиненої творчої уяви, а без неї немає ні науки, ні техніки, немає й людини у вищому розумінні цього слова. Лише через освоєння та перетворення у свій внутрішній світ історично виробленого багатства художньої культури людський індивід стає емоційно багатим, здатним глибоко, сильно і тонко почувати й переживати. Важливу роль у формуванні людської духовності відіграють наукові, зокрема історичні знання. Історичні знання і уявлення є формою самосвідомості людини, за допомогою якої людський індивід усвідомлює свою причетність до свого народу, нації, людства взагалі (Арцишевський, 2011).

Важливим досягненням у «Феноменології духу» Гегеля є висунення утвердження ідеї культури, що має бути досягнута як процеси і результати формотворень людського духу в його загальноісторичних, «цивілізаційних» вимірах. Її «субстанцією», а отже, інтегративною основою є система світоглядних категорій – тих, які традиційно вважають філософськими, але які сформувались у людській культурі задовго до виникнення філософії (ще до їх філософської рефлексії) і в індивідуальному плані формують свідомість людини разом з освоєнням нею мови і всього того, чого вона набуває «від двох до п'яти». Категорії є своєрідними проявами піднесення духовності по щаблях історичного формування культури, формотвореннями «мислячого духу». До культури причетні різні й різноманітні форми суспільної свідомості. Проте культура є не просто їх сукупністю, а органічною цілісністю цих форм. Тим, що забезпечує цю цілісність, є світогляд, вузлові категорії якого: «світ», «людина», «смысл буття», «минуле та майбутнє», «скінченне» і «нескінченне», «простір і час» тощо – мають глибокий соціокультурний зміст. Наше бачення світу дається нам не в фізичному просторі і часі, а в соціокультурному горизонті, темпи і ритмика яких задаються культурою (Мистецтво,

1997, с. 35). Світогляд не є тотожним філософії, він формується вже в дитячому віці. В історичному плані світоглядна свідомість і світоглядне мислення функціонують спочатку на базі міфології, потім на базі релігії, а з розвитком науки – і на базі науки. До світогляду у певний спосіб входять узагальнені уявлення про світ і саму людину, про спрямованість ходу подій у світі, про сенс людського буття, про смерть і безсмертя. Скінченність і нескінченність буття тощо. Однак, усі ці уявлення, а також відповідні чуттєві форми світосприйняття і світовідчуття, моральні цінності й ідеали інтегруються у світогляд, коли вони виступають як форма суспільної самосвідомості людини (Арцишевський, 2011, с. 17–20).

Формуючись разом із свідомістю на основі практики суспільного життя, світогляд реалізує потреби і цілі практичного перетворення світу духовного, виступаючи як його практично-духовне освоєння, в якому подолання чужорідності світу, його невідповідності людині реалізується створенням образів справді людського світу, де втілюються ідеали Істини, Добра й Краси.

Поряд з відповідними світоглядними знаннями, принципами та ідеалами світогляд ґрунтується на цілій низці духовних феноменів, які входять до всіх історичних форм культури. До цих феноменів, насамперед, належить віра і пов'язані з нею форми сприйняття майбутнього: мрія, надія, сподівання. До них належить і широкий спектр людських прихильностей, предметів духовних почуттів, значна частина яких має атрибут святості, як, наприклад, Батьківщина, народ, нація, Бог. Предмети духовних почуттів – моральних, естетичних, громадських, релігійних, національних, родинних – мають смислбуттєвий характер, становлять єдність ідеального та реального і виражаються переважно в символічній, часто в міфопоетичній формі (Арцишевський, 2011, с. 17–20).

Світоглядними формами чуттєвості виступають світовідчуття і світосприйняття. Саме вони забезпечують чуттєве, символічне осягнення чуттєво не даного, духовного змісту предметів людських чуттів. Оскільки людські почуття в чуттєвій формі можуть адекватно відображати лише одиничне, а такі їх поняття, як Вітчизна, добро, справедливість, краса, пам'ять померлих, образи майбутнього тощо, є поняттями загальними, відображуваними в символічній формі.

Символічна форма об'єктивації предметів духовних почуттів, насамперед тих, які наділяються атрибутом святості, вимагає й символічної форми шанування цих предметів, чим і є ритуал, обряд, урочисті символічні діяння, поклоніння. В такий спосіб і задовольняються вищі, духовні, світоглядні почуття людей. Без цих почуттів людська душа мертва, людина стає бездуховною, а отже, безкультурною. Виражаються у відповідній символіці й предмети національних почуттів – національні святині. Задоволення цих почуттів також здійснюється через ритуали й обряди, традиційні для даної національної культури (Арцишевський, 2011, с. 17–20).

З усього цього можна зробити висновок: світогляд і духовна культура перебувають у глибокій органічній єдності, одне без одного немислимі. І все ж визначальним у духовному змісті культури є сам світогляд, а саме в тріаді: світорозуміння, світосприймання і світовідчуття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Розгляд культури як системи формотворень людського духу, де «субстанцією» духу виступає світогляд, дає достатньо підстав для висновку: освіта, перед якою ставиться завдання виховати і сформувати високоосвічену, висококультурну особистість, має включити до своєї сфери всі складові формотворень людського духу. Сьогодні настійною потребою є подолання уявлень про освіту як сферу здобуття знань через вивчення системи певних

наук (математичних, природничих, гуманітарних). Необхідно звернутися до першоджерел щодо розуміння науки, зокрема до умовиводів Сковороди: наука – це те, що навчає нас бути людиною, пізнавати в собі Бога – вищі духовні запити. Бо ж справді, найпотрібнішою наукою є наука про щастя, про шляхи його досягнення. А щастя – то «веселіє сердечнє». І освіта має бути обернена не лише до холодного *Ratio*, а й до «гарячого серця», смисложиттєвих предметів нашої любові, наших почуттів (Сковорода, 1994).

Вивчення світоглядних аспектів культури і освіти, пов'язане з реалізацією надважливого завдання сучасних закладів вищої освіти – підготовки фахівця, що вільно оперує комплексом компетентностей – динамічною комбінацією знань, умінь і навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистісних якостей тощо, які сприятимуть успішній соціалізації, професійній та/або подальшій навчальній діяльності, ефективній взаємодії культурологів у різних функційних сферах, дадуть змогу послуговуватися ефективними освітніми, культурними, комунікативними моделями в різноманітних професійних ситуаціях, виховувати культурно-освітні якості лідера, почуття відповідальності за свої професійні дії, миттєво реагувати на культурні та освітні, інформаційні потреби ХХІ сторіччя вважаємо перспективним напрямком подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арцишевський Р. На шляху до загальнолюдського світогляду. Шлях освіти. 2011. №1. С. 17–20.
2. Арцишевський Р. А. Духовне осягнення дійсності: Монографія. Луцьк: Смарагд. 2011. 272 с.
3. Гірник А. М., Саламатов В. О. Духовність у період кризи. Людина у період кризи. К. 1996. Т. 5.
4. Есхіл. Трагедії. К. 1990.
5. Культура життя особистості. К. 1988.
6. Людина і світ людини. К. 1989.
7. Мистецтво життєтворчості особистості: Наук.-метод. посібник: у 2 ч. В. М. Доній, Г. М. Несен, Л. В. Сохань, І. Г. Єрмаков та ін. К. 1997. Ч. 1: Теорія і технологія життєтворчості. 392 с.
8. Пупар П. Церква і культура. Мілан. 1995.
9. Сковорода Григорій. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. Твори: У 2 т. К. 1994. Т. 1.
10. Феномен інновації: освіта, суспільство, культура. За ред. В. Г. Кременя. К.: Педагогічна думка. 2008. 472 с.

REFERENCES:

1. Artsyshevskiy R. Na shliakhu do zahalnoliudskoho svitohliadu. Shliakh osvity [On the way to a universal worldview. The path of education]. 2011. N1. S.17-20 [in Ukrainian].
2. Artsyshevskiy R. Dukhovne osiahnennia diisnosti: Monohrafiia [Spiritual comprehension of reality: Monograph]. Lutsk: Smaragd. 2011. 272 s. [in Ukrainian].

3. Hirnyk A.M., Salamatov V.O. Dukhovnist u period kryzy. Liudyna u period kryzy [Spirituality in times of crisis. A person in a time of crisis]. K. 1996. T. 5 [In Ukrainian].
4. Eskhil. Trahedii [Tragedies]. K. 1990 [In Ukrainian].
5. Kultura zhyttia osobystosti [The culture of the individual's life]. K. 1988 [in Ukrainian].
6. Liudyna i svit liudyny [A person and the human world]. K.1989 [in Ukrainian].
7. Mystetstvo zhyttietvorchosti osobystosti: Nauk.- metod. Posibnyk: u 2 ch. V.M. Donii, H.M. Nesen, L.V. Sokhan, I.H. Yermakov ta in. [The art of life-creativity of the individual: Scientific and methodological manual : in 2 parts]. 1997. Ch.1: Teoriia i tekhnolohiia zhyttietvorchosti [Theory and technology of life-creation]. 392 s. [in Ukrainian].
8. Pupar I. Tserkva i kultura [Church and culture]. Milan.1995 [in Ukrainian].
9. Skovoroda Hryhorii. Poezii. Baiky. Traktaty. Dialohy. Tvory: V 2 tom.[Poetry. Fables. Treatises. Dialogues. Works: In 2 vols.]. K. 1994. T. 1 [in Ukrainian].
10. Fenomen innovatsii: osvita, suspilstvo, kultura. Za red. V.H. Kremnia [The Phenomenon of Innovation: Education. Society. Culture. Edited by V.H. Kremen]. Kyiv: Pedahohichna Dumka. 2008, 472s. [in Ukrainian].

УДК 001.1:130.2/ 001.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-30>**Тетяна УВАРОВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000
ORCID: 0000-0003-2628-7399

Бібліографічний опис статті: Уварова, Т. (2024). Актуалізація ідіографічного підходу в культурологічних дослідженнях. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 238–246, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-30>

АКТУАЛІЗАЦІЯ ІДІОГРАФІЧНОГО ПІДХОДУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У даній статті **вперше** здійснена спроба наукової рефлексії з приводу можливості застосування ідіографічного підходу в культурологічних дослідженнях. **Актуальність** заявленої проблеми, пов'язана з становленням методології культурології, яка є відкритою до пошуку оптимальних і альтернативних дослідницьких інструментів. **Метою** дослідження є спроба актуалізувати ідіографічний підхід в методології культурології. В роботі обґрунтовується коректність використання «ідіографічний підхід», на протизвагу часто вживаному у наукових роботах «ідіографічному методу», що пов'язано з розрізненням їх за змістом і методологічним сенсом. Здійснено уточнення ситуації правописної неузгодженості та різнописання назви підходу, аргументовано доцільність вживання саме «ідіографічний». Проаналізовані особливості застосування ідіографічного підходу в філософії, історичних науках, соціології, театрознавстві, в теорії управління. Досліджено як ідіографічний підхід співвідноситься з біографічним, герменевтичним та номотетичним підходами. Зазначено, що на відміну від ідіографічного, який описує одиначне, унікальне, номотетичний спрямований на виявлення закономірностей і тяжіє до опису загального. Ці підходи є взаємопов'язаними, в культурології їх слід використовувати одночасно, як метод розуміння та пояснення. Встановлено, що ідіографічний підхід пов'язаний з герменевтикою як загальною теорією інтерпретації. Використовування ідіографічного методу пізнання, як правило, спирається на герменевтичні процедури розуміння. Ідіографічний підхід зорієнтований на глибоке розуміння культурних явищ через аналіз конкретних контекстів. Біографічний підхід є близьким до ідіографічного. Ідіографічний – зосереджений на конкретних культурних явищах та подіях. Ідіографічний – акцентує увагу на конкретних особах та їхньому внеску в культуру. Зазначено, що ці два підходи в культурологічних дослідженнях можуть слугувати доповненням один одного. Розглянуто «якісні» і «кількісні» методи як дослідницький інструментарій культурології. Встановлено, що ідіографічний підхід орієнтований на оперування якісними методами, проте для культурології важливе звернення до двох арсеналів пізнання – «якісних» і «кількісних». **Зроблено висновок**, що ідіографічний підхід акцентує увагу на неповторній унікальності кожного явища і процесу; він зосереджений на розумінні індивідуальних та унікальних аспектів конкретних культурних явищ і феноменів, що дозволяє уникнути загальних узагальнень. Вважаємо, що актуалізація ідіографічного підходу є **перспективною**, а подальша його розробка може підсилити та доповнити методологічний інструментарій культурології.

Ключові слова: культура, методологія культурології, метод, ідіографічний підхід.

Tetiana UVAROVA

PhD in Art, Associate Professor at the Department of Art Studies and General Humanities, International Humanitarian University, 33 Fontanskaya road, Odesa, Ukraine, 65000
ORCID: 0000-0003-2628-7399

To cite this article: Uvarova, T. (2024). Aktualizacija idiografichnogho pidkholdu v kuljturologhichnykh doslidzhennjakh [Updating the idiographic approach in cultural studies]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 238–246, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-30>

ACTUALISATION OF THE IDIOGRAPHIC APPROACH IN CULTURAL STUDIES

This article is **the first attempt** at a scientific reflection on the possibility of using the idiographic approach in cultural studies. **The relevance** of the stated problem is related to the formation of the methodology of cultural studies, which is open to the search for optimal and alternative research tools. **The purpose of the study** is an attempt to actualize the idiographic approach in the methodology of cultural studies. The paper substantiates the correctness of using the term «idiographic

*approach», as opposed to the «idiographic method», which is often used in scientific works, due to the distinction between them in terms of content and methodological meaning. The author clarifies the situation of spelling inconsistencies and different spellings of the name of the approach, and argues for the expediency of using the term «idiographic». The article analyses the peculiarities of the application of the idiographic approach in philosophy, historical sciences, sociology, theatre studies, and management theory. The author investigates how the idiographic approach relates to the biographical, hermeneutical and nomothetic approaches. It is noted that, unlike the idiographic approach, which describes the individual, unique, the nomothetic approach is aimed at identifying patterns and tends to describe the general. These approaches are interrelated and should be used simultaneously in cultural studies as a method of understanding and explanation. It is established that the idiographic approach is related to hermeneutics as a general theory of interpretation. The use of the idiographic method of cognition is usually based on hermeneutical procedures of understanding. The idiographic approach is focused on a deep understanding of cultural phenomena through the analysis of specific contexts. The biographical approach is close to the idiographic approach. The idiographic approach focuses on specific cultural phenomena and events. The idiographic approach focuses on specific individuals and their contribution to culture. It is noted that these two approaches in cultural studies can complement each other. The article considers «qualitative» and «quantitative» methods as research tools of cultural studies. It has been established that the idiographic approach is focused on using qualitative methods, but it is important for cultural studies to use two arsenals of knowledge – «qualitative» and «quantitative». **It is concluded** that the idiographic approach focuses on the unique nature of each phenomenon and process; it is focused on understanding individual and unique aspects of specific cultural phenomena and phenomena, which allows avoiding generalizations. We believe that the actualization of the idiographic approach is **promising**, and its further development can strengthen and complement the methodological tools of cultural studies.*

Key words: culture, methodology of cultural studies, method, idiographic approach.

Вступ. Кожна наука, у тому числі культурологія, формує свою методологію – систему методів, у якій кожен конкретний метод є шляхом пізнання, що прокладається дослідником до свого предмету. Проте, ще Аристотель, відмічав, що «методос», як шлях у постановці і вирішенні проблем має бути відповідним об'єкту пізнання. З часів Аристотеля мало що змінилося – домінуюча парадигма творчого наукового пошуку і дотепер основне завдання будь-якого дослідника вбачає у «ноезисі» – встановленні істини за допомогою правильного «методосу». Незважаючи на те, що пошук оптимального методологічного інструментарію, який би відповідав складному об'єкту пізнання – культурі, почався задовго до виникнення культурології, дискусії, як і за допомогою яких методів її вивчати, не припиняються.

Актуальність дослідження. Сучасна наука характеризується високою інтегрованістю, а міжнаукові трансляції результатів і методів дослідження є одним з механізмів її розвитку. Залучення дослідницьких засобів інших наук є актуальною і необхідною умовою прогресу будь-якої науки, зокрема і культурології. Тут доцільно зауважити: якщо сучасна пізнавальна установка передбачає ставлення до науки як до безперервного процесу пізнання, то й метод пізнання як система повинен розглядатися як відкрита система. У цьому сенсі розвиток методології науки (а отже, розвиток науки) може сприйматися як процес постійного розширення та ускладнення цієї системи. Зараз «відбува-

ється інтенсивний добір і пристосування методів з усіх основних галузей знання до потреб певної науки. Кожен метод застосовується не самодостатньо, а в поєднанні, взаємодії з іншими, при цьому частина методів, характерних для однієї сфери діяльності, переноситься на інші сфери, виникають межові методологічні прийоми» (Антонюк, 2008, с. 25). Тож актуалізація ідіографічного методу в культурології та виявлення особливостей методології культурологічного пізнання, є актуальною дослідницькою проблемою. Ця особливість впливає з визнання факту, що культурологія є яскраво вираженою гуманітарною дисципліною і, отже, на неї поширюються всі особливості методології «наук про дух». Висловлюючись словами Г. Ріккерта, методи культурології належать до «ідіографічних методів», або методів «розуміння» (В. Дільтей). З точки зору цього підходу, пізнання культурно-історичної реальності, «Сфери духу» – принципово відрізняється від пізнання світу природи. Світ природи можна досягнути за допомогою пояснення. Світ культури тільки за допомогою розуміння – безпосереднього переживання історичної реальності, вживання у внутрішній зміст явищ і цінностей. Саме представники Баденської школи (В. Віндельбанд, Г. Ріккерт), вперше обґрунтували ідіографічний метод та розглядали його «як основний метод наук про культуру, спрямований на опис індивідуальних особливостей «істотних» історичних фактів» (Клековкін, 2017, с. 113), а також як спосіб виділення серед індивіду-

альних подій і явищ дійсності «істотних», що допомагають відрізнити культурні феномени від природних. Вищезгадані науковці підводять у своїх роботах до висновків щодо розширення методології дослідження феноменів та явищ культури через унікальний досвід і бачення людини. Він осягається самим життям людини і тільки тією частиною, яка є культурою, а не природою. Тому слова Ріккерта про неможливість екстраполяції природничих методів на дослідження культурної реальності та, більш того, небажаність цієї екстраполяції, повинна забезпечити необхідний мінімум об'єктивності у сучасних дослідженнях культури. Тож цілком логічним та виправданим є пошук альтернативних методологій культурологічних досліджень. Ідіографічний (індивідуалізуючий) підхід видається оптимальним способом опису і пояснення культурних феноменів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питаннями методології культурологічних досліджень займалися вітчизняні вчені Антонюк О.В. (2017), Богущкий Ю.П. (2016), Гречанівська П.Е. (2017), Дабло Л.Г. (2021), Кислюк К.В. (2019), Клековкін О.Ю. (2017), Кравченко О.В. (2021), Кушнарєнко Н.М., Петрова І.В. (2021), Сабадаш Ю.С. (2021), Шейко В.М. (2016), Янковський С.В. (2021) та ін. Напрацювання цих та інших українських науковців засвідчує динамізм опановування важливою культурологічною проблематикою. Проте, в їх роботах ідіографічному підходу майже не було приділено уваги.

Натомість ідіографічний підхід був конкретизованим й досить продуктивно застосованим представниками історіографії, передусім німецької (школи Ранке). У його контексті «завдання історії – на противагу наукам про природу, що йдуть через узагальнення до формулювання законів, виявлення, адекватна фіксація та осягнення унікальності реалій історичної дійсності як таких, що мають самодостатнє, аксіологічне значення» (Racine&Raffestin, 1990). За ідіографічним підходом, завдання історії полягає не у тлумаченні закономірностей, а у використанні їх при осмисленні мовних одиничних, неординарних, особливих мовних подій, що не підлягають уніфікації.

Ідіографічною методологією послуговуються клінічні психологи, і на саме на цій основі вони наповнили психологію великою кількістю

цікавих гіпотез. У психології ідіографічний підхід описується переважно у дослідженнях психології особистості. Його застосовують, для з'ясування, що саме робить кожного з людей унікальним. Активно впроваджував ідіографічний підхід Дж. Т. Ламієл, який він пропонував для опису особистості (Дж. Т. Ламієл, 1981). Суть ідіографічного підходу у психології полягає у вивченні одного індивіда без зіставлення його даних з іншими та всебічне емпатичне розуміння унікального складу особистості окремої людини. Також завдяки ідіографічному підходу можна спостерігати багатство людської поведінки. Прикладом є дослідження, проведене Абрахамом Маслоу, на тему мотивації людської поведінки. Він використовує біографії відомих знаменитостей та інтерв'ю як основу своєї ієрархії потреб.

Ідіографічний підхід також розроблявся у соціологічних дослідженнях. Так, М. Вебер, досліджені суспільства, пропонував досліджувати не форми колективної свідомості, а індивіда. Саме індивід, а не надіндивідуальна колективна свідомість є істинним суб'єктом соціальної дії. Тому вивчати суспільство – означає вивчати індивідів, досліджувати мотиви їх вчинків, шукати їх раціональне пояснення. Основна ідея цього підходу в соціології полягає в тому, щоб розкрити особистісні особливості ідеологічних позицій, систем цінностей, переконань та інших ідеологічних аспектів, а також допомагає виявити і пояснити ідеї, які керують поведінкою та думками людей, та їхній вплив на соціокультурний контекст.

В управлінських теоріях, ідіографічний підхід є одним із інструментів вивчення культури організації (Ковалевський, 2008). На відміну від «загального» (що тяжіє до принципів природничо-наукового аналізу й інструментально-проектного способу у структурі організації), «індивідуальне» (характеризується вживанням у внутрішній зміст явищ, цінностей та відображає слабко розчленований потік культурного досвіду). Також ідіографічний підхід знайшов застосування у дослідженнях кадрових питань. «Він є правильною дослідницькою процедурою», та «заснований на поясненні явищ так, щоб ідентифікувати зовнішні події, які можуть якісно формувати зазначені явища» (Лагодієнко, 2020, с. 78).

Досвід інтерпретації ідіографічного підходу склався і у театрознавчих дослідженнях. Ще на початку ХХ століття, коли всі дискусійні питання тодішньої історії театру були пов'язані з визначенням принципів відбору, верифікації і класифікації повідомлень, отриманих з історичних джерел та формуванням на цій основі системи наукових фактів, дослідник театру Петро Рулін у своїх наукових працях говорив про зміну дослідницького інструментарію. Він акцентував увагу на дослідженні унікальності театральних явищ, на що, власне, і спрямований ідіографічний підхід. Розмірковуючи над «змістом історії театру» і визначаючи методологічні принципи театрознавчого дослідження, Рулін писав: «Шлях вивчення театру – є шлях ідіографічний – окремі з'явища розглядаються в певному порядку, згідно з яким і описуються». Крім того, «<...> окремі з'явища не тільки описуються, але й з'ясовуються певним прагматизмом». Вочевидь, під «певним прагматизмом» Рулін розумів вивчення і зіставлення джерел, що дають уявлення про «спосіб театральних вистав», мистецтво актора тощо (Коржова, 2018, с. 37). У межах такого підходу джерельна база дослідження значно розширювалась. Щоб виявити унікальність або ж, навпаки, повторюваність досліджуваних явищ, тобто верифікувати факти, ним застосовувались принципово нові методи театрознавства – аналіз ремарок, іконографічного матеріалу, афіш, прийомів рекламування театру, вивчення газетних публікацій тощо. Вивчення допоміжних джерел надало можливість розглянути питання, котрі залишалися поза увагою істориків театру. Таким чином, у межах ідіографічного підходу з'явилась можливість розширити і уточнити коло проблем театрознавства.

Проте, незважаючи на досить широку інтерпретацію ідіографічного підходу у філософії науки, соціології, історіографії, психології, театрознавстві, в культурології він майже не розроблявся. **Метою** даного дослідження є спроба актуалізувати ідіографічний підхід, як дослідницький інструмент в культурології.

Виклад основного матеріалу. Аналіз наукових досліджень показав, що на рівні з «ідіографічним методом», вчені вживають «ідіографічний підхід». Можливо така ситуація склалась через те, що ідіографічний «метод» і «підхід» є настільки глибоко взаємопов'язаними,

що їх використовують у якості методологічного інструментарію як синоніми. Проте, все ж наука розглядає «метод» і «підхід» як різні рівні методології дослідження. Тому ототожнення категорій виглядає не зовсім коректним. Підхід є принциповою основою дослідження, його можна розглядати як синонімом наукового напрямку. Метод постає як спосіб дії, шлях досягнення результату, чіткий план послідовних дій. Самим головним достоїнством методу є те, що він представляє людині покрокову інструкцію щодо вирішення конкретної дослідницької завдання.

Розрізняючи метод і підхід як засоби пізнання, слід звернути увагу, що при визначенні методу найчастіше вказують на такі його характеристики, як послідовність і доцільність застосовуваних дій, прийомів, операцій, тощо. Метод визначається як систематична процедура, як засіб досягнення результату, або одного з результатів дослідження. Підхід же визначає основний шлях, стратегію вирішення поставленого завдання. Розуміння підходу скоріш всього залишається практично на рівні змісту.

Науковий прогрес може змінювати методи. Так, функціональна діагностика головного мозку істотно змінилася з появою магнітно-резонансного томографа. Спостереження в живій природі стало більш ефективним за рахунок появи автоматичної відеозйомки, безпілотних літальних апаратів, портативних лабораторій. Статистична обробка даних стала доступнішою у виконанні за рахунок програмного забезпечення комп'ютерної техніки, що виконує за людину громіздкі розрахунки. Підхід також схильний до впливу наукової моди, проте ці зміни не такі динамічні і пов'язані, скоріше з появою нової плеяди вчених.

Отже, науковим може називатися і метод, і підхід, проте науковий метод пред'являє жорсткі вимоги до прийомів збору, зберігання і обробки інформації. Тут визнають тільки факти і об'єктивні дані, підтвержені практикою. Науковий підхід може використовувати арсенал наукових методів, але залишає місце для інтуїтивного пізнання, непояснених явищ, передбачення.

Тож, на стадії актуалізації проблеми саме вживання «ідіографічний підхід» на наш погляд, буде більш коректним, саме ним ми будемо послуговуватись у дослідженні. Використання

«ідіографічний метод» залишимо лише при цитуванні.

Ще один аспект досліджуваної проблеми нам здається важливим – коректність вживання у дослідженні фахової термінології, а саме уточнення ситуації правописної неузгодженості назви методу. Як правильно вживати – «ідіографічний» чи «ідеографічний»? Наразі доводиться констатувати, що у науковій і дорадчій літературі зустрічається саме таке різнописання. Укладач «Літературознавчої енциклопедії» Ю. І. Ковалів, дещо пояснює цю ситуацію. На його думку «певні складнощі зумовлені правописними, на жаль, досі не врегульованими нормативами». \diamond Ці та інші проблеми виникають на підставі неузгодженого правопису української мови, що змушувало враховувати складну орфоепічну ситуацію, орієнтуватися на орфографічні нормативи, які потребують серйозних регуляцій, бо не завжди відповідають принципам українського мовлення, його адекватності іномовним джерелам» (Ковалів, 2007, с. 6). У «Літературознавчій енциклопедії» Ю.І. Ковалів пропонує вживати «ідіографічний» метод. У роботі Семикрас В. В. одночасно використовуються два варіанти – «ідеографічний» та «ідіографічний» (Семикрас, 2014). Більшість видань з культурології та мистецтвознавства використовує «ідеографічний» (Гречанівська 2015; Клековкін, 2017 та ін.). Все ж вважаємо, назву підходу – «ідіографічний», найбільш прийнятною. У дослідженні будемо оперувати саме таким варіантом.

У загальному вигляді, ідіографічний підхід (від. грец. *ідіос* – особливий, власний, своєрідний, індивідуальний) – є спосіб пізнання, метою якого є зображення об'єкта як єдину унікальну цілісність. Він «ґрунтується на акцентуванні одиницності, унікальності об'єкта (явища, процесу, події). Його завданням є опис суттєвих рис досліджуваного об'єкта з прив'язкою до конкретного простору й часу» (Гречанівська, 2015), а також реконструкція цього об'єкта у якості відносно замкненої, цілісної системи властивостей і відношень.

Ідіографічний підхід у науковому пізнанні співвідноситься з іншими методами – номотетичним, герменевтичним, біографічним. У чому їх специфіка у порівнянні з ідіографічним?

Ще починаючи з В. Віндельбанда (1848–1915), який зіграв важливу роль у вирішенні

методологічних проблем вивчення культури, протиріччя між номотетичними та ідіографічними моделями науки стали предметом наукових дискусій. З точки зору В. Віндельбанда, номотетичні оперують поняттям «закон», другі – «ідіографічні» ґрунтуються на категорії «цінність». Це, на його думку, два різних типи мислення, які характеризують прийоми пізнання, але не його зміст. «Обґрунтовуючи положення В. Віндельбанд виходив з того, що науки про закони вчать тому, що завжди має місце, науки про події тому, що одного разу відбулось. Наукове мислення в першому випадку є номотетичним (закононалежним), в іншому – ідіографічним, (що описує одиничне). Разом з тим, висувається думка, що один і той же предмет може одночасно бути об'єктом як «ідіографічного», так і «номотетичного» аналізу. Справа у тому, що відмінність і протилежність між загальним, і тим що одного разу відбувається, дуже відносна. Наприклад, будь-яка природнича наука може бути розглянута в сенсі «номотетичного» аналізу, але якщо дослідника буде цікавити етапи історичного розвитку цієї науки, то він неодмінно буде послуговуватись «ідіографічним» методом» (Семикрас, 2014, с. 79). Німецькому мислителю вдалося віднайти відмінність між двома підходами до наукового пізнання, а отже і між двома різними напрямками мислення. Проте, постає питання про значущість цієї диференціації. Виходячи із ціннісних міркувань, обидва напрямки наукової думки однаково правомірні. Але Віндельбанд зазначає, що з позиції культурної цінності, «ідіографічний» метод довгий час перебував у заганку. На його думку, така зневага до знання, що немає ознак загального або родового – це результат грецької традиції мислення, яке можна прослідкувати в філософії від елеатів до Платона. Віндельбанд вважав таке розуміння історії помилковим підкреслюючи, що «будь-який інтерес і будь-яка оцінка, все, що має значення для людини, стосується одиничного й одноразового», а якщо це справедливо щодо індивідуального людського життя, то це «тим більше можна застосувати до історичного процесу загалом: він має цінність, лише коли одноразовий» (Семикрас, 2014, с. 79–80).

Учень і послідовник В. Віндельбанда Г. Ріккерт (1863–1936), обґрунтовуючи ідіографічний метод, також розглядав його у єдності

з номотетичним (генералізуючим) методом (введеним В. Віндельбандом) – як в природничому так і гуманітарному знанні. Якщо ідіографічний побудований на унікальності (абсолютній неповторності) кожного з реальних явищ, подій, процесів, то номотетичний, по суті є його бінарною опозицією та спрямований на виявлення закономірностей функціонування і еволюції різного роду систем (природних, соціальних, семіотичних та ін.). «На відміну від номотетичного мислення, орієнтованого, за В. Віндельбандом, на пошук загальних законів, яким підкоряються природні процеси і явища, ідіографічне мислення шукає окремі історичні факти, підміняючи аналіз і пояснення описом» (Клековкін, 2017, с. 113). Отже, ідіографічний підхід спирається на розуміння метафізичного протиставлення завжди неповторного, неординарного, одиничного загальному.

В дискусіях про номотетичні та ідіографічні підходи зустрічається твердження, що прибічниками номотетичного підходу частіше стають учені, схильні до строгого наукового мислення (tough-minded). У цьому сенсі ідеографічний не є науковим, він по суті – лише номотетична оцінка окремого випадку. Ідіографічність, на їхню думку, означає лише те, що дослідник фіксує свою увагу на окремому випадку. Також прибічниками номотетичного підходу наполягають на тому, що всі аспекти особистості та її поведінки, в тому числі цінності, настрої, прихми, можна оцінити цілком точно і надійно. Вони вважають, що емпіричні методи є найкращими для дослідження складних структур. Прибічниками ідіографічного підходу частіше є дослідники з ліричним складом розуму (tender-minded), які переконані, що особистість неможливо охопити якоюсь теоретичною схемою. Такі дослідники часто досить енергійно заперечують методи номотетичної школи, які, на їхню думку, механістично та спрощено представляють цілісну особистість. Вважаючи, що якісні характеристики не піддаються визначенню, а головною рисою особистості є унікальне поєднання або унікальна структура особистісних рис, здібностей і потреб.

Також висловлюється думка, «що «науки про культуру» користуються ідіографічним методом з метою відтворення предмета дослідження в його одиничності і унікальності, проте вони потребують загальних положень, які

формулюються в рамках номотетичних наук. Повна відмова від використання номотетичних методів загрожує «наукам про культуру» скачуванням на позиції ірраціоналізму і релятивізму. В цьому плані ідіографічний метод, який відтворює індивідуальне ціле, потребує послуг генералізуючого методу, хоча і в якості підлеглого» (Альохін, 2008).

Методи, які можуть бути застосовані в культурологічних дослідженнях, обумовлюються неможливістю (а іноді і непродуктивністю) розподілення в них об'єкта та суб'єкта аналізу. Тобто науки про культуру повинні одночасно використовувати метод розуміння, і метод пояснення (за Вебером). А отже номететичний і ідіографічний підходи є абсолютно взаємозалежними їх функціонування один без одного не можливе.

Близькою до ідіографічного підходу виявилася герменевтика. Герменевтику найчастіше розглядають як мистецтво розуміння та осягнення смислу і значення знаків або ж як теорію та загальні правила інтерпретації текстів. Іншими словами, герменевтика працює з текстами, причому як з текстами письмовими, що є характерним для класичної герменевтики, так і з текстами у широкому сенсі. Як мистецтво і вчення про способи тлумачення текстів, герменевтика сприяє розкриттю суб'єктивних сторін діяльності людей, їх спонукальних мотивів і емоцій в культурно-історичному процесі. В культурології герменевтика застосовується задля інтерпретації культурно-історичних явищ і розуміння суб'єкта, що ґрунтується на внутрішньому досвіді людини та її безпосередньому сприйнятті життєвої цілісності. «Використовування ідіографічного методу пізнання, як правило, спирається на герменевтичні процедури розуміння. У цьому сенсі герменевтика мислиться як «подієвий потік» (Дж. Ваттімо) неповторних, неординарних, невловних явищ» (Ковалів, 2006, с. 406), що співвідноситься з ідіографічним підходом у культурологічних дослідженнях.

Також з ідіографічним в дослідженнях культури, на нашу думку співвідноситься біографічний підхід. У своєму найбільш широкому значенні біографічний є особливим концептуальним підходом, що ґрунтується на уявленні про те, що особистість є «продуктом» власної біографії або історії свого життя. У цій якості

він є чимось значне більшим, ніж інструмент для вивчення окремих функцій або властивостей особистості. Це наштовхує до наукового ототожнення і висновку, в якому біографічне дослідження особистості, її життєвого і творчого шляху визначено як рід дослідження будь-якого його напрямку – мистецтвознавства, історії науки і техніки, психології, філософії, культурології. Саме у просторі гуманітарних розгалужень і відбулася кристалізація біографічного підходу як одного з інструментів дослідження й вивчення особистості як соціально-історичного та культурного феномену. Аналіз біографії – це один із способів дослідження життєвого шляху представника певного соціального шару в конкретну історичну епоху. Біографічний підхід дає можливість виявляти закономірності громадських процесів в індивідуальному житті, а також механізм подій особистого життя в тенденції громадського розвитку.

Ідіографічний зорієнтований на глибоке розуміння культурних явищ через аналіз конкретних контекстів. Біографічний – навпаки, акцентує увагу на життєписах та впливі індивідів на культурні процеси. Основний фокус цього підходу – вивчення життя та внеску окремих осіб у культуру. Дослідники, що використовують біографічний підхід, аналізують життєписи, листування, творчість та взаємодію індивідів з оточуючим суспільством для розкриття впливу конкретних осіб на формування та розвиток культури. Біографічний підхід спрямований на вивчення впливу конкретних осіб на культурні процеси через аналіз їхніх життєписів.

Можна зробити висновок, що ідіографічний зосереджений на конкретних культурних явищах чи подіях, натомість біографічний – акцентує увагу на конкретних особах та їхньому внеску в культуру. Обидва підходи мають свої сильні сторони та застосування в залежності від конкретної проблеми дослідження. Їхнє використання дозволяє отримати глибше розуміння культурних явищ і особливостей розвитку суспільства.

Розмірковуючи над можливістю використання ідіографічного підходу в культурології, звертаємо увагу на «якісні» та «кількісні» методи у пошуку рішення дослідницького завдання. «Якісні» та «кількісні» дослідження найчастіше розглядалися як такі, що конкуру-

ють, або як альтернативні установки пізнання суспільства. Активна дискусія з цього приводу розгорнулася у 60-ті роки. І сьогодні ще спостерігаються і протистояння двох фундаментальних способів пізнання, і спроби можливої конвергенції їх, взаємних посилянь, уточнень і доповнень.

На методологічному рівні таке розрізнення пов'язане з існуванням двох принципово різних способів пізнання. Один з них орієнтується на «знання» та передбачає збирання інформації емпіричним шляхом. Методи дослідження при цьому, мають бути точними, забезпечувати надійність та відтворюваність даних, обґрунтованість їх за незалежними критеріями, зіставлення з даними інших досліджень. Мова йде про кількісні методи дослідження.

Інший орієнтується на «розуміння» і використовує дослідницькі стратегії, які орієнтуються на досягнення смислу. За допомогою цих методів реальність конструюється дослідником з унікальних, але таких, що мають спільну природу. У цьому випадку застосовують якісні методи. Вони характеризуються певним ступенем свободи від теоретичних і концептуальних установок. Питання надійності та верифікованості даних при цьому не артикулюються. Дослідник зовсім не прагне надати своїм висновкам «законопрписний» характер, але задовольняється ідеографічним зображенням об'єкта, що вивчається, як унікального цілого.

До того ж дослідникові не уникнути ефекту «людського коефіцієнта», за висловом Ф. Знанецького (Макеєв, 1999). В інтерпретаціях символічних утворень неминуче наявний «суб'єктивний залишок», оскільки дослідник сам належить до світу культури та соціуму і як «інтерпретатор» є носієм значень, що беруть участь у його міркуваннях. Зчепленість і відчуження, притягання й відторгнення аналітика від тексту, що співіснують у його прагненні прочитати культурне послання, є чимось незмірно більшим, визначальним, ніж якісні або кількісні атрибути пізнання.

Отже, ідіографічний підхід орієнтований, в першу чергу на оперування якісними методами, проте культурологія має звертатись до двох арсеналів пізнання – «якісних» і «кількісних», оскільки беззаперечною є діалектична єдність «знання» і «розуміння» у вирішенні її

різноманітних науково-теоретичних і науково-практичних завдань.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Методологія культурології ще вибудовує свій методологічний базис, який в майбутньому дозволить оцінювати ефективність методів і методологічних підходів для вирішення різноманітних науково-теоретичних і науково-практичних завдань. У роботі представлена перша спроба осмислення сутності ідіографічного підходу в науці, що на нашу думку, може підсилити та доповнити методологічний інструментарій культурології. В результаті дослідження, встановлено, що сутність ідіографічного підходу у культурологічних дослідженнях полягає в розумінні та розкритті індивідуальних, унікальних аспектів конкретних культурних явищ та феноменів. Ідіографічний підхід спрямований на розкриття специфіки явища, що

досліджується, шляхом його пояснення, а не встановлення закономірностей, законів і правил, з акцентуванням уваги на неповторній унікальності кожного явища і процесу. На нашу думку, ідіографічний підхід дозволить уникнути загальних узагальнень та враховувати культурну різноманітність, що особливо важливо у сучасному світі, де взаємодія різних культур стає все більш актуальною, а також зможе розкрити індивідуальні риси та особливостей кожної культурної ситуації.

Здійснена у роботі актуалізація ідіографічного підходу – це лише перша спроба його опису як інструменту дослідження культури. Вважаємо, що використання ідіографічного підходу, його подальша розробка значно розширить методологічний інструментарій та зможе відкрити нові перспективи для методологічних пошуків в дослідницькому просторі сучасної культурології.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Альохін Е.В. Теорія цінностей В. Віндельбанда і Г. Ріккєрта та її значення в історії соціологічної науки. 2008. Режим доступу: <http://elbib.in.ua/teoriya-tsinnostey-v-vindelbanda-i-g-rikkerta-i-yiyi-znachennya-v-istoriyi-sotsiologichnoyi.html>
2. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журн. Київ. 2008. № 1. С. 17–28.
3. Герчанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем. *Українські культурологічні студії*. 2017. № 1 (1). С. 19–22.
4. Дабло Л.Г., Кислюк К.В., Кравченко О.В., Петрова І.В., Сабадаш Ю.С., Янковський С. В. та ін. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. Монографія. Київ : Видавництво Ліра-К. 2021. 432 с.
5. Кислюк К. В. Метод соціокультурної каузальності в процесах розбудови культурології як науки. 2019. Режим доступу: <file:///C:/Users/Lenovo-PC/Downloads/13233-Article%20Text-30382-1-10-20200202-1.pdf>
6. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: методичний посібник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс. 2017. 144 с.
7. Ковалевський С., Медведєва О., Хаєт Г. Методи вивчення та структура культури організації. 2008. Режим доступу: <https://osvita.ua/school/method/1762/>
8. Ковалів Ю.І. Ідіографічний метод. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. Київ: ВЦ «Академія». 2007. Т. 1: А – Л. 609 с.
9. Коржова А. Особливості методології дослідження історії театру у працях Петра Рудіна // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтв : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, 26.04.2018 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. 112 с.
10. Лагодієнко В.В., Каламан О.Б., Пурцхванідзе О.В. Особливості методології наукового дослідження сфери управління. *Бізнес-навігатор*, № 5. С. 77–83. 2020. Режим доступу: http://www.business-navigator.ks.ua/journals/2020/61_2020/14.pdf.
11. Ламієл Дж. Т. Номотетичний та ідеографічний підходи до вивчення особистості. 1981. Режим доступу: http://psihologeosob.blogspot.com/2014/11/blog-post_43.html
12. Макеєв С.О. Соціологія: навч. Посібник. К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. 1999. с. 59.
13. Семикрас В.В. Теоретико-методологічні засади філософсько-правового вчення Богдана Кістяківського. *Гуманітарні студії*. 2014. Вип. 24. С. 78–85. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums_2014_24_11.
14. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства: навч. посіб. Харків: ХДАК. 2016. 329 с.

15. Racine J.-B., Raffestin C. *Glossaire / La Nouvelle Géographie de la Suisse et des Suisses / Sous la dir. de – En 2 vol. Vol.2. Lausanne. 1990. P. 602.*

REFERENCES:

1. Aljokhin E.V. (2008). *Teorija cinnostej V. Vindelbanda i Gh. Rikkerta ta jiji znachennja v istoriji sociologichnoji nauky* [Theory of Values W. Windelband and H. Rickert's and its Significance in the History of Sociological Science]. URL: <http://elbib.in.ua/teoriya-tsinnostey-v-vindelbanda-i-g-rikkerta-i-yiyi-znachennya-v-istoriyi-sotsiologichnoyi.html> [in Ukrainian].
2. Antonjuk, O. V. (2008). *Metodologichni zasady kuljturologhiji jak nauky: problemy stanovlennja ta rozvytku* [Methodological Foundations of Cultural Studies as a Science: Problems of Formation and Development]. *Chasopys Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrajinjy imeni P. I. Chajkovskjogho*: nauk. zhurn. Kyjiv. № 1. S. 17–28. [in Ukrainian].
3. Gherchanivjska P. E. (2017). *Modelj kuljturologhichnogho doslidzhennja v paradyghmi teoriji system* [A model of cultural research in the paradigm of systems theory]. *Ukrajinsjki kuljturologhichni studiji*. № 1 (1). S. 19–22 [in Ukrainian].
4. Dablo L.Gh., Kysljuk K.V., Kravchenko O.V., Petrova I.V., Sabadash Ju.S., Jankovs'kyj S. V. ta in. (2021). *Suchasna kuljturologhija: postmodernizm u loghici rozvytku ukrajinsjkoji ghumanistyky* Contemporary Cultural Studies [Postmodernism in the Logic of Development of Ukrainian Humanities] : kol. monohrafija. Kyjiv : Vydavnytvo Lira-K. 432 s. [in Ukrainian].
5. Kysljuk K. V. (2019). *Metod sociokuljturnoji kauzalnosti v procesakh rozbudovy kuljturologhiji jak nauky* [The Method of Socio-Cultural Causality in the Processes of Developing Cultural Studies as a Science]. URL: <file:///C:/Users/Lenovo-PC/Downloads/13233-Article%20Text-30382-1-10-20200202-1.pdf> [in Ukrainian].
6. Klekovkin O. Ju. (2017). *Mystectvo: Metodologhija doslidzhennja: metodychnyj posibnyk Instytutu problem suchasnogho mystectva Nacionalnoji akademiji mystectv Ukrajinjy* [Art: Research methodology: a methodological guide]. K.: Feniks. 144 s. [in Ukrainian].
7. Kovalevs'kyj S., Medvedjeva O., Khajet Gh. (2008). *Metody vyvchennja ta struktura kuljturnoji orghanizacijy* [Methods of study and structure of the organisation's culture]. URL: <https://osvita.ua/school/method/1762/> [in Ukrainian].
8. Kovaliv Ju.I. (2007). *Idiografichnyj metod* [The idiographic method]. *Literaturoznavcha encyklopedija*: u 2 t. Kyjiv: VC «Akademija». T.1: A – L. 609 s. [in Ukrainian].
9. Korzhova A. (2018). *Osoblyvosti metodologhiji doslidzhennja istoriji teatru u pracjakh Petra Rulina* [Peculiarities of the Methodology of Theatre History Research in the Works of Petro Rulin] // *Suchasni doslidzhennja v ghaluzi kuljturnoji i mystectva* : zbirnyk materialiv Mizhnarodnoji naukovy-praktychnoji konferenciji, 26.04.2018 r. Kyjiv : KNUTKT imeni I. K. Karpenka-Karogho. 112 s. [in Ukrainian].
10. Laghodijska V.V., Kalamani O.B., Purekhvanidze O.V. (2020). *Osoblyvosti metodologhiji naukovogho doslidzhennja sfery upravlinnja*. [Features of the methodology of scientific research in the field of management]. *Biznes-navigator*, № 5. S. 77–83. URL: http://www.business-navigator.ks.ua/journals/2020/61_2020/14.pdf [in Ukrainian].
11. Lamijel Dzh. T. (1981). *Nomotetychnyj ta ideografichnyj pidkhody do vyvchennja osobystosti*. [Nomothetic and ideographic approaches to the study of personality]. URL: http://psihologesob.blogspot.com/2014/11/blog-post_43.html [in Ukrainian].
12. Makejev S.O. *Sociologhija: navch. posibnyk* [Sociology: a study guide]. K.: «Ukrajinsjka encyklopedija» im. M. P. Bazhana. 1999. s. 59. [in Ukrainian].
13. Semykras V.V. (2014). *Teoretyko-metodologhichni zasady filosofijsko-pravovogho vchennja Boghdana Kistjakivskjogho* [Theoretical and Methodological Foundations of the Philosophical and Legal Doctrine of Bohdan Kistiakivskyi]. *Ghumanitarni studiji*. Vyp. 24. S. 78–85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums_2014_24_11. [in Ukrainian].
14. Shejko V. M., Boghuc'kyj Ju. P., Kushnarenko N. M. (2016). *Naukova tvorčistj u ghaluzi kuljturologhiji i mystectvoznavstva* [Scientific work in the field of cultural studies and art history] : navch. posib. Kharkiv: KhDAK. 329 s. [in Ukrainian].
15. Racine J.-B., Raffestin C. (1990). *Glossaire / La Nouvelle Géographie de la Suisse et des Suisses / Sous la dir. de – En 2 vol. Vol.2. Lausanne. P. 602.* [in English].

УДК 7.01:008

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>

Ольга УМАНЕЦЬ

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри культурології, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, вул. Пушкінська, 77, м. Харків, Україна, 61024

ORCID: 0009-0008-2113-1292

Scopus-Author ID: 57409577000

Бібліографічний опис статті: Уманець, О. (2024). Культурно-мистецький проєкт як явище сучасної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 247–255, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою дослідження є окреслення специфіки культурно-мистецького проєкту як явища сучасної культури та виявлення провідних модусів його функціонування у сучасному культурному просторі України. **Методологія статті** ґрунтується на феноменологічному, історичному, структурно-функціональному, аналітичному методах і підходах. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні модусів осмислення сутності культурно-мистецького проєкту в гуманітарному знанні та висвітленні його сучасної концептуальної, структурної та функціональної специфіки. **Висновки.** Актуалізація культурно-мистецького проєкту резонує із плюралізмом парадигмальних настанов метамодерну, віддзеркалює ревізію аксіологічних орієнтацій і алгоритмів художньої комунікації. Акцентовано нормативно-правову визначеність, різноманіття дефініцій означеного явища в контексті соціокультурної проєктної діяльності, подієвого менеджменту і мистецтвознавства. Виявлено провідні концептуальні модуси культурно-мистецького проєкту: історичний, спрямований на актуалізацію духовного досвіду та історичної пам'яті; глокалізуючий, регіональний, орієнтований на активізацію етнічної ідентифікації, збереження і розвиток культури локусів, зокрема автентичної; просвітницький, художньо-комунікативний, спрямований на активне уведення індивіда у художній простір (зокрема одного виду мистецтва); репрезентативний, який має метою демонстрацію сучасного національного мистецтва; консолідуючий, громадянсько-ідентифікуючий, патріотичний, спрямований на закарбування новітнього образу нації її боротьбі за ідентичність і суверенітет. Зазначено, що рисами культурно-мистецького проєкту, як нової форми духовного буття нації, орієнтованої на піднесення духовного спадку та багатомірну промоцію у світі нового образу України, є: багатоконпонентність, синтетичність; резонанс із актуальними проблемами духовного буття соціуму; концептуальна, організаційно-структурна варіативність; спільна діяльність держави, інститутів громадянського суспільства, мистецької еліти; локаційність у часі і просторі; новачітність репрезентації знакових культурних, художніх досягнень; актуалізація консолідаційного, культурно-дипломатичного, соціально-комунікативного концептів.

Ключові слова: культурно-мистецький проєкт, аксіологічні настанови, національна культура.

Olha UMANETS

Candidate of Art Criticism, Associative Professor, Associative Professor at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudry National Law University, 77 Pushkinska str., Kharkiv, Ukraine, 61024

ORCID: 0009-0008-2113-1292

Scopus-Author ID: 57409577000

To cite this article: Umanets, O. (2024). Kulturno-mystetskyi proiekt yak yavyshe suchasnoyi kul'tury [Cultural and artistic project as a phenomenon of contemporary culture]. *Fine art and Cultural Studies*, 1, 247–255, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>

CULTURAL AND ARTISTIC PROJET AS A PHRNOMENON OF CONTEMPORARY CULTURE

The purpose of the study is to outline the specifics of the cultural and artistic project as a phenomenon of contemporary culture and to identify the leading modes of its functioning in the contemporary cultural space of Ukraine. **The methodology** of the article is based on phenomenological, historical, structural and functional, analytical methods and approaches. **The scientific novelty** of the article lies in identifying the modes of understanding the essence of the cultural and artistic project in humanitarian knowledge and highlighting its modern conceptual, structural and functional specifics.

Conclusions. *The actualization of the cultural and artistic project with the pluralism of the paradigmatic guidelines of the metamodern, reflects the revision of axiological orientations and algorithms of artistic communication. The author emphasizes the regulatory and legal certainty, the variety of definitions of this phenomenon in the context of socio-cultural project activities, event management and art history. The leading conceptual modules of cultural and artistic project are identified, such as: historical, aimed at actualizing spiritual experience and historical memory; glocalising, regional, focused on enhancing ethnic identification, preserving and developed locus culture, including authentic culture; educational, artistic and communicative, aimed at actively introducing an individual to the artistic space (in particular, one type of art); representative, aimed at demonstrating contemporary national art; consolidating, civic-identifying, patriotic, aimed at capturing the new image of the nation in its struggle for identity and sovereignty. It is noted that the features of a cultural and artistic project as a new form of the nation's spiritual existence, focused on the elevation of the spiritual heritage and multidimensional promotion of the new image of Ukraine in the world, are multicomponent, synthetic nature; resonance with the actual problems of the spiritual existence of society; conceptual, organizational and structural variability; joint activities of the state, civil society institutions, and the artistic elite; location in the time and space; innovation in the representation of significant cultural and artistic achievements; actualization of the consolidation, cultural-diplomatic, social and communicative concepts.*

Key words: *cultural and artistic project, axiological guidelines, national culture.*

Актуальність проблеми. У парадигмальних вимірах метамодерну потужні та масштабні процеси ревізії аксіологічних настанов, діджиталізації і віртуалізації буття сучасної людини, проблематичність збереження аксіологічної місії мистецтва за умов його комерціалізації та тяжіння до певних форматів, чітко окреслених аудиторних очікувань й естетичних орієнтацій резонують із різноспрямованими процесами художньої рефлексії та суттєвими змінами раніше усталених алгоритмів художнього життя, художньої комунікації. Концерти та вистави, у яких простори виконавців й аудиторії є диференційованими та дистанційованими, виставки, позначені статуарністю експонатів та закріплені у відомості широкої аудиторії як концентровані виявлення художньої рефлексії, поступаються місцем багатовимірним синтетичним формам, маркованим синтезом національної та світової культури, нівелюванням меж виконавства й аудиторії тощо в такому новому явищі як культурно-мистецький проект.

Актуальність дослідження цього явища культури обумовлюється наявністю певною дослідницької лакуни, яка формується внаслідок дисонансу між його вагомістю у сучасних культурних, художніх процесах, тенденцією всеохопної інтенсифікації, активним входженням в обрії мистецької освіти та відсутністю вичерпного дослідження у дискурсах культурології, мистецтвознавства, детермінованою зокрема мобільністю буття означеного явища та варіативністю форм утілення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє масштабність цієї лакуни, яка утворюється на перетині художньої практики

та культурологічної думки. Дотичним до проблематики сутності та специфіки культурно-мистецького проекту як явища сучасної національної культури є розвідки із питань онтології та феноменології фестивального руху як однієї з форм культурного, мистецького життя таких дослідників, як Р. Безугла, І. Бермес (2015), Г. Вишнеvsька, Д. Зубенко, Н. Овсяннікової, Н. Усенко, Т. Ясюк та ін., а також дисертаційні роботи С. Зуєва (2007), М. Шведа та ін. Конкретизуючу дослідницьку царину, у якій культурно-мистецький проект постає як самостійний об'єкт дослідження, в останнє десятиліття формують праці Н. Кучиної, яка акцентує спільну для фестивалів і культурно-мистецьких проектів поліфункціональність, реалізовану «в культуротворчих, рекреативних, освітніх, культуроохоронних та комунікативних технологіях соціально-культурної діяльності» (2019, с. 66), Т. Зінської (2011; 2016), яка позиціонує фестивалі та конкурси як конкретні утілення культурно-мистецького проекту. У різних дослідницьких ракурсах до питань специфіки та функціонування культурно-мистецьких проектів звертаються К. Давидовський (2013), В. Дутчак, Н. Івановська (2017), С. Оборська (2018), Л. Обух (2019), М. Поплавський (2019), Н. Регеша, О. Трінько, Н. Ковмір (2017), І. Свирид.

Проте інтенсивність буття, гнучкість концептуальних, організаційних параметрів і формування нових вимірів функціонування культурно-мистецького проекту (далі КМП) як явища обумовлює необхідність узагальнення накопиченого культурною, художньою практикою досвіду, що також актуалізує обраний у статті дослідницький ракурс. Гостроту про-

блеми дослідження специфіки КМП обумовлює і різноспрямованість його осягнення в культурологічній, мистецтвознавчій царині та економічно-менеджерській, пов'язаній із проектною соціокультурною діяльністю, питаннями функціонування культурно-креативної індустрії, що порушуються у розвідках таких науковців, як Д. Бас (2016), В. Комар (2021). Це актуалізує необхідність міждисциплінарного дослідження сутності і специфіки КМП та новітніх варіантів його реалізації у сучасних соціокультурних реаліях.

Мета статті – окреслення специфіки культурно-мистецького проєкту як явища сучасної культури та виявлення провідних модусів його функціонування у сучасному культурному просторі України.

Виклад основного матеріалу. Поява КМП як нової форми організації мистецьких сил та репрезентації культурної спадщини і сучасних здобутків національної культури на поч. ХХІ ст. була викликана необхідністю реформатування алгоритмів художньої комунікації у культурному просторі метамодерну. Його динамічність, резонанс із швидкими змінами споживацьких пріоритетів і естетичних орієнтирів обумовили поступове витіснення «стаціонарних», усталених форм функціонування культурно-мистецьких закладів та фестивалів, які визначаються науковцями як «альтернатива концертному сезону та резонансний спосіб демонстрації культурної значущості певного просторового локусу» (Зуєв, 2007, с. 3), що стає «монолітним концертним подіумом, територією творчої комунікації, своєрідним дискусійним клубом для музикантів» (Бермес, 2015, с. 154). На відміну від фестивалів і конкурсів, мистецькі маркери яких набули висвітлення у гуманітарному дискурсі, а правові та організаційні засади конкретизовано саме в положеннях конкретних імпрез, КМП позначений визначеністю в нормативно-правовому полі та певною дискретністю і дискусивністю мистецтвознавчого, культурологічного обґрунтування. У статті 1 Закону України «Про культуру» КМП визначено як форму культурної діяльності з визначеними метою і строком реалізації (осягнення мети), а також цільовим фінансуванням згідно з кошторисом (бюджетом) (Про культуру. Закон України, 2010).

Дефініція КМП, унаслідок його певної новачності для сучасного художнього простору, перебуває у стадії становлення. На основі проблематики проектної діяльності у соціокультурній сфері та у зв'язку із специфікою сучасної мистецької практики, детермінованої споживацьким попитом на видовищність, послуговуючись терміном «crossover point», дослідники окреслюють понятійні виміри КМП як синтезу різновекторних і різногалузевих видів діяльності, що концептуально об'єднані такими маркерами, як «культуротворчий потенціал», «соціокультурний запит», «естетико-художня й етико-виховна спрямованість», «комерційна складова», «рекреаційно-розважальна складова», як «унікальну сукупність скоординованих експериментальних дій майстрів художньої культури, поєднаних на певний час у межах певної культурної локації для вирішення мистецьких завдань» (Поплавський, 2019, с. 249). Акцентуючи, що в Україні відбуваються процеси «переходу до нових форм реалізації діяльності підприємств в системі культурно-креативних індустрій та інституціональна організація функціонування цієї сфери» (Комар, 2021, с. 54), у контексті менеджменту культури дослідники звертаються до поняття «арт-проєкт» як тотожного щодо КМП. Зазначимо, що його визначення як завершеного циклу «художньої діяльності, що спрямований на створення оригінального художнього твору в умовах обмеженого часу та ресурсів (Бас, 2016, с. 60) та акцентуація пластичності, рухливості мети, персоніфікації результату (там само) співвідносяться загалом із специфікою художньої діяльності, акцентуація ж значущості специфічних умови до ресурсної бази та «високий ступінь ризику в зв'язку з суб'єктивним сприйняттям продукту арт-проєкту» (там само) слугує трансляції проблематики арт-проєкту в сферу культурного менеджменту.

Т. Зінська позиціонує КМП як утілення нової організаційно-методичної політики у сфері культури, функціональні обрії якого відповідають «завданням соціокультурного проєктування, а саме: популяризації та тиражуванню найкращих мистецьких ідей і технологій; розвитку соціокультурних комунікацій та сприянню доступові до культурних цінностей усіх соціокультурних груп населення; поглибленню знань з різних галузей з метою розв'язання

проблемних соціокультурних ситуацій, у яких знаходиться людина; створенню умов для якісної організації концертного життя країни» (2016, с. 394).

Вплив проектної індустрії та публічного адміністрування у мистецькій царині детермінує і визначення КМП у проблемних параметрах подієвого менеджменту, у яких він постає як «унікальна цільова культурно-творча подія, <що> створюється для досягнення конкретних результатів, пов'язаних зокрема з економікою та суспільством» (Оборська, 2018, с. 392). У міждисциплінарному дискурсі із залученням досвіду Event-менеджменту мистецький проект визначається Л. Обух як «неповторюване поетапне організування резонансних заходів академічного музичного мистецтва загальнонаціонального чи локального (місцевого) масштабу як виду комунікаційної програми у системі стратегічного процесу функціонального менеджменту з метою залучення його в якості механізму позитивної соціальної дії» (2019, с. 97), яке характеризують такі ознаки, як актуальність, мотивація (менеджерів і виконавців), талант учасників, що забезпечує конкурентоспроможність проекту (там само).

Зазначимо, що резонуючи із плюралістичністю концептуальних конструктів сучасних КМП, сучасний мистецтвознавчий дискурс щодо питань КМП демонструє тенденцію дефініційної конкретизації відповідно до численних варіантів його втілення в художній практиці. Звертаючись до наукового обґрунтування специфіки соціокультурного проектування у мистецькій царині (на прикладі проекту «Мистецький арсенал»), Н. Івановська пов'язує специфіку КМП зі спрямованістю на «просвітницький результат, що дозволяє адекватно вирішувати проблеми соціокультурної сфери в умовах реформування. ...виявити культурні потреби, розширити цільову аудиторію, інтенсифікувати зворотний зв'язок із суб'єктами культурної діяльності, формувати інформаційно-комунікативний культурний простір, підвищити комплексну ефективність культурно-мистецької діяльності» (2017, с. 46). Прецедент «вписування» КМП у категоріально-понятійний апарат мистецтвознавства та естетики демонструє його позиціонування К. Давидовським як явища, що існує в навчальному та позанавчальному варіантах та виріз-

няється: концептуальною новизною, актуальністю і національною забарвленістю задуму, тенденцією уведення в культурний простір раніше незнаного культурного доробку, концептуальною, організаційною, діяльнісною централізацією навколо визнаного у соціокультурному середовищі лідера, чіткістю мети, завдань, локусу та тривалості, фінансовою підтримкою держави та інститутів громадянського суспільства, наявністю інформаційної «аури» (Давидовський, 2013, с. 161–162).

В обрях мистецтвознавства доволі чітко окресленою є тенденція ототожнення КМП із фестивалем. Так, К. Давидовський для ілюстрації певних функціональних вимірів КМП звертається до фестивалів «Віртуози планети», «Київські літні музичні вечори» (на базі Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра), Т. Зінська як мистецький проект позиціонує музичні фестивалі та виконавські конкурси (2011, с. 12) та виокремлює такі його маркери: «1) актуальність концепції мистецького проекту в соціокультурному просторі; 2) відповідність головної мети та завдань в реалізації проекту; 3) узгодженість творчої ідеї з інтересами слухачів та потребами виконавців; 4) доступність інформації та рекламне забезпечення мистецького проекту; 5) точність проектного рішення, коли реалізація мистецького проекту відповідає програмі дій та засобам досягнення мети» (Зінська, 2011, с. 11). На думку Н. Регеші, О. Трінко та Н. Ковмір, КМП охоплює широке коло мистецьких заходів – фестивалі, конкурси та розважальні вокальні шоу (2017, с. 76).

У сучасних соціокультурних реаліях численні КМП постають у різноманітті конкретних утілень і демонструють тенденції формування новітніх концептуальних векторів, урізноманітнення компонент і пов'язане із цим переформатування організаційної структури, безумовне укріплення статусу засобу культурної дипломатії і промоції образу нації у світовому культурному просторі. Це унаочнюється у провідних концептуальних спрямуваннях КМП останніх років, детермінованих у своїй соціокультурній вагомості активізацією національної ідентифікації.

Невипадково тому історичне спрямування, орієнтоване на активізацію історичної пам'яті нації як чинника її консолідації, стало одним із пріоритетних для КМП. Його втіленням

є Всеукраїнський культурно-мистецький проєкт «Україна співає «Кобзаря» (2019 р.). У межах надмасштабної імпрези хорові колективи України за підтримки держави та громадських організацій, зокрема діаспорних, репрезентували широкому загалу у концертному виконанні та аудіо-альбомах національний музичний доробок на основі поезії Т. Г. Шевченка, узагальнений П. Муравським у 7-томному зібранні «Тарас Шевченко. Пісенний «Кобзар». Хорова Шевченкіана», а також кантату-балет «Кобзар» Ю. Шевченка.

Історичний модус національних КМП постає і як засіб розкриття тих сторінок української історії, які тривалий час були примусово та штучно вилученими. Так, он-лайн проєкт «Голодомор. Історії роду» Державного агентства України з питань мистецтв і мистецької освіти (2023) був присвячений спільному осмисленню одного з найболючіших етапів буття української спільноти. Новаційність проєкту обумовлювалася і відкриттям раніше не знаних широкому загалу фактів, і проєкцією просвітницької мети в площину особистісної рефлексії, адже надіслати розповідь про трагедію своєї родини мав можливість кожен. Проєкт набув загальнонаціонального масштабу завдяки новітнім алгоритмам організації – залученню соціальних мереж Facebook та Instagram. В умовах віртуалізації буття сучасної людини такі мета і формат стали рушієм переосмислення специфіки соціальних мереж, їх позиціонування як потужного засобу консолідації нації в основі спільної історичної пам'яті.

У глокалізуючій (Уманець, 2020) забарвленості, відповідній специфіці мета-модерну та значущості векторів ідентифікації особистості в культурі певного етнічного локусу постає культурний проєкт «Zincir /Ланцюг – ланки пам'яті», здійснений 2023 р. за ініціативи й активної участі Е. Аблялімової-Чийгоз (кер. проєкту), А. Сеїтаблаєва, Г. Абдулаєвої, Р. Скибіна, Д. Доценка. Колаборація проєкту із Українським культурним фондом, громадською організацією «Ель-Чебер», державним підприємством «Кримський дім» наочно засвідчує інтеграцію зусиль національної інтелектуальної еліти, інститутів громадянського суспільства та держави як основу функціонування КМП у просторі національної культури.

Мета проєкту – підтримка і популяризація культури корінних народів України – резонує із такими атрибутивними рисами української культури, як поліфонічність і відкритість, первинна орієнтація на культурний полілог. Це знаходить вираження у спрямованості проєкту на формування у суспільній думці позбавленого стереотипів уявлення щодо історії та духовного надбання багатства кримськотатарської спільноти. Синтетична сутність КМП відбивається в органічному поєднанні аудіовізуальної частини (цикл відеороликів «12 міфів про Крим»), освітньої (освітній лекторій – 9 лекцій на тему «Історія та культура Криму») та виставкової. Здійснена у колаборації із Національним музеєм українського декоративного мистецтва, вона мала основою виставку «Кримськотатарська кераміка: спадщина майстрів» на якій в «аурі» світлових та звукових рішень експонувалися гончарні вироби XV–XIX ст., що наочно відбивають специфіку етнічної культури, цикл 18 картин «Життя кримських татар та побутове начиння» та майстер-класи з гончарства.

Інтенсифікація регіонального модусу сучасних КМП також є відбиттям тенденцій глокалізації, спрямованих на підвищення значущості культурних локусів у духовному бутті нації. Одним із її утілень є КМП «Art PAL-ACE» (2021 р.), який має метою розвиток туризму, формування уявлення світової спільноти про багатство культури регіонів України та привернення уваги національної спільноти до необхідності збереження пам'яток культури (зокрема палацу Потоцьких у Тульчині). Означений проєкт віддзеркалює синтетичність, притаманну КМП як явищу, виявлену в різноманітті структурних складових. З одного боку, це низка виставок («Прадавнє золото Поділля», «Сакральні пам'ятки національних громад Східного Поділля», «Визначні пам'ятки Вінниччини», виставка з нагоди 45-річчя Вінницької обласної організації Національної спілки художників України). Репрезентація у виставках національного художнього досвіду, зокрема в його локусному вираженні, у синхронії та діакронії, в єднанні минулого та сучасного також може бути позиціонована як прояв синтетичності КМП. З іншого боку, сутнісним компонентом означеного проєкту стала і низка концертних заходів у межах програми «Травнева феєрія», здійснена студентами і викладачами

Тулчинського фахового коледжу культури, що відбиває також синтезування просвітницької та навчальної компонент.

Етнічний, автентичний акцент вирізняє регіональний КММ «Жива спадщина» (Ужгород, 2022), позначений багатомірністю завдань, які мають вагомість у контексті як національного, так і світового культурного простору. Це насамперед збереження культурної спадщини і виявлена на локусному, регіональному рівні така спрямованість кореспондує із визнаною світовою спільнотою у Конвенції Фаро необхідністю наголосу «на значенні й потенціалі розумного використання культурної спадщини як ресурсу сталого розвитку та якості життя в постійно мінливому суспільстві» (Рамкова конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства, 2005). Попри регіональний масштаб, проєкт «Жива спадщина» вирізняє синтетична, багаторівнева репрезентація культурної спадщини. З одного боку, це «Ізяснське лозоплетиво» та «Гуцульська бриндзя», що уведено до Національного переліку елементів Нематеріальної культурної спадщини України, з іншого боку – це репрезентація музичного, хореографічного, обрядово-ритуального доробку культури локусу автентичними, аматорськими колективами. Синтетичність «Живої спадщини» забезпечує і автентична «кулінарна» складова, що резонує із мейнстримами сучасного світового туризму, і численні майстер-класи із лозоплетіння, ковальства, ткацтва, які нівелюють межу між аудиторією та виконавцями та забезпечують реалізацію і посилення консолідуючої функції КММ.

Історико-меморіальну та водночас локусну спрямованість має КММ «Королівство Русь», присвячений, зокрема постаті короля Данила. Місією проєкту є не тільки привернення уваги до тих сторінок національної історії, що не є вичерпно опанованими у суспільній думці, а й формування нового погляду на історичних шлях нації. Це відбивається у синтезуванні минулого та сучасного у виставках графіки «Мовчання – золото» та «Лучеськ – вимір часу».

Попри локусну визначеність і концентрацію в межах одного виду мистецтва, КММ «Театр без меж» (Чернігів, 2021) демонструє комплексність і масштабність завдань, які резонують із провідними тенденціями сучасного культурного буття. Це і залучення широкого загалу до

театрального мистецтва, що віддзеркалює тенденцію нівелювання сценічності, кордонів між просторами виконавства й аудиторії, і спрямованість на свідоме, цілеспрямоване протистояння впливу споживацьким орієнтирам і стандартам масової культури та активне уведення особистості в театральний простір. Це здійснювалося шляхом проведення воркшопів, тренінгів, майстер-класів, інтерактивних зустрічей, протягом яких також забезпечувалася інклюзія, інтенсивне залучення до художнього життя людей із інвалідністю.

Прикметною ознакою КММ «Театр без меж» стала також орієнтація на синтез національного та світового художнього досвіду як повноправних складових сучасного культурного простору. Власне виконавська компонента має основою вистави «Вертеп. Різдвяне дійство», марковану надмірними зв'язками із цариною національного автентичного театрального мистецтва, та «Синій птах» (М. Метерлінка), позначену символістським світобаченням.

Значущими у сучасних обрях КММ є спрямованість на репрезентацію сучасного образу мистецької України у просторі національної та світової культури. Проєкт «Україна і Всесвіт» (2021) постав як масштабна репрезентація сучасного мистецтва в різноманітті його стильових та жанрових меж, індивідуальних творчих інтерпретацій образу світу та людини. Синтетизм КММ виявився в єдності образотворчої, літературної (експозиція із видань Одеської національної книжкової бібліотеки) та музичної компонент (масштабна музична програма у виконанні професійних та аматорських колективів). Мета діяльнійшої інтеграції мистецьких закладів і промоція сучасного національного образотворчого мистецтва в Україні детермінує специфіку КММ «Дифузія» (2020), організованого за ініціативи та підтримки Музею сучасного українського мистецтва Корсаків. Результатом спільної діяльності Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької та «Kontramarka» став проєкт «TOGETHER WITH UKRAINE» із благодійної он-лайн трансляції у 32 країнах світу доробку українського музичного мистецтва – Симфонії № 3 Б. Лятошинського, фольк-опери-балету «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, хорових концертів Д. Бортнянського.

Первинну для КМП концептуальну мобільність, здатність миттєвого реагування на соціокультурні реалії відбиває новаційна концептуальна лінія, яка зокрема на рівні художньої рефлексії закарбовує новітній образ української спільноти в її боротьбі за національну ідентичність і суверенітет. Слугуючи меті актуалізації патріотичної, громадянської позиції особистості, консолідації спільноти на основі її сучасних духовних досягнень, а також їх промоції на світовому рівні, такі проекти віддзеркалюють глобальну та позачасову значущість загальнолюдських аксіологічних настанов і необхідність їх суспільного та індивідуального діяльнісного обстоювання. Проект «Я і Війна» (Вінниця, 2023), який єднає літературну компоненту (презентація книги Л. Брендак «Я і Війна») та образотворчу (виставка світлин) з метою увічнення подвигів військових, документально закарбовує трагедію нації та формує нові шари національної історичної пам'яті.

Консолідуюча та патріотична місія маркує проект «Вам, волонтери! Разом заради майбутнього» (Харків, 2023), який демонструє феноменологічну, концептуальну мобільність і варіативність компонентів КМП, виявлену в пріоритетності таких структурних складових, як майстер-класи, арт-терапевтичні заходи та концерти з творів українських митців. Консолідуючий та аксіологічний модуси КМП знаходять вираження у проекті «The Wall». Цей своєрідний меседж культурної дипломатії, здійснений спільними зусиллями митців-муралістів України та Європи, спрямований на візуалізацію трагедії нації, у культурних, привернення уваги світової спільноти засобами муралістики

до осмислення нагальності збереження загальнолюдських аксіологічних настанов.

Висновки. У сучасних соціокультурних реаліях КМП постає як масштабне, багатокомпонентне синтетичне культурно-мистецьке явище, позначене визначеністю організаційної структури, спільною дією держави, інститутів громадянського суспільства та інтелектуальної, мистецької еліти, часово-просторовою локаційністю, орієнтацією на новаційність форм художньої рефлексії та репрезентацію знакових культурних, художніх досягнень, суспільний резонанс і урізноманітнення культурного життя. Плюралістичність мети КМП, різноманіття рівнів реалізації (міжнародний, національний, регіональний тощо) суголосні його концептуальній варіабельності здатності до миттєвого резонування із актуальними проблемами духовного соціуму та спрямованості на утвердження аксіологічних настанов. Це відбивається у формуванні сучасних модусів онтосу КМП, які демонструють тенденцію заміни суто репрезентаційних, фестивальних форм винятковим зростанням значущості консолідаційного, культурно-дипломатичного, соціально-комунікативного концептів, за яких КМП із традиційно спорідненого із репрезентативними фестивальними явища стає новою формою духовного буття нації, орієнтованою на піднесення власного духовного спадку та багатовимірну промоцію нового образу нації.

Перспективи подальших досліджень полягають в обґрунтуванні новітніх модусів розвитку КМП у сучасному національному та світовому просторах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бас Д. Арт-проекти, їх особливості та визначення. *Вісник Черкаського державного технологічного університету*, 2016, № 3. С. 57–62.
2. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*, 2015, № 8. С. 150–155.
3. Давидовський К. Семантика мистецького проекту (на прикладі творчих ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра 1990–2000-х років). *Культурологічна думка*. 2013. № 6. С. 160–164.
4. Зінська Т. В. Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця ХХ–початку ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2016 р. С. 384–395.
5. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2011. 18 с.
6. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалі Харкова) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків: Харківська державна академія культури. 2007. 20 с.

7. Івановська Н. В. Проект «Мистецький арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ століття: дис. ...канд. мистецтвознавства (докт. філософії): 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2017. 200 с.
8. Комар В. Особливості управління мистецькими проектами в системі культурно-креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2021. № 3. С. 53–60.
9. Кучина Н. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*, 2019. Вип. 65. С. 57–68.
10. Оборська С. Сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проектів. *Культура України*, 2018. Вип. 61. С. 389–397.
11. Обух Л. Концептуалізація поняття «музичний проект академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, 2019. Вип. 125. С. 89–103.
12. Поплавський М. Мистецький проект: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019. № 1. С. 248–254.
13. Про культуру. Закон України від 14 грудня 2010 року № 2778–VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
14. Рамкова конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства. URK: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_719#Text
15. Регеша Н., Трінько О., Ковмір Н. Роль та значення культурно-мистецьких проектів для розвитку естрадного вокалу. *Молодий вчений*, 2017. Вип. 8 (48). С. 76–79.
16. Уманець О. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін.: за ред. М. П. Требіна. Харків: Право, 2020. С. 186–188.

REFERENCES:

1. Bas, D. (2016). Art-proety, yikh osoblyvosti ta vyznakhennia [Art project, their features and definitions]. *Visnyk Cherkaskoho derzhavnoho tekhnolohichnoho universitetu*, 3, 57–62 [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2015). Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini [Organisational principles of the music festival movement in Ukraine]. *Kuturolohichna dumka*, 8, 150–155 [in Ukrainian].
3. Davydovskyi, K. (2013). Semantyka mystetskoho proetu (na prykladi tvorchykh initsiatyv Kyivskoho instytutu muzyky im. R. M. Hliiera 1990-2000-kh rokiv) [The semantics of an art project (on the example of creative initiatives of the R. M. Gliere Kyiv Institute of Music in the 1990s-2000s)]. *Kuturolohichna dumka*, 6, 160–164 [in Ukrainian].
4. Zinska, T. (2016). Muzychni konkursy ta festyvaly v konteksti sotsiokulturnoho proiektuvannia v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Music competition and festivals in the context of socio-cultural design in Ukrainian at the end of the XX – beginning of the XXI century]. *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia: mater. II Mizhnar. nauk.-prakt. konf.*, 14–15 kvitnia 2016. 384–395 [in Ukrainian].
5. Zinska, T. (2011). Muzhychno-vykonavske mystetstvo v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Music performing art in a socio-cultural environment of Ukraine within the time period: end of the 20th – beginning of the 21st centuries]: avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 / NMAU im. P I. Tchaikovvskoho. Kyiv [in Ukrainian].
6. Zuiev, S. (2007). Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialy Kharkova) [Modern cultural space and semiotics of the music festival (the case of Kharkiv)] (Thesis of the candidate of art studies: 17.00.01). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Ivanovska, N. Proiekt «Mystetskyi Arsenal» u chsaoprostori kutyry Ukrainy pochatku XXI stolittia [Project «Mystetskyi Arsenal» in the Time Space of Ukrainian culture at the Beginning of the XXI century] (Thesis of the candidate of art studies (Doctor Philosophy): 26.00.01 / NAKKКіМ. Kyiv [in Ukrainian].
8. Komar, V. (2021). Osoblyvosti upravlinnia mystetskyimy proektamy v systemi kulturno-kreatyvnykh industrii Ukrainy [Art Project Management Specifics in the System of Cultural and Creative Industries if Ukraine]. *National Academy of Culture and Art Management Herald: Science journal*, 3, 53–60 [in Ukrainian].
9. Kuchina, N. (2019). Festyval yak fenomen kultury [Festival as a phenomenon of culture]. *Kultura Ukrainy*, 65, 57–68 [in Ukrainian].
10. Oborska, S. (2018). Suchasna problematyka podiievoho menedzhmentu mystetskukh proektiv [Contemporary issues of event management of artistic projects]. *Kultura Ukrainy*, 61, 389–397 [in Ukrainian].
11. Obukh, L. (2019). Kontseptuakizatsiia poniattia «muzychnyi proekt akademichnoho mystetstva» [Conceptualization of the Notion «Musical Project of Academic Art»]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 125, 89–103 [in Ukrainian].
12. Poplavsky, M. (2019). Mystetskyi proekt: dyskurs khudozhnoi kultury pochatku novoho tysiacholittia (u tochtsi peretynu – crossover point) [Art project: the discourse of artistic culture of the beginning of the new millennium (at the intersection – crossover point)]. *Scientific Journal «National Academy of Manager Staff of ulture and Art Herald»*, 1, 248–254 [in Ukrainian].

13. Pro Kulturu. Zakon Ukrainy vid 14 grudnia 2010 roku № 2778–VI [About culture. Law of Ukraine dated December 14, 2010, No. 2778-VI]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>

14. Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention, 2005). Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_719#Text

15. Rehesha, N., Trinko, O., Kovmir, N. (2017). Rol ta znachennia kulturno-mystetskykh proektiv dlia rozvytku estradnoho vokalu [The role and importance of cultural and artistic projects for the development of pop vocals]. *Young scientist*, 8 (48), 76–79 [in Ukrainian].

16. Umanets, O. (2020). Glokalizatsiya [Glocalization]. *Sotsiologiya prava: entsyklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186–188). Pravo [in Ukrainian].

УДК 781.68:786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-32>

Мирон ЧЕРЕПАНИН

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Т. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76002

ORCID: 0000-0003-1034-0036

Бібліографічний опис статті: Черепанин, М. (2024). Творчість українських композиторів у радіо-публіцистичних матеріалах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 256–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-32>

ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАДІО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ МАТЕРІАЛАХ АРХІВУ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ (МІУНХЕН, НІМЕЧЧИНА)

Мета пропонованого дослідження – здійснити аналіз тематико-змістового наповнення радіопередач, присвячених фундаторам української музики, які знаходяться в архіві Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) та увести їх смисловий дискурс до наукового обігу національного культурологічного простору України. У дослідженні застосовані такі **методи**: описовий – для розкриття музично-комунікаційних текстових матеріалів радіо-передач; біографічний – для аналізу маловідомих сторінок життєтворчості фундаторів української музики; класифікації та типології – для характеристики жанрових особливостей радіо-трансляцій; контент-аналізу – для розкриття ідейно-концептуального наповнення радіо-передач; метод систематизації – використано для узагальнення результатів дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше характеризується контент радіо-трансляцій про українських композиторів на «Радіо “Свобода”» періоду кінця ХХ століття, записи яких передані редакцією до аудіо-фондів фонотеки Українського Вільного Університету; вперше аналізуються інтерв’ю з провідними діячами української діаспори та фіксується музичний ілюстративний матеріал, виконавцями якого були хорві колективи та видатні українські артисти, які презентували наше національне мистецтво в світовому полікультурному середовищі. **Загалом**, радіо-передачі «Радіо “Свобода”», в яких висвітлювалися життєтворчості корифеїв української музики, зокрема Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Антіна Рудницького, Бориса Кудрика, мають суттєву наукову цінність для дослідження як соціокультурного простору української діаспори, так і для сучасного національного середовища України, оскільки утворюють високий професійний рівень нашого музичного мистецтва в світі та транслюють задекларовану в радіо-записах національну ідею в теперішні часи лихоліття російсько-української війни.

Ключові слова: публіцистика, музична радіо-публіцистика, творці музичної культури Великої України та Східної Галичини, українські композитори, М. Лисенко, С. Людкевич, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, А. Рудницький, архів Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

Myron CHEREPANYN

Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Ukrainian Musical Studies and Folk-Instrumental Art of the Educational and Cientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 T. Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76002

ORCID: 0000-0003-1034-0036

To cite this article: Cherepanyn, M. (2024). Tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u radio-publitsystychnykh materialakh arkhivu Ukrainskoho Vilnoho Universytetu (Miunkhen, Nimechchyna) [Creativity of Ukrainian composers in the radio journalistic materials of the archive of the Ukrainian Free University (Munich, Germany)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 256–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-32>

CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS IN RADIO AND JOURNALISM MATERIALS OF THE ARCHIVE OF THE UKRAINIAN FREE UNIVERSITY (MUNICH, GERMANY)

The purpose of the proposed study is to analyze the thematic and substantive content of radio programs dedicated to the founders of Ukrainian music, which are in the archive of the Ukrainian Free University (Munich, Germany), and to introduce their semantic discourse into the scientific turnover of the national cultural space of Ukraine. The following methods were applied in the study: descriptive – to reveal the musical and communicative textual materials of radio broadcasts; biographical – to analyze the little-known pages of the life of the founders of Ukrainian music; classification and typology – to characterize the genre features of radio broadcasts; content analysis – to reveal the ideological and conceptual content of radio programs; the method of systematization – used to summarize the results of the study, formulate conclusions. The scientific novelty of the research consists in the fact that for the first time, the content of radio broadcasts about Ukrainian composers on Radio «Svoboda» of the late XX century is characterized, the records of which were transferred by the editors to the audio funds of the record library of the Ukrainian Free University; for the first time, interviews with leading figures of the Ukrainian diaspora are analyzed, and musical illustrative material is recorded, the performers of which were choral groups and outstanding Ukrainian artists who presented our national art in the world's multicultural environment. In general, the radio programs of Radio «Svoboda», which covered the life works of Ukrainian music coryphées, in particular, Mykola Lysenko, Stanislav Liudkevych, Nestor Nyzhankivskiy, Antin Rudnytskyi, Borys Kudryk have significant scientific value for the study of both the sociocultural space of Ukrainian contemporary national environment of Ukraine, as they prove the high professional level of our musical art in the world and broadcast the national idea declared in the radio recordings in the present hardest times of the Russian-Ukrainian war.

Key words: journalism, musical radio journalism, creators of musical culture of Great Ukraine and Eastern Galicia, Ukrainian composers, M. Lysenko, S. Liudkevych, N. Nyzhankivskiy, B. Kudryk, A. Rudnytskyi, archive of the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

Актуальність проблеми. Ціннісна орієнтація українського суспільства на початку ХХІ століття все більше звернена до осмислення соціокультурного історичного досвіду, який творився на теренах інонаціонального середовища. «Самобутні зразки української художньої культури формувались не лише на рідній землі, у нерозривному зв'язку зі своїм народом, але й створювались поза її межами митцями, що силою обставин були відірвані від батьківщини» (Карась, 2012, с. 10), – зазначає Ганна Карась. Консолідації українців у еміграційному просторі сприяла радіо-публіцистика, зокрема передачі, в яких висвітлювалися життєписи та транслиювалися творчі здобутки корифеїв української музики. Одним із осередків збереження записів цих радіо-ефірів став архів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина). Зафіксований радіо-публіцистичний матеріал сьогодні є вартісним джерелознавчим документом для досліджень соціокультурологічних процесів у іноетнічному світовому просторі, тому актуальним є розгляд культурно-мистецьких радіопередач.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерелознавча праця Степана Максимюка «З історії українського звукозапису та дискографії» (Максимюк, 2003) засвідчує багатство українського звукозапису в світовому

полікультурному просторі. Досягнення радіо-публіцистики в українській діаспорі розглядаються в розділі монографії Г. Карась (Карась, 2012, с. 861–867). Музикознавиця досліджує музичні передачі Америки, Канади, Чехо-Словаччини, Югославії, Німеччини, Швейцарії, Італії, Аргентини, Великої Британії, Парагваю, Австралії. Висвітлюючи мистецьке радіомовлення Німеччини, авторка представляє передачі, зокрема берлінського радіо. Наш розділ монографічного видання «Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи» (Дутчак, Черепанин, 2023, с. 200–221) представляє різноаспектний аналіз аудіо-архіву Українського Вільного Університету. У виданні зазначено, що власне звукові файли радіо-передач вимагають глибшого дослідження.

Мета дослідження – здійснити аналіз тематико-змістового наповнення радіопередач, присвячених фундаторам української музики ХХ століття, які знаходяться в архіві Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) та увести до наукового обігу національного культурологічного простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичні аудіо-фонди УВУ на сьогоднішній час «...відіграють важливу роль не тільки у збере-

женні та вивченні музичної спадщини українського народу, але й у поширенні і популяризації знань про музичне життя та діяльність українців в країнах вільного світу» (Дутчак, Черепанин, 2023, с. 212). Архівне музичне зібрання радіо-передач було передане УВУ українською редакцією «Радіо “Свобода”». Опрацювання раритетних звукозаписів дало можливість нам систематизувати їх за жанровими ознаками. Власне радіо-матеріали ми зарахували до серії «Музичних передач української редакції радіо “Свобода”». Ці публіцистичні взірці є чітко структуровані, а також «...більшість з них несуть інформативно-пізнавальний характер, доповнений підібраним музичним супроводом» (Дутчак, Черепанин, 2023, с. 215). Для аналізу взято записи трансляцій періоду 1960–1980 років.

Привертає увагу радіо-передача про українського композитора Нестора Нижанківського, присвячена 20-річчю від дня смерті митця. На коробці плівкової бобіни є запис 25. 12. 1960. Публіцистка Ганна Бойчук-Щепко стисло повідомляє слухачів про західноукраїнського композитора Нестора Нижанківського. Вона наголошує, що його твори на жаль були втрачені дружиною Меланією під час арешту в Празі. Перебуваючи на еміграції, вона займалася збором неопублікованих п'єс задля їх видання. Композиції Н. Нижанківського виконуються на концертах фортепіанної музики і найбільш популярними є Прелюдія «Не бий, сину, коня в головоньку», солоспіви «Засумуй трембіто», «Вже осінь». Журналістка представляє інтерпретацію згаданої інструментальної п'єси піаністкою Іванною Приймою у Нью-Йорку.

Вартісним аспектом радіо-передачі є інтерв'ю-спогади І. Прийми про Нестора Нижанківського, які вияскравлюють портрет митця. Мова йде про зустріч з композитором у Стрию на концерті Марії Шикун-Коломийченко, співачки з Великої України у 1919 році. Іванна Прийма їй акомпанувала, а після завершення концерту за куліси прийшов Нестор Нижанківський з запрошенням відвідати їх у Завадові. На другий день співачка та акомпаніаторка прибули на парафію до о. Остапа Нижанківського. Піаністка зазначає, що «...це був незабутній вечір для мене. Я познала його батька, його маму. Був там також приятель Нестора Нижанківського скрипак Роман При-

даткевич. Нестор грав свої композиції. Роман грав на скрипці, Коломийченко співала, я рівно ж грала, а батько о. Остап Нижанківський про музику з нами дискутував» (Радіо-передача про Нестора Нижанківського, 1960). Іванна Прийма словесно передає портрет композитора: «...як людина з вигляду був пристійний, мужчиною, середнього росту і елегантно себе тримав. В товаристві був приємний, дотепний, веселий» (Радіо-передача про Нестора Нижанківського, 1960). Вона відзначає, що Н. Нижанківський був надзвичайним імпровізатором, створював прекрасні композиції, дуже мелодійні пісні, які завжди торкалися сердець слухачів.

Журналістка в радіо-програмі стверджує, що твори львівського митця виконуються і в європейському музичному просторі. Ілюстрацією до її слів був солоспів «Вже осінь» на слова Меланії Семаки, який прозвучав у радіопередачі у виконанні тенора Мирослава Скала-Старицького.

До 20-ти річчя смерті Нестора Нижанківського є ще один радіо-публіцистичний матеріал без зазначення дати виходу в ефір, який зберігається в архіві УВУ. Прізвище та ім'я ведучого програми на сьогоднішній час, на жаль, не можемо встановити. Журналіст характеризує його як одного з фундаторів української музики, котрий разом з С. Людкевичем, В. Барвінським, А. Рудницьким творили професійну композиторську школу в Східній Галичині. «Композитор вирізнявся гострим відчуттям українських народних пісенних мотивів, які талановито перетворював на оригінальні твори, відзначені високим рівнем професійної майстерності» (Радіо-передача про Нестора Нижанківського, Б. д. 1960), – зазначає журналіст. Радіо-публіцистичний матеріал ілюструється композиціями: солоспівом «Минули літа молодії» на слова Тараса Шевченка у виконанні тенора Ореста Руснака, колядою «Бог природу» в опрацюванні Н. Нижанківського, проінтерпретованою хором «Сурма» (диригент Іван Охримович), вокальним дуетом «Люблю дивитись» на слова О. Кониського (виконавці не зазначені). Коментуючи твори львівського митця, журналіст наголошує, що композитор творив «...на висоті європейських вимог у музичному мистецтві і одночасно надавав кожному музичному творові національної виразності, а також він (Н. Нижанківський – М. В.) підніс україн-

ську музику до рівня національної зрілості» (Радіо-передача про Нестора Нижанківського, Б. д. 1960). Музикознавчі коментарі є дуже промовистими, зокрема журналіст характеризує композитора як ніжного лірика, сповненого творчим горінням. Свідченням цього є його опрацювання коляди «Бог ся рождає» у виконанні хору «Сурма».

У радіопередачі повідомляється, що під час війни знищено багато творів композитора. З його творчої спадщини не все опубліковано, не вийшла також друком в Україні й монографія про Нестора Нижанківського. Але відродно, що твори галицького митця виконуються далеко за межами Батьківщини, а співачка Євгенія Зарицька здійснила запис на платівку солоспівів композитора. Журналіст підкреслює літературно-мемуарну працю дружини композитора Меланії Нижанківської. Проаналізовані радіо-публіцистичні матеріали про Н. Нижанківського виконують аксіологічну функцію і є ґрунтовним доповненням у сфері «нижанківствознавства» (Романюк, Молчко, 2023, с. 317).

Радіопроеграма про композитора Бориса Кудрика розпочинається оглядом радянського посібника для педагогічних шкіл «Співи та музика» за редакцією М. Гордійчука. Журналіст наголошує, що у виданні випущено багато імен українських композиторів, зокрема львівського композитора Бориса Кудрика, автора хорів, мініатюр для фортепіано та кантат. Відомо, що твори митця залишилися в рукописах. Лише незначну частину спадщини композитора вдалося вивезти в еміграцію.

Своїми спогадами про Бориса Кудрика у передачі ділиться співачка і піаністка Іванна Прийма. Будучи особисто знайомою з композитором, в інтерв'ю вона зазначає, що «...це була людина надзвичайно талановита, я можу сказати, що це була ходяча музична енциклопедія» (Радіо-передача про Бориса Кудрика, Б. д. 1960). Артистка не раз виступала разом з ним на концертах і відчувала його творчий стиль, манеру виконання. Вона зауважила, що під час виступу він нерідко починав імпровізувати, створюючи свої композиції.

Борис Кудрик зробив значний вклад в українську музичну культуру. На жаль, він був заарештований більшовицькою владою. Творчість композитора у передачі ілюстрована кантатою «Вибір гетьмана» на слова Т. Шевченка, яку

Б. Кудрик написав у 1935 році, присвятивши її 35-літтю утворення «Коломийського Бояна». Рукопис пропав в окупованому більшовиками Львові. В еміграції відтворити твір вдалося композиторові Миколі Фоменку. У радіо-передачі кантата прозвучала у виконанні хору «Думка» з Нью-Йорка під керуванням Леонтія Крушельницького.

Радіо-публіцистичний матеріал звукозапису передачі «Музична скринька» присвячений 5-літтю від дня смерті українського композитора Миколи Фоменка. Здійснюючи комунікаційно-просвітницьку функцію, журналістка Ганна Бойчук ознайомлює слухачів з віхами життя митця. Вона зазначає, що харківський композитор народився в Ростові над Доном, закінчив Харківський музично-драматичний інститут, працював диригентом, піаністом, педагогом, а також музичним рецензентом і редактором видавництва «Мистецтво». Після другої світової війни виїхав до США, де продовжив педагогічну діяльність, викладав в Українському музичному інституті в Нью-Йорку. Відомі його творчі виступи в США і Канаді. Композитор залишив мистецький спадок – дві симфонії, дві сюїти для симфонічного оркестру, концерт для фортепіано й оркестру, три опери («Івасик-Телесик», «Маруся Богуславка», «Ганна» (не закінчена), інші інструментальні та вокальні твори. «Творчість Фоменка викристалізувалася на українському фольклорі, – зазначає автор передачі Ганна Бойчук, – то ж зрозуміло, що в ній знаходимо багато народних мелодій» (Радіо-передача про Миколу Фоменка, Б. д. 1965).

У радіо-передачі прозвучали композиції М. Фоменка: пісня «Ой чого ж ти, Дніпре» в опрацюванні митця, яку проінтерпретував Йосип Гошуляк під акомпанемент Оксани Бризгун-Соколик, хор «Журавель» у виконанні колективу Українського музичного інституту з Філадельфії (диригент Юрій Орацький, акомпаніатор Оксана Білик), вокальний твір «Діво Маріє» заспівала Ізабелла Фоменко під органний супровід композитора. Звукозапис є вартісним джерелом, яке засвідчує високий професійний рівень змістового наповнення, а також фіксує виконавські особливості українських артистів, котрі представляли нашу культуру в інонаціональному середовищі.

Архівний звукозапис радіо-передачі випуску «Говорить радіо «Свобода», присвячений твор-

чості українського композитора Антона Рудницького і побудований на музичному матеріалі його симфонічної кантати «Посланіє» на слова Тараса Шевченка. Цей твір представлений слухачській аудиторії у виконанні хору «Кобзар» з Філадельфії (США) під батотою автора під час концерту в Нью-Йорку. «Виконанням кантати «Посланіє», – зазначає журналіст, – урочисто закінчився шевченківський ювілейний рік у Сполучених Штатах Америки» (Радіо-передача про Антона Рудницького, 1962).

Окреслюючи його композиторські здобутки, журналіст наголошує на значному музичному надбанні, а саме «...опері «Довбуш», симфонічній поемі «На світанку», «Пролозі до «Моїсея» на вірші Івана Франка, «Січневій кантаті», присвяченій проголошенню незалежності Української Народної Республіки у 1918 році» (Радіо-передача про Антона Рудницького, 1962). З 1937 року митець перебував у США.

Архів УВУ зберігає дві раритетні радіо-передачі, присвячені фундатору української музики Миколі Лисенку. Перший запис починається його солоспівом «Ой чого ти почорніло, зеленее поле» на вірші Т. Шевченка. «Немає в світі української людини, – наголошує журналіст, – якій не було б відоме ім'я основоположника української класичної музики Миколи Лисенка, чий день народження 22 березня відзначає радіо «Свобода» оцим пересиланням» (Радіо-передача про Миколу Лисенка, 1960). Публіцист розповідає про окремі віхи життя київського митця. Відомо, що М. Лисенко опрацював багато народних пісень. Слухачам пропонувано солоспів «Без тебе, Олесю» у виконанні тенора Василя Тисяка, а партію фортепіано виконував Ігор Соневицький.

Журналіст зазначає, що М. Лисенко в 1904 році наперекір владі «...заснував у Києві музично-драматичну школу, в основі праці якої лежала тільки українська музика і пісня» (Радіо-передача про Миколу Лисенка, 1960). Автор програми наголошує, що зі школи корифея національної культури вийшли всі відомі наші композитори і диригенти: К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць та багато-багато інших, в тому числі і західно-українських композиторів.

У передачі йде мова про значне розширення Лисенком церковно-музичного репертуару. Слухачам представлено для прослуховування

«Різдвяні псалми» М. Лисенка у виконанні українського хору в Нью-Йорку під диригуванням Івана Трухлого.

Журналіст зазначає, що крім «Наталки Полтавки» та «Богдана Хмельницького» в радянській Україні не ставляться такі його опери як «Чорноморці» і «Утоплена», не використовується музика М. Лисенка до вистави В. Шекспіра «Гамлет». Ця заувага стосується і творів М. Лисенка для дітей. В репертуарах театрів юного глядача відсутні такі чудові дитячі опери як «Пан Коцький», «Зима і весна», «Коза-Дереза». Крім того, події культурного життя української еміграції не обходяться без творів нашого музичного класика. От наприклад, на вокальному концерті, підготованому Клавдією Тарановою у Нью-Йорку, між творами західноєвропейської класики її оперний колектив виконав «Чорноморці» Миколи Лисенка. Слухачам радіопередачі запропоновано прослухати завершальну частину цього твору.

«З особливою любов'ю відносився Микола Лисенко до поетичних скарбів Шевченкового слова, – зазначає автор радіо-програми. – На тексти Тараса Шевченка М. Лисенко написав 83 вокальні твори під спільною назвою «Музика до “Кобзаря”». Про їх повне видання в Україні навіть не говорять» (Радіо-передача про Миколу Лисенка, 1960). Завершується трансляція фрагментом з кантати «Іван Підкова» на вірші українського Пророка у виконанні хору «Сурма» з Торонто під керівництвом Юрія Головка.

67-й річниці від смерті фундатора української музики Миколи Лисенка присвячена наступна радіо-трансляція. Текстове наповнення та ілюстративний матеріал випуску ґрунтувався на повторенні запису передачі, підготовленої редакцією «Радіо “Свобода”» до 130-й річниці від дня народження митця у 1972 році. У радіо-програмі взяли участь музикознавець Василь Витвицький, композитор Антін Рудницький, а також літературознавець з США Юрій Гайдар. Супровідний текст і режисура Миколи Донченка.

Початок передачі ілюструвався хоровим твором «Вічний революціонер» М. Лисенка на слова Івана Франка. На тлі цього гімну подається виступ музикознавця В. Витвицького, який висвітлює значення внеску наддніпрянського композитора у розвиток української

музики. «У своїй творчості і музичній діяльності Микола Лисенко йшов з духом своєї доби. Це власне була доба пробудження національних течій у європейській музиці» (Радіо-передача про Миколу Лисенка, Б. д. 1979), – говорить доповідач. Всебічний унікальний талант композитора проявився як в опрацюваннях народних пісень, так і у великих хорово-оркестрових кантатах. Він не замикався в тиші музичних салонів, а працював для народу і жив з народом (організував хор, з яким подорожував Україною). М. Лисенко опирався на ідейну та мистецьку самобутність, тісний зв'язок з життям і долею народу. Ілюстрацією до висловлених думок прозвучав солоспів «Безмежне поле» на слова Івана Франка.

Радіоефір продовжує композитор Антін Рудницький, який поділився своїми спогадами про харківське прем'єрне виконання опери «Тарас Бульба» наддніпрянського композитора 15 січня 1928 року. «М. Лисенко перший відкрив майбутнім композиторам шлях до створення української національної опери згідно з вимогами світової музики» (Радіо-передача про Миколу Лисенка, Б. д. 1979), – зазначає галицький митець. Постановкою опери займалися Антін Рудницький, Сергій Каргацький, Анатоль Петрицький. Першу виставу відвідали тодішній нарком освіти Микола Скрипник, а також дочка автора лібрето Людмила Старицька-Черняхівська.

Спогадовий контент Юрія Гайдара опирається на висвітлення присяги самовідданої праці на відродження України тоді ще студентів Михайла Старицького та Миколи Лисенка під час похорону Тараса Шевченка. Згодом київський композитор як діяч «Громади» жертвовно працює на цьому поприщі і є одним з її керівників. Ю. Гайдар наголошує, що М. Старицький, М. Міхновський засвідчували сильний політичний темперамент та відвагу М. Лисенка. Музичний діяч пропагував українську народну творчість, боровся проти Указу про заборону української мови. «Серед розпалу поліційних переслідувань, – зазначає літературознавець, – М. Лисенко не побоявся одного разу виконати з естради зі своєю оркестрою музику до гімну “Ще не вмерла Україна”, що її сам скомпонував на слова Павла Чубинського» (Радіо-передача про Миколу Лисенка Б. д. 1979). Змістовий контент поглибив музичний фрагмент «Боже вели-

кий, єдиний» на слова О. Кониського у виконанні хорів «Кобзар» з США та Українського хор з Відня (диригенти А. Рудницький, А. Гнатишин).

В архіві УВУ зберігається запис передачі Радіо «Свобода», присвячений дню смерті українського композитора Станіслава Людкевича. Стисло подається біографія митця та висвітлюється його творчість. «Як і інші композитори Західної України, С. Людкевич у музиці був поміркованим модерністом з нахилом до імпресіонізму», – підкреслює радіо-журналіст, – в українській музичній культурі він залишив непроминальний слід своїми кантатами, творами для хору, романсами, п'єсами для скрипки і фортепіано, а також обробками народних пісень» (Радіо-передача про Станіслава Людкевича, 1980).

Найбільшу славу композиторові принесла його кантата-симфонія «Кавказ» на слова Т. Шевченка. Слухачам транслювалася перша («Прометей») і друга («Не нам на прю») частини цього твору у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» (диригент М Колесса).

У наступній передачі, вшановуючи пам'ять про фундатора української культури С. Людкевича, музично озвучувалася третя («Хортам і гончим слава») і четверта («Борітеся – поборете») частини кантати-симфонії «Кавказ» на вірші Т. Шевченка. (Радіо-передача про Станіслава Людкевича, Б. д. 1980). Художнє змістове наповнення цієї героїчно-епічної композиції, яка представлена в радіо-передачі, будило національну свідомість в українців еміграційного світового простору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Радіо-передачі архівних фондів Українського Вільного Університету, у яких представлені життєтворчі здобутки корифеїв нашої національної музики, сьогодні становлять вартісний науковий пласт для дослідження комунікаційного впливу радіосфери медійного простору на українців в інонаціональному середовищі. Вони відзначаються тематичною актуальністю, професійним літературним рівнем, доступністю інформації, простотою викладу матеріалу. Художньо-патріотичне тематико-змістове наповнення аналізованих радіо-ефірів доводить їх значний вплив на формування світоглядних орієнтирів у свідомості наших громадян в еміграції.

Транслявання мистецьки-вартісних композицій М. Лисенка, Н. Нижанківського, С. Людкевича, А. Рудницького, Б. Кудрика вказує на високий культурно-естетичний рівень цих

радіо-передач. Проведений аналіз архівних радіо-матеріалів дає підґрунття для подальших досліджень у царині еміграційної радіо-журналістики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дутчак В. Г., Черепанин М. В. Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи. *Digital transformations in culture: scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 200–221.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон: Видавництво Українського Католицького Університету, 2003. 288 с.
4. Радіо-передача про Антона Рудницького. 27. 05. 1962. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
5. Радіо-передача про Бориса Кудрика. Б.[без] д.[дати] 1960. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
6. Радіо-передача про Миколу Лисенка. Б.[без] д.[дати] 1979. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
7. Радіо-передача про Миколу Лисенка. 20. 03. 1960. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
8. Радіо-передача про Миколу Фоменка. Б.[без] д.[дати] 1965. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
9. Радіо-передача про Нестора Нижанківського. 25. 12. 1960. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
10. Радіо-передача про Нестора Нижанківського Б.[без] д.[дати] 1960. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
11. Радіо-передача про Станіслава Людкевича. Б.[без] д.[дати] 1980. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
12. Радіо-передача про Станіслава Людкевича. 14. 09. 1980. *Джерело надходження: Архів звукозаписів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина)*, 2023.
13. Романюк Л., Молчко У. Культурологічно-біографічний наратив життєтворчості Нестора Нижанківського в часописі «Свобода». *Культурологічний альманах*. Київ: Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 3. С. 312–318.

REFERENCES:

1. Dutchak V. H., Cherepanyn M. V. (2023). Otsyfruvannya natsionalnoi audio-muzychnoi spadshchyny z arkhivu Ukrainkoho Vilnoho Universytetu (Miunkhen, Nimechchyna): istoriia, suchasnist, perspektyvy. [Digitization of the national audio-music heritage from the archive of the Ukrainian Free University (Munich, Germany): history, modernity, perspectives.] *Digital transformations in culture: scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». S. 200–221. [in Ukrainian].
2. Karas H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia. [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century: monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 s. [in Ukrainian].
3. Maksymiuk S. (2003). Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii. [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv ; Vashynhton: Vydavnytstvo Ukrainkoho Katolytskoho Universytetu. 288 s. [in Ukrainian].
4. Radio-peredacha pro Antona Rudnytskoho. 27. 05. 1962. (2023). [Radio program about Anton Rudnytskyi. 27. 05. 1962]. *Dzherelo nadkhodzhenia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainkoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
5. Radio-peredacha pro Borysa Kudryka. (B.[bez] d.[daty]). (2023). [Radio program about Boris Kudryk. (B.[without] d.[date])]. *Dzherelo nadkhodzhenia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainkoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
6. Radio-peredacha pro Mykolu Lysenka. 1979. (2023). [Radio program about Mykola Lysenko. 1979]. *Dzherelo nadkhodzhenia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainkoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].

7. Radio-peredacha pro Mykolu Lysenka. 20. 03. 1960. (2023). [Radio program about Mykola Lysenko. 20. 03. 1960]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
8. Radio-peredacha pro Mykolu Fomenka. (B.[bez] d.[daty]). (2023). [Radio program about Mykola Fomenko. (B.[without] d.[date])]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
9. Radio-peredacha pro Nestora Nyzhankivskoho. 25. 12. 1960. (2023). [Radio program about Nestor Nyzhankivskiy. 25. 12. 1960]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
10. Radio-peredacha pro Nestora Nyzhankivskoho (B.[bez] d.[daty]). (2023). [Radio program about Nestor Nyzhankivskiy (B.[without] d.[date])]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
11. Radio-peredacha pro Stanislava Liudkevycha. (B.[bez] d.[daty]). (2023). [Radio program about Stanislav Lyudkevich. (B.[without] d.[date])]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
12. Radio-peredacha pro Stanislava Liudkevycha. 14. 09. 1980. (2023). [Radio program about Stanislav Lyudkevich. 14. 09. 1980.]. *Dzherelo nadkhodzhennia: Arkhiv zvukozapysiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Miunkheni (Nimechchyna)*. [in Ukrainian].
13. Romaniuk L., Molchko U. (2023). Kulturolohichno-biografichnyi naratyv zhyttietvorchosti Nestora Nyzhankivskoho v chasopysi «Svoboda». [Cultural-biographical narrative of Nestor Nyzhankivskiy's creative life in the magazine «Freedom»]. *Kulturolohichniy almanakh*. Kyiv: Ukrainskiy derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova, Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vypusk 3. S. 312–318. [in Ukrainian].

УДК 82.0:82...А/Я].07-027.33

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-33>

Наталія ШЕВЧЕНКО

аспірантка кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, вул. Пирогова, 9, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0002-0281-8872

Бібліографічний опис статті: Шевченко, Н. (2024). Ремейк як провідний принцип рецептивної естетики. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 264–272, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-33>

РЕМЕЙК ЯК ПРОВІДНИЙ ПРИНЦИП РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Метою статті є виявлення та дослідження методів трансформації жанрів та художніх прийомів перетворення текстів з Античності до сьогодення. Міфологічне мислення заклало основи узагальнених сюжетів, що постають безмежним джерелом натхнення до перетворення міфічних образів та фабул в актуальних умовах певної епохи. Концепція основного міфу або мономіфу передбачає наявність міфологем, характерних для індоєвропейської міфології, що проявляються у варіативних відмінностях в міфах різних етносів. Трансформаційні процеси у міфологічних сюжетах дістали поняття «реокупації» міфу. Згодом в літературі виникли методи переказу зразків «високого» мистецтва низькою мовою, пародіювання, пастішу або мішанини, що разом склали жанри, які також передбачали процес перетворення залучених сюжетів, образів та символів минулого.

У Середньовіччі зустрічаються приклади запозичення, переробки та «дописування» літературних творів, які з кінця XVII століття поступово формуються у самостійний жанр роману-продовження, що обумовлюється надзвичайною популярністю певних сюжетів серед читацької аудиторії. Також з'являється жанр «незакінчений роман», за якого твір переривається автором в кульмінації історії та стає популярним об'єктом для дописування серед читачів-прихильників даного сюжету.

Розвиток кінематографу прискорює процес обміну сюжетами між літературою та кінофільмами у вигляді екранізації романів та новелізації кінофільмів.

На перетині XX та XXI століть присвоєння стає своєрідною філологічною грою, загадкою, яку досвідчений читач може упізнати в тексті, виявивши запозичення з різних творів та різних епох. Така стратегія передбачає високу компетентність та начитаність публіки.

Новітні практики в сучасній літературі спрямовані до спроби оживити персонажі та історії минулого, дати їм продовження, ре-інтерпретувати їх в автентичній епосі чи перенести їх у сьогодення, що втілюється в таких жанрах мережевої літератури як мешап та фанфікшн.

Методологія. В статті використовується історичний метод дослідження різновидів обробки текстів, компаративний аналіз прийомів перетворення літературних творів та взаємодії авторів з текстами різних епох, узагальнюється спосіб трансформації текстів.

Наукова новизна. В статті висувається узагальнюючий спосіб взаємодії авторів з текстами, що існує в європейській традиції як «*réécriture*» або «ремейк».

Проаналізувавши різні способи трансформації текстів впродовж розвитку літератури у культурно-історичному процесі, доходимо висновку, що ремейк як спосіб перероблення, трансформації та осучаснення текстів, сюжетів та образів минулого постає узагальнюючим механізмом їх збереження, повернення та оновлення в сьогоденні, спробою донести сучасній аудиторії вічні сюжети актуальною мовою.

Висновки. Ремейк як творчий механізм перетворення лежить в основі багатьох літературних жанрів, і є дієвим засобом повернення та оновлення текстів, образів і сюжетів минулого.

Ключові слова: ремейк, рецепція, пародія, пастіш, незакінчений роман, екранізація, новелізація, мешап, фанфікшн.

Nataliia SHEVCHENKO

Postgraduate student at the Department of Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture and Cultural Studies of the Educational and Research Institute of Philosophy and Educational Policy, Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine, 9 Pyrohova str., Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0002-0281-8872

To cite this article: Shevchenko, N. (2024). Remeik yak providnyi pryntsyp retseptyvnoi estetyky [Remake as a leading principle of receptive aesthetics]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 264–272, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-33>

REMAKE AS A LEADING PRINCIPLE OF RECEPTIVE AESTHETICS

The aim of the article is the detection and research of methods of genre transformation and artistic techniques of transformation of pretexts from Antiquity to the present.

Mythological thinking laid the foundations of generalized plots, which become a limitless source of inspiration for the transformation of mythical images and plots in the actual conditions of a certain era. The concept of the main myth or monomyth implies the presence of mythologems characteristic of Indo-European mythology, which are manifested in variable differences in the myths of different ethnic groups. Transformational processes in mythological plots have acquired the concept of "reoccupation" of the myth. Subsequently, methods of retelling samples of "high" art in low language, parody, pastiche or mash-up emerged in literature, which together made up genres that also involve the process of transforming involved plots, images and symbols of the past.

There are examples of borrowing, reworking and "adding" to literary works in the Middle Ages, which gradually formed into an independent genre of the novel-sequel from the end of the 17th century. Then the number of such works grew due to the extreme popularity of certain plots. The "unfinished novel" genre also appears, in which the work is interrupted by the author at the climax of the story and becomes a popular object for additions among readers who are fans of the given plot.

Evolution of the cinema accelerates the process of exchanging plots between literature and films: film adaptation and novelization of films. At the turn of the 21st century, appropriation becomes a kind of philological game, a puzzle that an experienced reader can recognize in the text by discovering borrowings from different works and different eras. Such a strategy assumes high competence and erudition of the reader.

The latest practices in modern literature head towards an attempt to revive the characters and stories of the past, to give them a continuation, reinterpreting them in an authentic epic or transferring them to the present, which is embodied in the genres of network literature mashup and fan fiction.

Methodology. The article uses historical method of researching varieties of text remaking, comparative analysis of the methods of transformation of literary works and the interaction of authors with texts of different eras. Also it summarizes the method of transformation of the texts.

The scientific novelty. The article puts forward a generalizing way of interaction of authors with texts, which exists in the European tradition as «réécriture» or «remake».

Remake as a way of reworking, transforming and modernizing texts, plots and images of the past appears as a generalized method of their preservation, transfer to the present, an attempt to convey modern audiences eternal stories in current language.

Conclusions. Remake as a creative method of transformation stands at the basis of many literary genres and can be an effective way of returning and renewing symbols, images and plots of the past.

Key words: *remake, reception, parody, pastiche, unfinished novel, film adaptation, novelization, mashup, fanfiction.*

Актуальність проблеми. Літературний процес здебільшого є поняттям наслідування та оновлення, адже успадкування одних й тих самих сюжетів, образів і символів, укорінених в культурі є природним, притаманним творчості аспектом. Тексти за різних причин повертаються авторами з минулого та переписуються згідно сучасних умов, часу та епохи. В процесі трансформації текстів виникають різні літературні форми – від пародій, варіацій, парафраз, омажів до новітніх жанрів мережевої літератури як фанфікшн, мешап тощо.

Сучасна літературна творчість передбачає широке застосування класичного спадку, що стає особливою ознакою епохи постмодернізму. Більшість критиків та літературознавців, досліджуючи процес літературної творчості як складного механізму сприйняття та перероблення минулого, гуртуються навколо загального твердження, що звернення письменників до попередньо існуючого тексту або сюжету є обумовленим: «будь-який текст будується як мозаїка з цитат і є абсорбцією та трансформа-

цією іншого тексту» (Kristeva, 1980), «оповідання історій є мистецтвом повторення, адже якщо історії не зберігаються, мистецтво зникає» (Benjamin, 2006), та «межі книги ніколи до кінця не з'ясовані... за межами її форми легко помітити систему посилань до інших книг, інших текстів, інших висловлювань – книга є лише вузлом всередині мережі» (Foucault, 1977).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Трансформації текстів, взаємодію автора і читача в галузі літературознавства вивчали представники Констанцької школи, а саме В. Ізер та Г.-Р. Яусс, що спирались на праці естетиків-феноменологів, зокрема, Р. Інгардена. В Україні проблематику читача й автора досліджували О. Потебня, О. Білецький, Г. Сивокінь, Р. Гром'як та В. Брюховецький.

На нашу думку, проникнення міжгалузевого феномену «ремейк» з середовища кінематографу в літературу справляє узагальнюючий інтегративний вплив на жанри кінематографу та літератури, а також сприяє більшому розпо-

всюдженню певних образів, текстів та символів з однієї культури в іншу, або відродженню образів і текстів з минулого у сучасності. Від початку свого виникнення поняття «ремейк» тлумачилось як спосіб кіновиробництва та жанр кінематографу, проте наприкінці ХХ століття літературознавці та критики (Jamieson, 1984, Hutcheon, 1988) виявили ознаки присутності ремейку як жанру в середовищі літератури та драматургії, визначивши ремейк провідним механізмом перероблення та реактуалізації класичних сюжетів і образів літературних творів. На думку багатьох теоретиків культури (Foucault, Benjamin, Kristeva, Hutcheon), творчість взагалі є в деякій мірі замкненою сама в собі, адже для того, щоб створити щось нове, потрібно використати попередній досвід, звернутися до минулого як скарбниці надбань колишніх поколінь.

Мета. В статті формулюється та доводиться основна думка, що ремейк як перероблення, перетворення тексту є узагальненим засобом творення нових текстів, на основі аналізу низки трансформуючих жанрів літератури різних епох.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найбільш поширеним прикладом застосування первинних текстів є міфи, які репрезентують і пояснюють колективне минуле, вказують на можливі шляхи вирішення певних життєвих ситуацій та окреслюють в колективній свідомості моральні норми і правила, формуючи «моральний універсум сенсів» (Overing, 1997). Міфи становлять коло широко розповсюджених сюжетів, що повертаються та трансформуються з кожною інтерпретацією: американський дослідник порівняльної міфології Дж. Кемпбел висунув ідею мономіфу, за якої одна й та сама міфологема є характерною для міфологій різних народів (Campbell, 2008). З іншого боку, Г. Блюменберг, німецький філософ-постструктураліст, що приймав багаторічну участь разом з Г.-Р. Яуссом та В. Ізером у спільному дослідницькому проєкті «Поетика та герменевтика», виділив поняття «роботи над міфом», що полягає в постійній взаємодії між оповідачем та слухачами. Інтерпретація міфу є процесом розповіді-знайомства та переказування міфу, на основі чого відбувається постійна «реокупація» міфу (Blumenberg, 2001), його сюжету, дійових осіб, що потрапляють в нові умови, насичу-

ються різними нюансами та набувають нових модифікацій в актуальних обставинах. Концепт опрацювання міфу Г. Блюменберга передбачає, що кожний міф працює на руїнах попередніх конструкцій, які використовуються та трансформуються в процесі реокупації міфу.

В літературі протягом її існування в культурно-історичному процесі часто виникали прецеденти творчої переробки високих жанрів низькою мовою, адаптування творів минулих епох до сучасності, пародіювання, гра, змагальність з автором тексту-джерела або тексту-основи, що дістав назву гіпотексту¹ (Genette, 1997). Численні запозичення, переробки, дописування класики в літературі дозволяють говорити про певну рецепцію, трансформацію та привласнення або осучаснення текстів, образів та символів минулого.

Естетична рецепція мистецтва формується в межах феноменології: в Е. Гусерля простір сприйняття художнього факту осмислюється як проблема метафізичного відношення художнього твору та реципієнту, що виражається в творчій уяві читацького сприйняття (Гусерль, 2021). Його ідея інтенціональності про скерованість свідомості на певний об'єкт, співвідносячись з досвідом, втілюється в працях Р. Інгардена як основа для вираження творчого характеру читацького сприйняття: розглядаючи читача як форму або оболонку до тексту-вмісту, Р. Інгарден вважає, що інтерпретація формується завдяки взаємодії між вкладеним значенням тексту та його сприйняттям читачем (Ingarden, 1970). Ці ідеї розвинули представники Констанцької філологічної школи Г.-Р. Яусс та В. Ізер. Досліджуючи сприйняття тексту читачем, Яусс увів поняття «горизонту сподівань» твору, що виявляє різницю між його минулим та сучасним розумінням, та надає літературі безмежності, об'єктивності і відкритості для інтерпретації: адже в процесі сприйняття тексту горизонт сподівань читача розширюється, реагуючи на нюанси, вписані у текст. Літературний твір створюється тоді, коли зустрічаються текст і читач, породжуючи два рівні – художній (текст, створений автором) та естетичний (інтерпретацію, виконану читачем). Обидва Г.-Р. Яусс та В. Ізер розглядали історію літератури як історію сприйняття сенсів

¹ Гіпотекст (фр. «hypotext») – ключове поняття французького теоретика літератури Ж. Жене, попередній текст, текст-джерело, з якого робиться запозичення в інший текст.

та дійшли висновку, що література є замкненою в самій собі, адже щоб вигадати новий сюжет, потрібно в будь-якому разі звернутися до минулого досвіду (Iser, 1980). Взагалі, Г.-Р. Яусс вважав, що «історія літератури є історією рецепцій» (Jauss, 1970). Серед ознак такої рецепції він відмічав звернення до попереднього твору та залучення його персонажів до іншого твору, розвиток сюжетних ліній гіпотексту в актуальних умовах або переосмислення античних історій з плином часу. Так, найвідомішим матеріалом для переробки з часів античності є байки Езопа. Актуальність сюжетів у всі часи підтверджується численними рецепціями, найвідоміші з яких створили Ж. де Лафонтен, Г. Сковорода, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, П. Гулак-Артемовський та ін.

Серед різних способів рецептивної взаємодії з попереднім текстом, особливе місце посідає метод переписування та дописування відомого сюжету. Ще з Середньовіччя зустрічаються випадки запозичення, переробки та «дописування» літературних творів. Проте як самостійний жанр сприйняття та переосмислення тексту, цей прийом формується з кінця XVII століття, коли зростає кількість творів-продовжень, обумовлених надзвичайною популярністю певних сюжетів у читачів: «Манон Леско» А. Прево, «Дон Кіхот» М. Сервантеса, «Жиль Блас з Сантільяни» А. Лесажа. Також з'являється інший тип роману – незакінчений, де твір переривається автором на кульмінації історії та стає жаданим об'єктом для дописувань у його прихильників: «Життя Маріанни» П. Маріво, «Червоне і біле, або Люсьєн Левен» Стендаля (Cook, Plagnol-Dieval, 2002). Роман М. Сервантеса «Вигадливий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» (1605) стає об'єктом численних дописувань: «Дон Кіхот» (1704) А.-Р. Лесажа, «Фарзамон або новий Дон Кіхот» (1712) П. К. Маріво, «Дон Кіхот в Англії» (1734) Г. Філдінга тощо. Х. Л. Борхес взагалі створює своєрідний ремейк роману М. Сервантеса в оповіданні «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота» (1939), в якому втілює образ вигаданого письменника, що намагається відтворити декілька розділів з однойменного твору.

Розвиток літератури через пародіювання, гру вважається літературознавцями сталою моделлю, яка завжди була присутня в літературі (Hutcheon, 2000). В давньоримській літературі

пародія представлена пародійними віршами Луцилія, Петронія («Сатирикон»), Квінтілліана («Повчання ораторам») тощо. Останній резюмує сформовані риси пародії як наслідування написаним раніше творам, звертаючи увагу на характерний для цього жанру імітаційний стиль. Квінтілліан увів важливу різницю прийомів пародії як симуляції (*simulatio*) та приховування (*dissimulatio*): симуляція використовується пародистом задля експлікації очікувань публіки, проте якщо потрібно приховати глибинне значення «симульованого» тексту, використовується прийом приховування.

В пародії проявляється ознаки інтертекстуальності у вигляді присутності гіпотексту, ремінісценції, алюзії на нього тощо. В «Декамероні» Дж. Боккаччо використовує алюзії на інші твори, створюючи посилання на авторів, яких пародує, таким чином перероблюючи їх твори (Вергілій, Ф. Петрарка, Д. Аліг'єрі). Автор прагне здійснити ідею осучасненого «переписування» всієї літературної спадщини: розказуючи історії з класичного, середньолатинського та романського спадку, Бокаччо відсторонюється від нього, використовуючи карнавальні прийоми та іронізацію, оновлюючи жанри та стилістику викладу тощо.

Література постмодернізму також відмічається певною трансформацією жанрової поетики попередніх епох, діалогом, експериментуванням з класичним спадком та його перетворенням, розширенням жанрових рамок та характеристик, грою з жанровою поетикою тощо. Помітною ознакою епохи та художнім прийомом культури сучасності стає полемічна інтерпретація класики, за якої літературний зразок переосмислюється, пародується, змінюючи жанрові характеристики на пастіш², пародію або сиквел³. На думку Л. Гатчон, «пародіювати – означає не руйнувати минуле; насправді, пародіювати означає одночасно і закріплювати минуле, і ставити його під сумнів. І це є парадокс постмодерну» (Hutcheon, 1988).

Взагалі, на перетині XX та XXI століть присвоєння стає своєрідною філологічною грою, загадкою, яку досвідчений читач може розгледіти, виявивши запозичення з різних творів

² Пастіш – (з італ. «pasticcio» – суміш, з фр. «pastiche» – суміш) – це вторинний художній твір (літературний, музичний, драматургічний), що стилізує одного або декілька авторів, стилізація.

³ Сиквел – (з англ. «sequel», з лат. «sequela» – продовження) – це літературне оповідання, що розширює або продовжує історію попереднього твору.

та різних епох. Деякі дослідники (Rebei, 2004) вважають, що така стратегія являється інтелектуальною грою письменників-професіоналів, що є обізнані в світовій літературі, а процес створення ремейків передбачений їхньою начитаністю та витонченістю (наприклад, твори Дж. Джойса, А. Дьобліна, Е. Іонеско, Б. Брехта тощо).

В процесі розсіювання жанрових меж, заміщення класичних образів відображеними, переосмисленими та міфологізованими, а також застосування суцільного цитування, основним принципом організації художнього тексту в сучасній літературі стає інтертекст, як певний спосіб світосприйняття та світовідчуття сучасної людини початку ХХІ століття в контексті культури.

Фабульна циклічність, адаптивність, «вічне повернення» відомих сюжетів складають прикметні риси літературної рецепції. Фокусуючись на бутті тексту в різних епохах, на естетиці діалогу твору з читачем, рецептивна естетика тлумачить їх в залежності від поточного соціокультурного становища. Важливу тенденцію новітньої романістики дослідники вбачають у появі багаточисельних творів, в основі яких лежить імітація, варіювання або трансформація колишніх сюжетів. Велика кількість творів-переробок, що з'являються в епоху постмодернізму, відповідає концепції жанрової гібридизації. Використання класичного твору в якості ресурсу для створення іншого твору перетворюється на нову творчість зі старих матеріалів. В той же час зверненість постмодерністського тексту до гіпотексту, його цитування, породжує сценарій гри з жанровою формою, що фактично являє собою відтворення у зміненому, пастишованому (від фр. «pastiche» – суміш) вигляді.

Багаторазове повернення до усталених сюжетів досліджувалось з ХІХ століття: так, французький літературознавець та театрознавець Ж. Польті (Polti, 1921) у прагненні систематизувати найпоширеніші фабули, виокремив «Тридцять шість драматичних ситуацій», доводячи, що усі драматичні твори будуються на основі однієї з тридцяти шести сюжетних колізій. Х. Л. Борхес (Borges, 1977) в есе «Чотири цикли» наполягав, що усі фабули взагалі розподіляються на чотири типи сюжетів. Дослідник масової культури Дж. Кавелті вбачав, що

в популярній літературі існують структурні закономірності, так звані формули, архетипи, які є структурою оповідальних або драматургічних конвенцій, наявних у величезній кількості творів (Cawelti, 1977). Концепції технічного відтворення у В. Беньяміна і Т. Адорно, «кінець роману» у А. Жіда та В. Вульф, метафорика «смерті автора» М. Бланшо, М. Фуко та Р. Барта також поєднуються в рамках рецептивної естетики.

Новітні практики в сучасній літературі спрямовують до спроби оживити персонажі минулого, дати їх історіям продовження, реінтерпретувати в автентичній епосі чи перенести їх у сьогодення. Рецепція вікторіанської епохи породила нову течію неовікторіанства в сучасній англійській літературі: було перероблено низку творів Ч. Дікенса, що дістала назву «Дікенсіани» серед літературознавців (Letissier, 2012).

Популярність тенденції оновлення романтизму та неоромантизму в німецькій постмодерністській літературі, використання естетичних та ідейно-філософських ресурсів того періоду, знаходить втілення в інтертекстуальному залученні першоджерел. Так, роман П. Зюскінда «Парфумер» використовує алюзії та цитати з творів багатьох романтиків та символістів, зокрема А. Шаміссо, В. Гюго, Т. Манна, Е. Т. А. Гофмана тощо. Роман Г. Крауссера «Танатос» (1996) відсилає читача до епохи «чорного роману»⁴ та «Еліксиру Сатани» (1815) Е. Т. А. Гофмана. К. Рансмайр в романі «Хвороба Кітахари» (2002) поклав в основу неоромантичну казкову драму Г. Гауптмана «Потоплений дзвін» (1896) тощо.

Творчий метод взаємодії з гіпотекстом у сучасній французькій літературі дістав назву «réécriture»⁵ (Domino, 1987), що власне є ідентичним поняттю «ремейк». Агіографічна⁶ література або твори у жанрі «життя святих» у Франції стає предметом переробки в ХХ столітті, започатковуючи новий жанр «фікційної біографії», що характеризується вільним авторським доповненням фактичного матеріалу вигаданим, таким чином, що біографія стає об'єктом художньої творчості письменника (Ж.-П. Сартр

⁴ Чорний роман – субжанр американської масової літератури, різновид гостросюжетного детективного роману.

⁵ Реекрітур (з фр. «réécriture») – переписування – творчий метод взаємодії з гіпотекстом, рівноцінний поняттю «ремейк».

⁶ Агіографія (з гр. ἅγιος – «святий» та γράφω – «пишу») – богословська дисципліна, що вивчає життя святих, богословські та історико-культурні аспекти святості.

«Святий Жене, комедіант та мученик», Е. Ажар «Страхи царя Соломона»). Перероблюються і класичні французькі романи: наприклад, роман Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки» стає перспективним ресурсом до перетворення впродовж XX–XXI століть: цікаво, що епістолярний роман XVIII століття є актуальним і для авторів сучасності, які трансформують фабулу тексту згідно обставин дійсного собі часу. У XXI столітті роман Ш. де Лакло оновлюється згідно запровадження новітніх технічних досягнень в суспільстві: так, в романі «Небезпечні поєднання» С. Коен-Скалі головні герої посилають листи один одному в мережі Інтернет. В експериментальному романі М. Олівера «Небезпечні твіти» сюжетні перипетії повністю перенесено у спілкування соціальною мережею «твітер», а листування відбувається у форматі твітер-повідомлень. Таким чином, переробка й використання фабули класичних сюжетів є безмежною, адже кожна епоха потенційно вносить актуальні зміни у варіативність рецептивного занурення, тому «будь-який текст може приховувати в собі інший текст» (Genette, 1972).

З появою кіномистецтва зростає кількість запозичень між кінематографом та літературою в обох напрямках – з літератури в кіно в якості екранізації романів та в зворотному напрямку у вигляді новелізації кінофільмів. Розвиток інформаційних технологій прискорив цей процес через копіювання, поширення та трансляцію будь-яких матеріалів у всесвітній мережі Інтернет, даючи можливість будь-кому стати власне автором та популяризувати власні тексти мережею. Мистецтво увійшло у всесвітню мережу, де кожен може бути автором, створювати та поширювати інформацію у вигляді текстів, відео та ін. Відбулась дифузія між автором тексту та його читачем, все більша кількість індивідів виявилася залученою до створення текстів, поступово змінюючи споживацьку сутність мережевого суспільства на виробничу, творчу. Виник феномен активного читання, створення рецензій, відгуків, переписування або дописування (переробки або продовження відповідно) сюжетів їхніми прихильниками. Цінність художнього літературного твору в мережі визначається його потенціалом до читацького самовираження (Hellekson, Busse, 2014). Чим більше читачів так би мовити «перетравлює» певний текст, чим більше уваги

він викликає, тим більш різноманітні форми присутності в мережі утворюють його прихильники. Проте це не означає, що такий текст має об'єктивну художню та естетичну цінність, він може бути просто модним або як-то кажуть, трендовим, а за деякий час піти в забуття. А отже, свобода творчості та самовираження в мережі надає можливість будь-кому відчути себе автором, не зважаючи на художній рівень остаточного твору та професійний бекграунд в галузі літератури або філології. Найбільш спорідненими ремейку жанрами в мережевій літературі постають «мешап» та «фанфікшн».

У новітньому жанрі мережевої літератури «мешап»⁷ прослідковується стратегія перероблення, що включає в собі текст оригіналу та трансформацію сюжету. Прикладами мешапу є «Гордість і упередження, та зомбі» (2009) С. Грем-Сміта; «Том Соєр та мрець», «Пригоди Гекльберрі Фінна та зомбі Джима» Б. Вінтерса; серія мешап-п'єс «Зоряні війни В. Шекспіра» (2013–2017) Я. Дошера тощо. Іншим методом перероблення текстів стає певна співтворчість аудиторії з автором, читача з літературним твором, що породжує феномен «фанфікшн»⁸. Інтерпретація улюблених творів літератури та кінематографу призводить до появи феномену читацької рефлексії, наслідування, продовження та перероблення. Фанфікшн знаходиться на межі між культурою читання та культурою письма, між традиційною та сучасною літературою, оригінальним літературним досвідом та плагіатом, побутуючи в мережевому просторі та пов'язуючи образи в нові семіотичні моделі колективної міфотворчості. Пародійна полеміка фанфікшну відроджує фольклорну традицію переказу варіативного наративу, проте, на відміну від фольклору як колективної творчості, фанфікшн підносить значення автора, що почасти походить з аудиторії захоплених читачів. Генеза фанфікшну починається в міфологічній та фольклорній традиції, апелюючи до практик повторення та перероблення текстів та безпосередньо пов'язана зі специфікою романів-продовжень XIX та XX століть: «Шерлокіана» за А. К. Дойлом (серед авторів М. Твен, А. Авер-

⁷ Мешап (з англ. «mash up» – змішувати) – жанр літератури, в основі якого лежить інтеграція класичного твору чи історичного сюжету з фантастичним.

⁸ Фанфікшн (з англ. «fan fiction» – фанатська проза) або фанфік – тексти за мотивами відомих літературних творів, написані переважно непрофесійними авторами.

ченко, М. Леблан, Е. Бьорджес, Р. Желязни, Р. Бах та ін.), «Бондіана» (Я. Флемінг, К. Еміс, Д. Пірсон, К. Вуд, Д. Гарнер, Р. Бенсон, С. Фолкс, Д. Дівер, У. Бойд, Е. Горовиць) тощо.

Естетична складова фанфікшн ґрунтується на тісній взаємодії фікрайтера (читача-дописувача) з першоджерелом, подолання ним авторитету автора. Фікрайтер взаємодіє з іншими читачами в процесі написання твору, залучаючи їхні відгуки та пропозиції до творення тексту, що породжує приклад співавторства, коли читачі є одночасно авторами завдяки власним інтерпретаціям тексту. Крім того, симбіоз автора фанфіку з читачами полемізує з концепцією смерті автора Р. Барта (Barthes, 1977), адже автор оригіналу не є присутнім, його твір переробляє захоплений читач-автор – фікрайтер та безпосередньо вже його аудиторія. Таким чином стверджується теза неспроможності створювати геть нове поза межами семіотичного поля культури, за якої найвидатніші або найпопулярніші у читачької аудиторії твори виступають культурним фоном, що живлять нові «оригінальні» твори. Функції сучасного автора зведені до скриптора, переписувача, дописувача, а сучасний читач стає повноправним автором, залучаючись до процесу творення фанфіку. Таким чином, феномен фанфікшн відображає тенденцію сучасної мережевої культури: спираючись на літературну традицію та функціонуючи в мережі, фанфікшн формує культурологічну модель активного читача або читача-автора, моделюючи паралітературні форми в контекст колективної творчості.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, ремейк або перероблення, обробка, творча взаємодія з текстом, є актуальною стратегією рецептивної естетики, проявляючись в літературі різних епох та стилів, особливо в літературі постмодернізму, що насичена численними алюзіями та посиланнями на гіпо-

текст, та за якої сенс залежить від інтерпретації читача. Класичні твори з вічними образами та сюжетами є невичерпним та універсальним джерелом до творення нових текстів та викликають прагнення до їх переробки, завершення, переінакшування, переписування відповідно до умов актуальної епохи. Постмодерністська естетика відображає стан сучасної літератури, в якій поступово ускладнюються художні прийоми та способи рецепції текстів, що спонукає публіку до уважного їх читання та розпізнавання постмодерністської гри, а також плекає прагнення до пізнання першоджерел як безсмертної скарбниці вічних сюжетів.

Постмодерністські ідеї про зникнення реальності, «смерть автора», кінець суб'єкта, кризи жанру рухаються від повного знищення попереднього художнього досвіду до «нового народження». Адже за «смертю автора» (Barthes, 1977) завжди стоїть «нове народження», почасти це є делегування авторських повноважень до читача та відмова від позиції всемогутності та одиничності автора. Сучасні жанрові експерименти відображають діалектичну взаємодію реконструкції та деконструкції привласненого твору-першооснови, що зважає на високу читачьку компетенцію, спроможність розпізнавати постмодерністську гру з подібністю та різницею, упізнанням та невпізнанням гіпотексту. Художні та документальні, елітарні та масові жанри різних епох зливаються в процесі творення, породжуючи яскраві художні твори, висвітлюючи та збагачуючи один одного. Багатство та різноманітність жанрових метаморфоз сучасної літератури наповнені діалогом з не менш різноманітною та багатогранною традицією, що узагальнюється ремейком як стратегією звернення до текстів, образів і символів минулого, їх реактуалізації, переробки, синтезу з новим та створенням поліфонічного, збагаченого минулим тексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York : Columbia University Press, 1980. 305 p.
2. Benjamin V. *The Storyteller. The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* / ed. By Hale E.D. Malden, Massachusetts, 2006. P. 361–378.
3. Foucault M. *Language, Counter-Memory, Practice*. UK : Cornwall University Press. 1977. 240 p.
4. Jameson F. *Postmodernism: The Culture of Late Capitalism. New Left Review*. 1984. № 146. P. 53–92.
5. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London, 1988. 268 p.
6. Overing J. *The Role of Myth: An Anthropological Perspective, or: «The Reality of the Really Made Up»*. *Myths and Nationalhood* / ed. by Hosking G., Schopflin G. New York, 1997. P. 1–18.

7. Borges J.L. *The Gold of the Tigers: Selected Later Poems*. New York : Dutton, 1977. 95 p.
8. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. CA, 2008. 432 p.
9. Blumenberg H. *Arbeit am Mythos*. Berlin : Suhrkamp, 2001. 699 p.
10. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. CA: University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
11. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Харків : Фоліо, 2021. 348 с.
12. Ingarden R. *The Literary Work of Art*. Evanston, IL : Northwestern University Press, 1973. 415 p.
13. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1980. 224 p.
14. Jauss H.R., Benzinger E. Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*. 1970. Vol. 2. № 1. P. 7–37. <https://doi.org/10.2307/468585>
15. Polti G. *The 36 Dramatic Situations*. Franklin, OH, 1921. 206 p.
16. Cawelti J.G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, IL : University of Chicago Press, 1977. 344 p.
17. Cook M., Plagnol-Dieval M.-E. *Reecritures 1700–1820 (French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries)*. Berlin, 2002. 298 p.
18. Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. Champaign, IL : University of Illinois Press, 2000. 168 p.
19. Rebei M. A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting. *LISA Revue*. 2004. Vol. II(5). P. 45–59. <https://doi.org/10.4000/lisa.2895>
20. Domino M. La réécriture de texte littéraire Mythe et Réécriture. *Semen, revue de Semio-linguistique revue des textes et discours*. 1987. № 3. <https://doi.org/10.4000/sem.5383>
21. Genette G., Maclean M. Introduction to the Paratext. *New Literary History*. 1991. Vol. 22(2). P. 261–272.
22. Letisser G. The Dickensian Tropism in Contemporary Fiction. *Cahiers, Victoriens et Edouardiens*. 2012. Hors-serie. P. 245–259. <https://doi.org/10.4000/cve.12419>
23. Genette G. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil. 1972. 341 p.
24. Hellekson K., Busse K. *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa Press, 2014. 254 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p58d6>
25. Leawenworth M.L. The Paratext of Fan Fiction. *Narrative*. 2015. Vol. 23(1). P. 40–60.
26. Barthes R. The Death of the Author. *Image, Music, Text*. London : Fontana, 1977. P. 142–148.

REFERENCES:

1. Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press [in English].
2. Benjamin, V. (2006). The Storyteller. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000* (pp. 361–378). Malden, Massachusetts: Blackwell [in English].
3. Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice*. UK: Cornwall University Press [in English].
4. Jameson, F. (1984). Postmodernism: The Culture of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 53–92 [in English].
5. Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London: Routledge [in English].
6. Overing, J. (1997). The Role of Myth: An Anthropological Perspective, or: “The Reality of the Really Made Up”. *Myths and Nationalhood*. G. Hosking & G. Schopflin (Eds.). London: Routledge [in English].
7. Borges, J.L. (1977). *The Gold of the Tigers: Selected Later Poems*. New York: Dutton [in English].
8. Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. CA: New World Library [in English].
9. Blumenberg, H. (2001). *Arbeit am Mythos*. Berlin: Suhrkamp [in German].
10. Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press [in English].
11. Husserl', E. (2021). *Ideï chystoi fenomenologii i fenomenologichnoi teorii. [The Idea of Phenomenology]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
12. Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art*. Evanston, IL: Northwestern University Press [in English].
13. Iser, W. (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press [in English].
14. Jauss, H.R. & Benzinger, E. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, Vol. 2(1), 7–37 [in English]. <https://doi.org/10.2307/468585>
15. Polti, G. (1921). *The 36 Dramatic Situations*. Franklin, OH [in English].
16. Cawelti, J.G. (1977). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, IL: University of Chicago Press [in English].
17. Cook, M. & Plagnol-Dieval, M.-E. (2002). *Reecritures 1700–1820 (French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries)*. Berlin: Peter Land Internationaler Verlag der Wissenschaften [in French].

18. Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. Champaign, IL: University of Illinois Press [in English].
19. Rebei, M. (2004). A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting. *LISA Revue*, Vol. II(5), 45–59 [in English]. <https://doi.org/10.4000/lisa.2895>
20. Genette, G. & Maclean, M. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History*, Vol. 22(2), 261–272 [in English].
21. Letisser, G. (2012). The Dickensian Tropism in Contemporary Fiction. *Cahiers, Victoriens et Edouardiens, Hors-serie*, 245–259 [in English]. <https://doi.org/10.4000/cve.12419>
22. Domino, M. (1987). La réécriture de texte littéraire Mythe et Réécriture. *Semen, revue de Semio-linguistique revue des textes et discours*, 3 [in French]. <https://doi.org/10.4000/semen.5383>
23. Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil [in French].
24. Hellekson, K. & Busse, K. (2014). *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa Press [in English]. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p58d6>
25. Leawenworth, M. L. (2015). The Paratext of Fan Fiction. *Narrative*, Vol. 23(1), 40–60 [in English].
26. Barthes, R. (1977). The Death of the Author. *Image, Music, Text* (pp. 142–148). London: Fontana [in English].

УДК 378.1:78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-34>

Людмила ШУМЕЙКО

аспірантка кафедри креативних культурних індустрій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0002-0182-6432

Бібліографічний опис статті: Шумейко, Л. (2024). Обдарованість – Талант – Геніальність як чинники культуротворення в мистецько-освітньому просторі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 273–282, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-34>

ОБДАРОВАНІСТЬ – ТАЛАНТ – ГЕНІАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Мета статті – дослідити багатогранність сформованих у зарубіжній та вітчизняній науковій думці концепцій феноменів: «обдарованість», «талант», «геніальність». Закцентувавши увагу на наукових поглядах вітчизняних культурологів, сформувати уявлення про означені поняття як головну рушійну силу культуротворення в сучасному мистецько-освітньому просторі. **Методологія дослідження.** Досягнення поставлених задач уможливили загальнонаукові методи дослідження, зокрема історико-ретроспективний, структурний, концептуальний та компаративний аналіз, а також метод синтезу. Культурологічний підхід сприяв розгляду понять «обдарованість», «талант» і «геніальність» як ключових культуро-формуючих факторів в системі мистецької освіти. **Наукова новизна** полягає у створенні авторського погляду на застосування єдиного багатовимірного концепту «Обдарованість – Талант – Геніальність» як феномену, що характеризує «ідеал людини мистецтва» та являє собою чинник культуротворення у сфері мистецької освіти в процесі формування творчої особистості. **Висновки.** У статті висвітлено теоретичні концепції зазначених понять у зарубіжному та вітчизняному гуманітарному дискурсах. Представлено наукові погляди на тлумачення виокремлених феноменів в контексті їх ієрархії у відповідності до історичної появи: геніальність – талант – обдарованість та відповідно до ієрархії їх теоретичного змістовного наповнення: обдарованість – талант – геніальність. Аналіз робіт вітчизняних вчених-культурологів сприяв виявленню взаємозалежності виокремлених феноменів. Сформовано культурологічне уявлення про те, що в процесі розвитку творчих здібностей в мистецько-освітньому просторі, за умов едукативної триєдності в ході навчального процесу, творча особистість виступає одночасно суб'єктом і об'єктом розвитку культури, сприяє формуванню комунікації через мистецтво та активізації процесів інтеріоризації культурних цінностей. Доведено, що художньо обдаровані, талановиті та геніальні особистості формують уявлення про «ідеал людини» в мистецькій сфері, являючи собою її системо-утворюючі універсалії. Сформований та розглянутий у статті багатовимірний концепт «Обдарованість – Талант – Геніальність» дав змогу констатувати, що він має не лише теоретичний, а й орієнтовно-практичний характер в процесі формування та розвитку творчих здібностей особистості в сучасному мистецько-освітньому просторі.

Ключові слова: концепти: «обдарованість», «талант», «геніальність»; мистецько-освітній простір.

Liudmyla SHUMEIKO

Postgraduate Student at the Department of Creative Cultural Industries, National Academy of Management of Culture and Arts, 9 Lavrska str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0002-0182-6432

To site this article: Shumeiko, L. (2024). Obdarovanist – Talant – Geniialnist yak chynnyky kul'turotvorennya v mystetsko-osvitnyomu prostori [Giftedness – Talent – Genius as factors of culture creation in the artistic and educational space]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 273–282, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-34>

GIFTEDNESS – TALENT – GENIUS AS FACTORS OF CULTURE CREATION IN THE ARTISTIC AND EDUCATIONAL SPACE

The purpose of the article to explore the diversity of the concepts of phenomena formed in foreign and domestic scientific thought: «giftedness», «talent», «genius». By focusing on the scientific views of domestic cultural studies, the article aims to form an idea of these concepts as the main driving force of culture creation in the contemporary

artistic and educational space. **Research methodology.** General scientific research methods, in particular historical and retrospective, structural, conceptual and comparative analysis, as well as the method of synthesis, made it possible to achieve the set tasks. The cultural approach contributed to the consideration of the concepts of «giftedness», «talent» and «genius» as key culture-forming factors in the system of art education. **The scientific novelty** lies in the creation of the author's view on the application of a single multidimensional concept «Giftedness-Talent-Genius» as a phenomenon that characterises the «ideal of an artistic person» and can be used as a factor of culture creation in the field of art education in the process of forming a creative personality. **Conclusions.** The article highlights the theoretical concepts of these concepts in foreign and domestic humanitarian discourses. The article presents scientific views on the interpretation of the distinguished phenomena in the context of their hierarchy in accordance with their historical appearance: genius-talent-giftedness and in accordance with the hierarchy of their theoretical content: giftedness-talent-genius. The analysis of the works of domestic cultural studies scholars has helped to identify the interdependence of the identified phenomena. A cultural idea has been formed that in the process of developing creative abilities in the artistic and educational space, under conditions of educative unity in the educational process, a creative personality acts both as a subject and an object of cultural development, contributes to the formation of communication through art and activation of the processes of internalisation of cultural values. It is proved that artistically gifted, talented and brilliant individuals form the idea of the «human ideal» in the artistic sphere, representing its system-forming universals. The multidimensional concept of «giftedness-talent-genius», formed and discussed in the article, has made it possible to state that it has not only a theoretical but also an indicative and practical character in the process of formation and development of creative abilities of an individual in the modern artistic and educational space.

Key words: concepts: «giftedness», «talent», «genius»; artistic and educational space.

Актуальність проблеми. Одним із пріоритетів державної політики України у сфері мистецької освіти є залучення до мистецько-освітньої діяльності талановитих дітей, виявлення та розвиток їх творчих здібностей. Важливим завданням загально-мистецького розвитку дітей та молоді в системі початкової, профільної та вищої мистецької освіти є формування творчого потенціалу молодого покоління, а відтак і загальної культури нації, відповідності високим європейським та світовим стандартам. З огляду на це, закономірно постає проблема виявлення, підтримки та формування вектору розвитку творчо обдарованих і талановитих дітей. Слід зазначити, попри значну кількість міждисциплінарних досліджень, що висвітлюють проблематику феноменів «талант», «обдарованість» та «геніальність», відсутня єдина культурологічна позиція щодо визначення їх взаємозв'язку та культуротворчої функції в системі мистецької освіти. Динаміка суспільних, євроінтеграційних та геополітичних змін зумовлює потребу оновлення теоретичного підґрунтя, модифікації наявних та створення нових концепцій виокремлених понять як головних культуротворчих системо-утворювальних елементів в сучасному мистецько-освітньому просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика статті охоплює міждисциплінарні погляди зарубіжних та вітчизняних вчених на досліджувані феномени: «талант», «обдарованість», «геніальність». Матеріалом дослідження слугували також філософські,

термінологічні та педагогічні словники. Соціологічний погляд на проблематику демонструє Ю. В. Єременко, яка у своєму дослідженні «Самореалізація обдарованих учнів у сучасній Україні: основні чинники та ризики» (Єременко, 2018) розглядає феномен дитячої обдарованості на основі робіт західних вчених: І. Іпенбурга, М. Марне, Ф. Монкса, К. Текекса та ін. Науковиця досліджує трикільцеву модель обдарованості Дж. Рензулі; мультифакторну модель Ф. Монкса; модель Д. Фельдх'юсена; п'ятифакторну модель А. Тонненбаума; мюнхенську модель К. Хеллера; інфестиційну модель Р. Стренберга та Є. Гриненка.

Педагогічні погляди на феномени таланту обдарованості та геніальності, головні чинники їх формування, а також питання виявлення та розвитку дитячої обдарованості, демонструють вітчизняні науковці: М. Дрободенко, В. Дяків, Н. Жукова, Л. Левчук, В. Тесленко, О. Оніщенко, В. Слущкий, В. Ясинський. Інноваційні теорії та концепції, в об'єктиві яких постають талант та обдарованість знаходимо в дослідженнях О. Демченко, О. Замазій, В. Моляко, О. Марінушкіної, О. Кульчицької, В. Тесленко, Г. Шубіної, О. Хоменко та ін.

Значний науковий інтерес представляє монографія української вченої-педагогині О. Є. Антонової «Обдарованість: досвід історичного та порівняльного аналізу» (2005 р.), у якій здійснено ґрунтовний порівняльний аналіз головних проблем навчання і виховання обдарованих дітей та молоді у найрозвинутіших країнах світу, обґрунтовано модель обдаро-

ваності, виокремлено загальні методи, підходи та форми роботи з обдарованою особистістю. Наукові підходи до проблем вирішення розвитку обдарованих учнів в мистецько-освітньому середовищі відображено у роботах українських дослідників: Р. Борисова, І. Волощук, В. Дяченко, С. Іваха, В. Кайнової, Л. Липової, Л. Луценко, М. Федорця, С. Щудло.

Культурологічний підхід в осмисленні культуротворчої складової феноменів обдарованості, таланту й геніальності знаходимо в роботах Н. Жукової «Обдарованість як компенсація травмованості: різноманітні інтерпретації Грегори Нормінтона» (2016 р.); О. М. Гавелі «Методологія дослідження понять «обдарованість» та «інтеріоризація культурних цінностей обдарованої особистості» у працях українських і зарубіжних вчених» (2014 р.), Л. Л. Ляшенко «Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда)» (2018 р.). Окремий інтерес представляють дослідження та праці вітчизняної вченої-культурологині О. В. Овчарук, серед яких варто виокремити дисертаційне дослідження «Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття» (2018 р.).

Мета дослідження – на основі здійснення історико-ретроспективного та порівняльного аналізу міждисциплінарних концепцій вітчизняних та західних науковців на тлумачення понять «талант», «обдарованість», «геніальність» виявити їх культуротворчу складову задля подальшої культурологічної екстраполяції досвіду у вітчизняному мистецько-освітньому просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передовсім, розглянемо базові категорії нашого дослідження в певній ієрархії у відповідності до їх історичної появи, яка сягає часів античності (V ст. до н.е – XVII ст. н.е.), а саме: **геніальність – талант – обдарованість.**

Поняття **геній** (геніальність) (від лат. *genius* – дух-покровитель, пізніше – добрий або злий дух) першим застосовує Сократ, характеризуючи людину, яка наділена божим духом. У античній міфології йшлося про духів («даїмонів» – демонів), які мали здатність віщувати й передавати людям божі настанови, у результаті цього поєднання особистість відчувала «внутрішній голос» та осяяння. Платон вважає

видатні здібності даром Еросу, неоплатоніки розглядають геніальність як «божественне натхнення». Арістотель пояснює геніальність даром природи й підкреслює зв'язок художньої творчості з інтелектуальною, пізнавальною діяльністю та уводить новий термін – «споглядальна діяльність розуму», який об'єднує поняття наукової й художньої творчості, – процес, який можна осягнути і контролювати (Коваленко, 2011, с. 140).

Поняття **талант** (від давн. грец. *τάλαντον* – «вага», «терези»; лат. – *talentum*) також має витоки з античних часів і позначає найбільшу грошову одиницю у Стародавній Греції, Єгипті, Малій Азії, Персії. Вважається, що поява цього терміну стала своєрідною одиницею вимірювання рівня розвитку здібностей у певній діяльності, тоді як «геніальність» потрактовують як найвищий рівень здібностей.

У часи Середньовіччя геніальність вважають психічним відхиленням і навіть одержимістю. Доба Відродження ознаменована появою культу генія як творчої індивідуальності, наділеної божим даром, що притаманний істинним митцям, які мали знатися одночасно і на науках, і на мистецтвах. Німецький музичний теоретик і гуманіст Г. Глареан (1488–1563) один із розділів своєї фундаментальної праці «Dodekachordon» (1547 р.) назвав «Про генія композитора». На думку вченого, геній, на відміну від таланту, є вродженим даром. У цей період починає панувати погляд на геніальність як на найвищий рівень прояву таланту, творчість якого є епохальною й виходить далеко за межі людських уявлень (Коваленко, 2011, с. 140).

У добу Класицизму поняття геніальності розглядається з позицій його земного чи «небесного» походження. Феофан Прокопович (1681–1730) вважав здібність до творчості вторинною щодо здібності любити й, осягаючи досконалість, захоплюватися нею. Протягом XVII–XVIII століть тривають активні процеси «демистифікації» геніальності як Божого дару. Відтак, на зміну цьому терміну поступово приходять поняття **обдарованість** (Г. Гассенді, Т. Гоббс, Дж. Локк, М. Вольтер, К. Гельвецій, І. Кант, Ф. Шеллінг).

До XIX століття пересічна свідомість твердо дотримувалася думки про те, що «справжня геніальність може виявлятися лише в мистецтві, а справжнім генієм може бути лише

художник (у широкому розумінні цього слова)» (Коваленко, 2011, с. 141).

У XIX ст. остаточно сформувалося уявлення про геніальність як про вищу творчу здібність, яку все ж таки можна розвивати, якої можна навчати. Значний внесок в осмислення феномену геніальності зробив італійський психолог-криміналіст Чізарє Ламброзо (1836–1909), який на підставі вивчення біографій геніїв робить висновок, що геніальність – це психічне відхилення (невроз). Висловлена ним думка у книзі «Геніальність та божевілья», що «усі генії злегка безумці», швидко поширилась у масовій свідомості.

Історія культури сповнена свідченнями проблематики співвідношення геніальності та обдарованості й наявних у творчої особистості певних психічних відхилень, проте, на думку Ч. Ламброзо, найдраматичніше зв'язок геніальності і божевілья розкривається у музичній творчості – «музика стимулює емоційне збудження людини і саме тому стає сферою божевілья». Підтвердження своєї концепції наявності взаємозв'язку художньої творчості із хворобливими психічними станами науковець знаходить у біографіях «геніальних божевільних» – Моцарта, Бетховена, Доніцетті, Перголезі, Генделя, Шумана, Латтре (Попович, 2015, с. 62).

XX століття ознаменовано появою численних концепцій та моделей геніальності та обдарованості, які активно досліджується в межах педології, психології, психіатрії. Наприкінці XX – початку XXI століття поняття обдарованості розглядається в міждисциплінарному дискурсі: філософському, психолого-педагогічному, соціологічному, акмеологічному, культурологічному. Дослідники у галузі фізіології мозку наполегливо шукають не лише відповіді на питання про природу геніальності, а й сам «ген геніальності», адже «мозок геніїв працює не так як у абсолютної більшості людства, тому здається, що вони «не від світу цього».

Нейрофізіологи вважають, що у більшості геніїв з дитинства розвивається якась одна ділянка мозку за рахунок «знеструмлення» інших, з часом вона починає домінувати й перетворюється на суто спеціалізовану. Подібні «відхилення» вчені спостерігають також у тих, хто страждає на аутизм. Генії – люди творчі і надоригінальні. У аутистів ліва півкуля, що

відповідає за логіку, працює погано, в той же час права півкуля, відповідальна за емоції та інтуїцію, розвивається надміру, «провокуючи» виникнення талантів. Всесвіт геніїв безмежний, вони створюють його нову реальність, невидиму до пори для абсолютної більшості людей, поки їх задум не почне матеріалізовуватися (Литвиненко-Жук, 2015, с. 122–123).

Подальше осмислення досліджуваних нами категорій, тепер вже відповідно до їх теоретичного наповнення та значущості, демонструє зміну ієрархії на протилежну від історичної, а саме: **обдарованість – талант – геніальність**.

Варто наголосити, що терміни *здібний – обдарований – талановитий* сучасні дослідники вживають як синоніми, що відображають ступінь прояву здібностей. Проте, більш детальний аналіз понять дозволяє усвідомити, що здібність визначається через успіхи у певній діяльності, а при визначенні поняття «талант» підкреслюється його природжений характер, що дозволяє трактувати дане поняття як обдарованість. Остання ж розглядається як синонім таланту, як ступінь його прояву й водночас як здібність, що дана Богом (Сирота, 2015, с. 29).

Категорія обдарованості тісно пов'язана із поняттями творчого потенціалу та творчих здібностей. Узагальненим поняттям для музичної, хореографічної, театральної, художньої (образотворчої) обдарованості є словосполучення *художня обдарованість*, яка виявляється в особливостях творчого процесу в конкретній мистецькій діяльності й об'єднує ряд підтипів, пов'язаних зі сферою різних мистецтв. Кожен із таких підтипів являє собою узагальнене поняття, що має диференціюватися і вивчатися. Приміром, музична обдарованість – піаністична, вокальна, інструментальна, диригентська тощо, кожна з яких також диференціюється (Комаровська, 2009, с. 139–140).

Вітчизняні вчені З. М. Сирота та В. М. Сирота, досліджуючи особливості художньо-творчого розвитку обдарованих дітей у сфері мистецької освіти, схилиються до думки, що обдарованість є «сплавом природженого й набутого індивідом», що виявляється у конкретних психічних процесах й диференціюється на моторну, сенсорну, перцептивну та інтелектуальну діяльність. На думку вчених, творчі здібності й обдарованість реалізуються через мотиваційну структуру осо-

бистості та її ціннісні орієнтації, що у мистецькій освіті проявляється як випередження спеціальних здібностей (музичних, хореографічних, художніх тощо) у порівнянні із віковими нормами (Сирота, Сирота, 2015, с. 15).

Філософський словник трактує обдарованість як інтегральний прояв здібностей особистості з метою її конкретної діяльності (Філософський словник, 1997, с. 91). Характерною рисою обдарованої особистості є почуття «екзистенційної самотності», яке зазвичай зумовлене відсутністю ціннісної підтримки з боку оточення. Самодостатня особистість сприймає стан самотності як умову творчої діяльності й асоціює її із незалежністю та свободою. Творчо обдарована особистість реалізує свою потребу в інтеграції, незалежності й любові за рахунок її «входження в ціннісний простір інших особистостей, що оцінюються як еталони професіоналізму та відданості покликанню, значимими можуть бути не лише реальні люди, а й історичні постаті або «ідеальні герої»» (Вишина, 2006, с. 120).

Вітчизняний вчений Семен Гончаренко, автор Українського педагогічного словника (Київ, 1997) характеризує талант як «підструктуру геніальності» (Гончаренко, 1997). Філософський енциклопедичний словник потрактовує поняття «геніальність» як «феномен граничного буття людини», «вищий прояв творчих здібностей, коли саморозвиток особистості стає розвитком людського роду, а його твори виходять на світовий рівень», адже геній продукує такі артефакти культури, які «викликають катарсичні переживання». У своїй творчості геній прагне вийти за межі культуротворчості, як об'єктивації у творенні нового буття. Це й відрізняє геніальну людину від талановитої, яка цілком реалізує себе в об'єктивуючій творчості (Філософський словник, 1997, с. 120).

Природа геніальності на думку більшості сучасних дослідників, на відміну від понять «талант» та «обдарованість», не підлягає науковому поясненню, оскільки вона зумовлена «видатною силою заданих наперед можливостей і потенцій, що виходять за межі звичного, а може проявлятися як незвична психічна динаміка входу і виходу за межі усталеного, тобто стає контрольованою». Нестандартність, порушення рівноваги на будь-якому особистісному рівні виявляється компенсованою в творчому акті, де геніальність є «контрольованим безум-

ством» та вмінням діяльнісно виразити вихід за межі усталеності (Полюга, 2018, с. 265).

Соціологиня Ю. В. Єременко, аналізуючи у своєму дисертаційному дослідженні поняття «обдарованість», пропонує наступний перелік трактувань феномену, які зустрічаються в сучасній науковій літературі: якісно своєрідне узгодження здібностей, що забезпечує успішність діяльності; спільний прояв здібностей, що являють собою певну структуру; загальні здібності, або їх компоненти, що обумовлюють спектр можливостей людини, рівень і особливості її діяльності; розумовий потенціал як цілісна індивідуальна характеристика пізнавальних можливостей і здібностей до навчання; сукупність задатків, природних даних, характеристика ступеня виявлення і своєрідності природних передумов здібностей; талановитість; наявність внутрішніх детермінант видатних досягнень (Єременко, 2018, с. 28).

Укладач термінологічного «Словника із психології та педагогіки обдарованості і таланту особистості» (2016 р.) В. В. Рибалка пропонує ототожнювати природу таланту із такими «рушійними механізмами творчого процесу, як свідоме і несвідоме, а також факторами, що стимулюють взаємодію цих двох начал: натхненням, уявою, фантазією, інтуїцією, асоціативністю, дотепністю». Вчений підкреслює, що «осмислення феномену таланту «передбачає його співвідношення з основними стадіями творчого процесу: задум – розробка – пошуки форм реалізації – реалізація задуму, які є основоположними для будь якого виду мистецтва» (Рибалка, 2016, с. 316).

Висновки В. В. Рибалки щодо феноменів таланту й обдарованості як таких, що належать до категорії актуальних «позачасових» та «локомотивних проблем», які варто розглядати в міждисциплінарному просторі як «системну властивість особистості» (Рибалка, 2016, с. 316), перегукуються із поглядами культурологині Л. Л. Ляшенко, яка пропонує розглядати «структуру талановитості» окремої особистості як поступовий її розвиток «сходінками обдарованості», систематизуючи їх ієрархію наступним чином (Ляшенко, 2018, с. 215–216):

Перша «сходінка»:

– «вроджені задатки – це анатомо-фізіологічні особливості індивідуума, які сформовані на момент народження дитини;

– *набуті задатки* – інтелектуальні, особистісні (або психологічні) та духовні особливості, що формуються під дією зовнішніх (соціокультурних) та внутрішніх (особистісно-біологічних) факторів;

– *здібності* – це фізіологічні, психологічні та інтелектуальні якості, що є умовами успішного виконання особистістю однієї або декількох видів діяльності, сприяючи подальшому її розвитку у всіх сферах активності».

Друга «сходінка» – *обдарованість*, на думку Л. Л. Ляшенко, є «узагальненим визначенням перспективи творчого розвитку особистості від задатків до найвищого рівня – геніальності» та включає в себе психологічні, біологічні якості та якості інтелекту, що виражаються у формуванні комплексу певних здібностей (загальних та спеціальних)» (Ляшенко, 2018, с. 215–216):

Третю й четверту «сходінки» – *талант і геніальність* – науковиця характеризує як найвищі рівні розвитку обдарованості, вони відрізняються за масштабом значущості результатів, які «оцінюються як національне надбання (у випадку талановитої особистості) або загальнолюдське (у випадку геніальної). Вони розрізняються також за широтою прояву: талановита особистість, зазвичай, представляє унікальні продукти діяльності в одній сфері, тоді як для геніальної характерна реформаторська діяльність у декількох сферах» (Ляшенко, 2018, с. 216).

Яким би значним та яскравим не був рівень таланту, обдарованості, геніальності творчої особистості, максимальне розкриття здібностей значною мірою обумовлене не лише природними схильностями, а й іншими важливими внутрішніми та зовнішніми чинниками, що супроводжують розвиток людини від раннього дитинства до творчо-продуктивного періоду. Як стверджував Альберт Ейнштейн: «Видатна особистість формується не за допомогою красивих слів, а власною працею та її результатами».

Вітчизняні науковці одноставні у своєму переконанні, що рівень та характер розвитку обдарованості є результатом не лише поєднання природних задатків та спадковості, а й впливом відповідного соціального середовища. Аналізуючи природні та соціальні риси обдарованої особистості крізь призму культурологічного підходу, вітчизняна вчена О. М. Гавеля розглядає поняття «обдарованість» в інтегративному

ключі і доводить, що «формування обдарованої особистості відбувається під впливом двох основних факторів: індивідуальних вроджених властивостей та соціального середовища, що впливає на людину» (Гавеля, 2014, с. 18).

На думку вже згадуваної нами культурологині Л. Л. Ляшенко, талант як «комплекс задатків, здібностей, та психологічних якостей, що, розвивається за наявності сприятливих соціокультурних та політико-історичних умов, дозволяє особистості успішно та творчо виконувати певний вид діяльності, створюючи продукти, що відзначаються оригінальністю та новизною» (Ляшенко, 2018, с. 2–3). Варто наголосити, що успішна реалізація творчого потенціалу в мистецько-освітньому просторі пов'язана із головною метою сьогодення, яка у глобальному культурологічному розумінні полягає у формуванні *людини культури* шляхом «застосування цілеспрямованих та доцільних педагогічних впливів на становлення творчого потенціалу, із активізацією та інтеграцією творчої діяльності, наданням їй емоційного змісту, стимулюванням фантазії, уявного та перцептуального мислення, забезпеченням творчої взаємодії між учасниками навчального процесу» (Холоденко, 2019, с. 26). Світові освітні тенденції відстоюють положення, що підґрунтям освіти обдарованих учнів має бути не навчальний заклад, а навчальна програма та освітні послуги, де визначено зміст навчально-виховного процесу (Гоцуляк, 2016, с. 11).

Беззаперечно, творчість є універсальною функцією, що закладена природою у кожній людині та може бути проявленою у здатності до всіх форм вираження. Успішна реалізація творчого потенціалу в мистецько-освітньому просторі виявляє задатки та здібності на ранній стадії й поступово формує творчо обдаровану особистість. Повноцінний розвиток передбачає наявність дієвих *едукативних методів*, які б сприяли подальшому зростанню творчого потенціалу і мотивації талановитої дитини або молодої людини.

На важливості *едукативної триєдності* в процесі виховання обдарованої особистості в мистецько-освітньому просторі наголошують вітчизняні вчені-мистецтвознавиці В. Д. Шульгіна та С. М. Рябінко. Едукація зумовлює відмову від загальноновживаного поняття «навчально-виховний процес», яке тривалий час вважалося

універсальним, проте, воно лише узагальнює едукативну триєдність: «навчання – розвиток – виховання», не акцентуючи уваги на кожному її аспекті.

Едукація полягає у триєдиному процесі засвоєння мистецьких знань – навчання і розвитку умінь та навичок естетичного розвитку та художньому вихованні особистості. Такий диференційований підхід концентрує увагу на дієвих підходах до розвитку обдарованої особистості й водночас на змісті мистецької освіти, який «охоплює систему культурологічних і спеціальних мистецько-історичних знань, способи діяльності, інтелектуальні й практичні вміння сприйняття, виконання та створення артефактів, досвід творчої діяльності й емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва на феноменологічному рівні» (Шульгіна, Рябінко, 2017, с. 81).

Культурологічна наука розглядає митця передусім як суб'єкт культури, який є водночас і творцем, і продуктом культури. Вчена О. М. Гавеля доповнює цю тезу висновком, що обдарована особистість веде діалог зі світом культури, створеним попередніми поколіннями, формуєчи так званий процес *інтеріоризації* культурних цінностей. Поняття інтеріоризація (від лат. *interior* – внутрішній, англ. *interiorisation*) у даному контексті науковиця розглядає як «процес переведення, присвоєння і вrostання культурних цінностей у внутрішній світ особистості». Відтак, знаходячись у центрі культуротворчого процесу, «обдарована особистість виступає одночасно суб'єктом і об'єктом розвитку людської культури у певному напрямку, оскільки визначає і відповідає за прогресивний характер запропонованих нею змін в суспільстві» (Гавеля, 2014, с. 20).

В культурологічному розумінні, мистецько-освітній простір продукує та відтворює «обдарованість – талант – геніальність», як певні типи особистості, які для нього є бажаними ідеалами. Спираючись на наукову культурологічну концепцію вченої-культурологині О. В. Овчарук, яка присвячує свої дослідження ідеалу людини як «ключовій фігурі соціокультурної творчості», погоджуємося із її авторською концепцією ідеалу людини, що «постає, як *універсалія культури*, що уособлює уявлення про досконалий образ людини на основі універсальних смислів, цінностей, норм, вироблених певним типом культури; як *теоретична*

модель, зміст якої розкривається в залежності від світоглядних засад домінуючих на певному історико-культурному етапі наукових парадигм; як *образ*, об'єктивація якого відбувається у різних видах мистецтв (літературне, образотворче, театральне, музичне, кіномистецтво тощо) та творчих практик (арт-практики, мода, дизайн, іміджмейкінг тощо), що постає образом людини культури, в якому висловлюється як суще, так і належне» (Овчарук, 2018, с. 3).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Чисельність та багатогранність сформованих у зарубіжній та вітчизняній науковій думці концепцій феноменів «обдарованість», «талант», «геніальність» створюють широкий пізнавальний простір для сучасної гуманістики. У вимірах культурологічної концептуалізації означених понять можна стверджувати, що вони до певної міри характеризують творчу особистість, як «ідеал людини», який існує у просторово-часовому континуумі будь якої культурно-історичної епохи (Овчарук, 2019, с. 41). Культурологічний погляд на багатовимірний концепт «Обдарованість – Талант – Геніальність» в оптиці мистецько-освітньої сфери сприяє формуванню уявлення про «ідеал людини мистецтва».

Осмислена нами природа геніальності постає як своєрідна вершина в теоретично-змістовній ієрархічній триєдності із поняттями «обдарованість» і «талант», що виходить за межі культуротворчих процесів в існуючій об'єктивній реальності та продовжує лишатися метафізичною божественною складовою особистості. Оскільки культура, на відміну від природи, не здатна «поновити втрачені фрагменти буття, тому забудова культурних цінностей завжди під загрозою, фундамент завжди базується на піску» (Чорний, 2020, с. 42), тож, саме геній, на нашу думку, являє собою ланку загального ланцюга культур, що утримує їх міжцивілізаційний зв'язок на глобальному рівні.

Якщо ми поглянемо на увесь комплекс ключових мистецьких компетентностей, як певну систему, то з позицій мистецької освітньої галузі творчі здібності, художня обдарованість, талановитість і геніальність індивіда постають культуротворчими системо-утворювальними елементами, які сприяють формуванню комунікації через мистецтво. У цьому «спілкуванні», обдарована особистість виступає провідником,

який допомагає долати час і простір, оминати усі схеми хронотопів та хронографічних реалій, гетеротопії та гетерохронії культур, сприяє формуванню через мистецьку галузь «естетизації мислення» (за висловом М. Мамардашвілі) та високого рівня культурних номінацій. Надзвичайно важливим для загалу стає культуротворчий внесок кожного обдарованого індивіда, якщо усвідомлювати, що його сила і енергія являють собою «конгломерат усіх його здібностей і можливостей, засобів і вміння впливати на активізацію інших у творенні культурних благ, цінностей і раціонально-духовних смислів, і навіть покращувати суспільні норми, поведінкові правила, моральні критерії» (Добіна, 2017, с. 16).

На жаль, більшість творчо обдарованих особистостей втрачають здатність до творення через «окультурення» в стандартизованих процесах і соціально-усталеній дійсності (Полюга, 2018, с. 265). Спостерігаємо також наявність протиріччя між «потребою суспільства в розвитку обдарованої особистості в умовах інтеграції України в європейський простір і недостатньою розробленістю державних та соціальних механізмів сприяння її самореалізації» (Єременко, 2018, с. 23). Проблеми сучасної дійсності вимагають розробки нових наукових підходів, зорієнтованих на формування ціннісного статусу мистецької освіти та дієвої державної підтримки обдарованих і талановитих дітей та молоді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вишина А. Ю. Розвиток музичних здібностей обдарованих особистостей в юнацькому віці. *Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень* : монографія / В. О. Моляко, О. Л. Музика. Житомир, 2006. 320 с.
2. Гавеля О. М. Методологія дослідження понять «обдарованість» та «інтеріоризація культурних цінностей обдарованої особистості» у працях українських і зарубіжних вчених. *Вісник НАКККІМ*. 2014. № 4. С. 17–21.
3. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / Семен Гончаренко. Київ : Либідь, 1997. 376 с.
4. Гоцуляк Ю. В. Законодавчі підстави для впровадження системи освіти обдарованих дітей в Україні. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2016. № 6 (49). С. 11–15.
5. Добіна Т. Г. Діяльність як вирішальний чинник реалізації потенціалу творчої особистості. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. Серія «Культурологія». 2017. № 12(34). С. 15–18.
6. Єременко Ю. В. Самореалізація обдарованих учнів у сучасній Україні: основні чинники та ризики : дис. ... канд. соціологічних наук : 22.00.04. Харків, 2018. 279 с.
7. Коваленко О. А. Філософський підхід до визначення сутності поняття «обдарованість». *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Збірник наукових праць / Класичний приватний університет. Запоріжжя, 2011. № 20 (73). С. 137–142.
8. Колісник-Гуменюк Ю. Дефінітивний аналіз понять культуротворчість, культуротворче середовище, культуротворча компетентність. *Молодь і ринок*. 2019. № 6 (173). С. 65–70.
9. Комаровська О. А. (2009). Художньо-освітній простір навчального закладу як передумова розвитку художньо обдарованої особистості. *Навчання і виховання обдарованої дитини: теорія та практика*. С. 135–141.
10. Комаровська О. А., Просіна О. В. Мистецька освіта: вектори реформування. *Вісник НАПН України*. 2020. № 2 (1). С. 1–6.
11. Литвиненко І., Жук В. Геніальність як девіантна поведінка. Наукова міжнар. конф. молодих учених аспірантів, студентів *Наукові здобутки молоді – вирішенню проблем харчування людства у XXI столітті*, 23–24 квітня 2015 року. С. 121–123.
12. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда) : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.
13. Музика В. О. Структура творчого потенціалу. *Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень* : монографія / В. О. Моляко, О. Л. Музика. Житомир : Вид-во Рута, 2006. 320 с.
14. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктор. культурології (доктора наук) : 26.00.01. Київ, 2018. 426 с.
15. Овчарук О.В. Особистість у просторі культури : навчальний посібник. Київ : НАКККІМ, 2019. 136 с.
16. Полюга В.В. Феномен «геніальності» в мистецтві (синергетичні моделі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 262–266.
17. Попович О. В. Соціогенезис психічних розладів та механізми компенсації в культурі. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 60–65.

18. Рибалка В. В. Словник із психології та педагогіки обдарованості і таланту особистості. 2016. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 426 с.
19. Сирота З. М. Сутність понять «творчість», «творча особистість», «творчий розвиток». *Художньо-творчий розвиток обдарованих дітей у мистецькій освіті* : навчально-методичний посібник. Умань, 2015. С. 18–26.
20. Сирота З. М., Сирота В.М. Особливості художньо-творчого розвитку обдарованих дітей в мистецькій освіті. *Художньо-творчий розвиток обдарованих дітей у мистецькій освіті* : навчально-методичний посібник. Умань, 2015. С. 14–16.
21. Холоденко В. О. Творчий потенціал особистості: зміст, структура та передумови успішної реалізації в мистецькій освіті. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. 2019. Серія 14. «Теорія і методика мистецької освіти». Вип. 26. С. 22–28.
22. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. 2. вид. доп. Київ : голов. ред. УРЕ, 1986. 800 с.
23. Чорний Р. В. Особливості культуротворення як домінанти гуманітарної цілісності української культури. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*, 2020. № 26(9). С. 39–49.
24. Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 80–85.

REFERENCES:

1. Vyshyna, A. Yu. (2006). Rozvytok muzychnykh zdibnostey obdarovanykh osobystostey v yunats'komu vitsi [Development of musical abilities of gifted individuals in adolescence]. *Zdibnosti, tvorchist', obdarovanist': teoriya, metodyka, rezultaty doslidzhen': monohrafiya* / V. O. Molyako, O. L. Muzika. Zhytomyr: Vyd-vo Ruta [in Ukrainian].
2. Havelia, O. M. (2014). Metodolohiya doslidzhennya ponyat «obdarovanist» ta «interiorizatsiya kulturnykh tsinnostey obdarovanoi osobystosti» u pratsyakh ukrayins'kykh i zarubizhnykh vchenykh [Methodology of studying the concepts of «giftedness» and «internalization of cultural values of a gifted personality» in the works of Ukrainian and foreign scholars]. *Visnyk NAKKKIM*, 4, 17–21 [in Ukrainian].
3. Honcharenko, S. U. (1997). *Ukrayins'kyi pedahohichnyi slovnyk*. [Ukrainian Dictionary of Education]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
4. Hotsulyak, Yu. V. (2006). Zakonodavchi pidstavy dlya vprovadzhennya systemy osvity obdarovanykh ditey v Ukrayini [Legislative basis for the introduction of a system of education for gifted children in Ukraine]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti*, 6 (49), 11–15 [in Ukrainian].
5. Dobina, T. H. (2017). Diial'nist' yak virishal'nyy chynnyk realizatsiyi potentsialu tvorchykh osobystostey [Activity as a crucial factor in realising the potential of a creative personality]. *Mizhnarodnyy naukovyy zhurnal «Internauka». Seriya «Kulturolohiya»*, 12(34), 15–18 [in Ukrainian].
6. Yeremenko, Yu. V. (2018). Samorealizatsiya obdarovanykh uchniv u suchasniy Ukrayini: osnovni chynnyky ta ryzyky [Self-realisation of gifted students in modern Ukraine: main factors and risks] (PhD Thesis), Kharkiv [in Ukrainian].
7. Kovalenko, O. A. (2011). Filosofskyi pidkhid do vyznachennya sutnosti poniattya «obdarovanist» [A philosophical approach to defining the essence of the concept of «giftedness»] *Pedahohika formuvannia tvorchoyi osobystosti u vyshchiiy i zahalnoosvitniy shkolakh*. Zbirnyk naukovykh prats / Klasychlychnyy pryvatnyy universytet. Zaporizhzhia, 20 (73), 137–142 [in Ukrainian].
8. Kolisnyk-Humenyuk, Yu. (2019). Definityvnyi analiz poniattia kul'turotvorchist', kul'turovorche seredovyshe, kul'turovorcha kompetentnist' [Definitional analysis of the concepts of culture, culture-creating environment, culture-creating competence]. *Molod' i rynek*, 6 (173), 65–70 [in Ukrainian].
9. Komarovska, O. A. (2009). Khudozhno-osvitnii prostir navchal'nogo zakladu yak peredumova rozvytku khudozhno obdarovanoi osobystosti [Artistic and educational space of an educational institution as a prerequisite for the development of an artistically gifted personality]. *Navchannia i vykhovannia obdarovanoi dytyny: teoriia ta praktyka*, 135–141 [in Ukrainian].
10. Komarovska, O. A., & Prosina, O. V. (2020). Mystets'ka osvita: vektory reformuvannia [Art education: vectors of reform]. *Visnyk NAPN Ukrayiny*, 2 (1), 1–6 [in Ukrainian].
11. Lytvynenko, I., Zhuk, V. (2015). Henialnist' yak deviantna povedinka [Genius as deviant behaviour]. *Naukova mizhnar. konf. molodykh uchenykh aspirantiv, studentiv Naukovi zdobutky molodi – virishenniu problem kharchuvannia liudstva u XXI stolitti*, 23–24 kvitnia 2015 roku, 121–123 [in Ukrainian].
12. Liashenko, L. L. (2018). Fenomen talantu v kul'turolohichnomu dyskursi (na materialy zhyttia ta tvorchosti Erikha Korngol'da) [The Phenomenon of Talent in Cultural Discourse (Based on the Life and Work of Erich Korngold)] : dys... kand. kul'turolohii : 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
13. Muzyka, V.O. (2006). Struktura tvorchoho potentsialu. *Zdibnosti, tvorchist', obdarovanist': teoriya, metodyka, rezultaty doslidzhen'* [The structure of creative potential]: monohrafiya / V. O. Molyako, O. L. Muzika. Zhytomyr: Vyd-vo Ruta [in Ukrainian].

14. Ovcharuk, O. V. (2019). Paradigmální vymiry idealu liudyny u prostori kultury XX – pochatku XXI stolittia [Paradigmatic Dimensions of the Human Ideal in the Cultural Space of the 20th to the Beginning of the 21st Century] : dys. ... doktor. kul'turolohii (doktora nauk) : 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
15. Ovcharuk, O.V. (2019). *Osobystist u prostori kultury* : navchalnyi posibnyk [Personality in the Cultural Space]. Kyiv [in Ukrainian].
16. Polyuha, V. V. (2018). Fenomen «henialnosti» v mystetstvi (synerhetychni modeli) [The phenomenon of «genius» in art (synergistic models)]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 262–266 [in Ukrainian].
17. Popovych, O. V. (2015). Sotsiohenenezys psikhichnykh rozladiv ta mekhanizmy kompensatsii v kulturi [The sociogenesis of mental disorders and compensation mechanisms in culture.]. *Kultura i suchasnist'*, 2, 60–65 [in Ukrainian].
18. Rybalka, V. (2016). Slovnyk iz psykholohii ta pedahohiky obdarovanosti i talantu osobystosti [Dictionary of Psychology and Pedagogy of Giftedness and Talent]. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka [in Ukrainian].
19. Syrota, Z. M. (2015). Sutnist' poniat' «tvorchist'», «tvorcha osobystist'», «tvorchiy rozvytok» [The essence of the concepts of «creativity», «creative personality», «creative development»]. *Khudozhno-tvorchiy rozvytok obdarovanykh ditey u mystetskii osviti : navchal'no-metodychnyi posibnyk. Uman'*, 18–26 [in Ukrainian].
20. Syrota, Z. M., Syrota, V.M. (2015). Osoblyvosti khudozhno-tvorchoho rozvytku obdarovanykh ditey v mystetskii osviti [Features of artistic and creative development of gifted children in art education]. *Khudozhno-tvorchiy rozvytok obdarovanykh ditey u mystetskii osviti : navchal'no-metodychnyi posibnyk. Uman'*, 14–16 [in Ukrainian].
21. Kholodenko, V. O. (2019). Tvorchiy potentsial osobystosti: zmist, struktura ta peredumovy uspishnoyi realizatsii v mystetskii osviti [Creative potential of the individual: content, structure and prerequisites for successful implementation in art education]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Dragomanova. Seriya 14. «Teoriya i metodyka mystetskoï osvity»*, 26, 22–28 [in Ukrainian].
22. Filosofskiy slovnyk, (1986). [Dictionary of philosophy]. / za red. V. I. Shynkaruka. 2. vid. dop. Kyiv : holov. red. URE [in Ukrainian].
23. Chorny, R. V. (2020). Osoblyvosti kul'turotvorennia yak dominantni humanitarnoi tsilisnosti ukrayins'koi kul'tury [Peculiarities of cultural creation as a dominant feature of the humanitarian integrity of Ukrainian culture]. *Osvitnii dyskurs: zbirnyk naukovykh prats'*, 26(9), 39–49 [in Ukrainian].
24. Shul'hina, V. D., Riabinko, S. M. (2017). Tvorchia diial'nist' osobystosti u systemi mystetskoï osvity Ukrayiny: yevropeiskiy kontekst [Creative Activity of the Individual in the System of Art Education of Ukraine: European Context]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 1, 80–85 [in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | |
|--|-----|
| Валентина АНТОНЮК, Людмила АРТЮХОВА КАФЕДРА КАМЕРНОГО СПІВУ В ХРОНОПИСІ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ..... | 3 |
| Тетяна БОГОЄВА ФЕНОМЕН ДИТИНСТВА В НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКАЛЬНИХ КУЛЬТУРАХ ХІХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ..... | 15 |
| Богдан КИСЛЯК СОНОРНИЙ ПАРАМЕТР СУЧАСНОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ ЯК НОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕМБРОВИЙ ПРОЄКТ..... | 21 |
| Владислав КНЯЗЄВ БАЯН-АКОРДЕОН В ПОЧАТКОВІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ НА ЗАКАРПАТТІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)..... | 28 |
| Ольга КОМЕНДА ЛЕЙТМОТИВНА СИСТЕМА «ОРЕСТЕЇ» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА..... | 39 |
| Ніна КРАВЕЦЬ ЖАНРОВИЙ СИНКРЕТИЗМ: ПЕРЕТИН ДЖАЗОВИХ І ЕСТРАДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ..... | 48 |
| Тереса МАЗЕПА, Юлія ГАВРИЛЕНКО ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ..... | 53 |
| Вікторія ПОЛЮГА СУЧАСНІ ФОРМИ МАРКЕТИНГУ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ У МУЗИЧНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ..... | 63 |
| Андрій ПОЦЕЛУЙКО АРХАЇЧНЕ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ МЕЛОДИКИ УКРАЇНСЬКИХ ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ..... | 68 |
| Юрій РОМЕНСЬКИЙ РОЛЬ ОПАНУВАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ КОМПОНЕНТИ ЯК ВАЖЛИВОЇ СКЛАДОВОЇ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО СПІВАКА..... | 75 |
| Olga SAPOZHNIK THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF ROCK MUSIC IN UKRAINE: THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY..... | 80 |
| Олександр СТАХЕВИЧ КИТАЙСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАБЛЕВЕ ТА ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ДЕТЕРМІНАНТИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ | 88 |
| Марта-Маргарета СТОРОНЯНСЬКА СЮЇТА G-DUR СІЛЬВІУСА ЛЕОПОЛЬДА ВАЙСА У ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ..... | 96 |
| Ірина ЦЕПУХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: НА ПРИКЛАДІ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА..... | 106 |
| Василь ЧЕПЕЛЮК, Олександр ГОЛОЩУК ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ПІДЛІТКІВ | 121 |

Світлана ЯКИМЧУК

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ПРИКЛАДІ
ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФУНДАТОРІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....129

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Оксана ПОПІНОВА, Олександр КРЮК

ЕТИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИКЛИКИ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ
І ЖИВОПИСУ.....136

Юрій СОСНИЦЬКИЙ

МЕТАФОРИ ТА СИМВОЛИ В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ СОЦІАЛЬНОГО ПЛАКАТУ:
КОМУНІКАЦІЯ ТА ВПЛИВ.....142

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ігор БАЙДА

МЕДІАКУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА.....150

Євген ГОРБ

ЛИТУАНІСТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)...157

Катерина ДАРОВАНЕЦЬ

ЦИФРОВИЙ КОНТЕНТ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ: ДОСВІД ІСПАНІЇ.....163

Костянтин КИСЛЮК, Антоніна КІКОТЬ, Марина АЛЕКСАНДРОВА

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНОК ЯК КУЛЬТУРНА ЗБРОЯ
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....168

Карина КІНДЕР, Максим КУТУЗОВ

ПОБУТОВІ ТАНЦІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
ЯК ПЕРШООСНОВА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ.....174

ТЕТЯНА КОРЖОВА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖЕВОЇ КУЛЬТУРИ ФАХІВЦЯ
ІЗ ЗВ'ЯЗКІВ З ГРОМАДСЬКІСТЮ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ.....181

Христина ПЛЕЦАН

РОЗВІЙ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ ЯК НАРАТИВ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ
КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ.....188

Світлана ПОГАСІЙ

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ КІРИ МУРАТОВОЇ.....201

Марія ПРОНЮК

КУЛЬТУРНО-ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ХРАМУ СВЯТИХ СЕРГІЯ І ВАХА У РИМІ
ДЛЯ УКРАЇНЦІВ В ІТАЛІЇ.....211

Андрій СЕНДЕЦЬКИЙ

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ФОРМ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК СУЧАСНОГО
УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ.....218

Оксана СОХАЦЬКА

ЄДНІСТЬ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....231

Тетяна УВАРОВА

АКТУАЛІЗАЦІЯ ІДІОГРАФІЧНОГО ПІДХОДУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....238

Ольга УМАНЕЦЬ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....247

Мирон ЧЕРЕПАНИН

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАДІО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ МАТЕРІАЛАХ
АРХІВУ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ (МІУНХЕН, НІМЕЧЧИНА)..... 256

Наталія ШЕВЧЕНКО

РЕМЕЙК ЯК ПРОВІДНИЙ ПРИНЦИП РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ..... 264

Людмила ШУМЕЙКО

ОБДАРОВАНІСТЬ – ТАЛАНТ – ГЕНІАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ
В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ 273

CONTENTS

MUSICAL ART

| | |
|---|-----|
| Valentina ANTONYUK, Liudmyla ARTIUKHOVA DEPARTMENT OF CHAMBER SINGING IN THE CHRONOGRAPHY OF KYIV CONSERVATORY VOCAL SCHOOL..... | 3 |
| Tetiana BOGOIEVA THE PHENOMENON OF CHILDHOOD IN THE GERMAN AND UKRAINIAN MUSICAL CULTURES OF THE NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT..... | 15 |
| Bohdan KYSLIAK SONIC PARAMETER OF CONTEMPORARY BAYAN AND ACCORDION MUSIC AS A NEW INSTRUMENTAL PROJECT..... | 21 |
| Vladyslav KNIAZIEV ACCORDION AND BUTTON ACCORDION IN PRIMARY MUSIC EDUCATION IN ZAKARPATTIA REGION (2 ND HALF OF THE 20 TH CENTURY – EARLY 21 ST CENTURY)..... | 28 |
| Olha KOMENDA THE LEITMOTIV SYSTEM OF OLEKSANDR KOZARENKO’S “ORESTEIA”..... | 39 |
| Nina KRAVETS GENRE SYNCRETISM: INTERSECTION OF JAZZ AND POP ELEMENTS IN CONTEMPORARY MUSIC..... | 48 |
| Teresa MAZEPA, Yuliia HAVRYLENKO HISTORICAL ORIGINS OF THE FORMATION OF VOCAL CHOIR MUSIC..... | 53 |
| Viktoriia POLIUHA MODERN FORMS OF MARKETING AND THEIR APPLICATION IN THE MUSIC FESTIVAL MOVEMENT..... | 63 |
| Andriy POTSELUIKO THE ARCHAIC INDO-EUROPEAN BASIS OF THE MELODY OF UKRAINIAN RITUAL SONGS..... | 68 |
| Yuriy ROMENSKYY THE ROLE OF MASTERING THE COMPOSITIONAL COMPONENT AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE DEVELOPMENT OF AESTHETIC AND ARTISTIC THINKING IN THE EDUCATION OF A MODERN POP AND JAZZ SINGER..... | 75 |
| Olga SAPOZHNIK THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF ROCK MUSIC IN UKRAINE: THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY..... | 80 |
| Oleksandr STAKHEVICH CHINESE TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLE AND ORCHESTRA PERFORMANCE: DETERMINANTS OF HISTORICAL DEVELOPMENT..... | 88 |
| Marta-Margareta STORONIANSKA SUITE G DUR BY SYLVIUS LEOPOLD WEISS ARRANGED FOR BANDURA: HISTORICAL, THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS..... | 96 |
| Iryna TSEPUKH CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE COMPOSING SCHOOL OF THE CHERNIGIV REGION OF UKRAINE AT THE END OF THE 20TH – FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF OLEKSANDR IVANKO..... | 106 |
| Vasyl CHEPELYUK, Oleksandr HOLOSHCHUK VOCAL TRAINING OF TEENAGERS..... | 121 |

Svitlana JAKYMCHUK

THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF THE FOUNDERS OF THE LVIV VOCAL SCHOOL.....129

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Oksana POPINOVA, Oleksandr KRIUK

ETHICAL AND SOCIO-CULTURAL CHALLENGES OF THE INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES AND PAINTING.....136

Yuri SOSNYTSKYI

METAPHORS AND SYMBOLS IN THE ARTISTIC REPRESENTATION OF SOCIAL POSTERS: COMMUNICATION AND IMPACT.....142

CULTURAL STUDIES

Ihor BAIDA

MEDIA CULTURE AS A PHENOMENON OF THE INFORMATION SOCIETY.....150

Yevhen HORB

LITHUANIAN STUDIES OF ALEKSANDER BRÜCKNER(CULTURAL ASPECT).....157

Kateryna DAROVANETS

DIGITAL CONTENT IN THE PROMOTION OF CULTURE: THE EXPERIENCE OF SPAIN.....163

Kostiantyn KYSLIUK, Antonina KIKOT, Maryna ALEKSANDROVA

FOLK-STAGE DANCE AS A CULTURAL WEAPON OF RUSSIAN-UKRAINIAN WAR.....168

Karyna KINDER, Maksym KUTUZOV

THE FOLK DANCES OF THE MIDDLE AGES THE FOUNDATION OF BALLROOM CHOREOGRAPHY.....174

Tatiana KORZHOVA

ACTUAL PROBLEMS OF FORMING IMAGE CULTURE OF A PUBLIC RELATIONS SPECIALIST AT THE PRESENT STAGE.....181

Khrystyna PLETSAN

DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM AS A NARRATIVE OF COMPETITIVENESS OF CREATIVE INDUSTRIES OF UKRAINE: CULTURAL REFLECTION.....188

Svitlana POHASIY

FEATURES OF KIRA MURATOVA'S AUTHORIAL STYLE.....201

Mariia PRONIUK

THE CULTURAL AND SPIRITUAL VALUE OF THE CHURCH OF SAINTS SERGIUS AND BACCHUS IN ROME FOR UKRAINIANS IN ITALY.....211

Andriy SENDETSKYI

SYSTEMATIZATION OF FORMS OF THEATRICAL PRACTICES IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN-POLISH CULTURAL DIALOGUE.....218

Oksana SOKHATSKA

UNITY OF CULTURE AND EDUCATION: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ASPECT..... 231

Tetiana UVAROVA

ACTUALISATION OF THE IDIOGRAPHIC APPROACH IN CULTURAL STUDIES.....238

Olha UMANETS

CULTURAL AND ARTISTIC PROJET AS A PHRNOMENON OF CONTEMPORARY CULTURE.....247

Myron CHEREPANYN

CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS IN RADIO AND JOURNALISM MATERIALS
OF THE ARCHIVE OF THE UKRAINIAN FREE UNIVERSITY (MUNICH, GERMANY)..... 256

Nataliia SHEVCHENKO

REMAKE AS A LEADING PRINCIPLE OF RECEPTIVE AESTETICS..... 264

Liudmyla SHUMEIKO

GIFTEDNESS – TALENT – GENIUS AS FACTORS OF CULTURE CREATION
IN THE ARTISTIC AND EDUCATIONAL SPACE..... 273

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 33,71. Замов. № 0424/251. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.