

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research
(Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine**

**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА :
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE :
THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напря́м : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkalov**

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 26
Issue 26**

**Рівне : РДГУ, 2018
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2018**

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Постанова № 1-05/4 від 22.12.2016 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 11 від 25 листопада 2018 р.) та Інституту культурології (протокол № 10 від 22 листопада 2018 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, РИНЦ (РФ); «Cosmos» (США) та «Research Gate» (Німеччина)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Виткалов С. В. – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, Україна

Редакційна колегія:

Афоніна О. С. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККІМ, Україна

Виткалов В. Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, Україна, відповідальний секретар, Україна

Душний А. І. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Україна

Muszkieto R. – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

Скорик А. Я. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Україна

Сташевська І. О. – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії культури, Україна

Сташевський А. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Україна

Татарнікова А. А. – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, Україна

Шабанова Ю. О. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка», Україна

Шульгіна В. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Україна

Андрущенко Т. І. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики НПУ імені М. П. Драгоманова, Україна

Личковах В. А. – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАКККІМ, Україна

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 26 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, А. І. Душний та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2018. 188 с.

Редагування англomовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензенти:

Карась Г. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, НМА України ім. П. І. Чайковського

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 008:81'82+7.037/038

ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР «УКРАЇНА – ПОЛЬЩА»

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-8383-4849
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.7
fatv@ukr.net

На матеріалах польської естетики розглядаються історико-культурні, мистецтвознавчі, естетичні дослідження мистецького авангарду в Польщі як у його концептуальних, так і художніх формах. Аналізується діяльність митців із груп «Формісти», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a.r», «Artes», зокрема В. Стшемінського, Г. Стажевського, Л. Хвістека. Естетичні дослідження польського авангардизму репрезентуються іменами Т. Пайпера, Р. Ингардена, С. Моравського, М. Голашевської, сучасних теоретиків модерного мистецтва в Польщі. Робиться висновок про своєрідний діалог польських та українських авангардистів першої третини ХХ століття.

Ключові слова: польський авангард, естетика авангарду, семіотика, формізм, унізм, стрефізм, діалог культур «Україна – Польща».

Постановка проблеми. Польська естетика відома в Україні як із перекладів праць її класиків [2; 5], так і автентичних джерел (монографії, наукові статті, матеріали конференцій). На жаль, її українських дослідників не так вже й багато для плідного діалогу в науці, культурі й мистецтві, в т.ч. і модерного. Крім автора цих рядків [3], до аналізу естетичної думки в Польщі найактивніше звертаються вітчизняні дослідники М. Верніков, К. Шевчук, К. Братко, О. Гончаренко, С. Іваник.

Українські та польські естетичні дослідження авангардизму показують, що звернення до проблем семіотики, дискурсу знаку і значення було симптоматичним не лише для філософії, психології й логіки першої третини ХХ століття (зокрема брентанізму як підґрунтя Львівсько-Варшавської філософської школи), а й для естетики і мистецтва авангарду, які створювали нову семіосферу модерного суспільства доби «перцептивної революції» 1905-1915 рр. (В. Вульф).

Пан-європейський мистецький семіозис захопив також український і польський авангард, які гомологічно з філософією та естетикою неопозитивізму, прагматизму, феноменології, інтуїтивізму виробляли художню образність кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Знаходячись в одному світоглядно-естетичному середовищі з семантичною філософією мистецтва, українські та польські авангардисти (хто свідомо, а хто і позасвідомо) впроваджували семіотичні ідеї «цайтгайсту» у свою образотворчість – від символізму та експресіонізму до дадаїзму і безпредметного мистецтва. Багато хто з авангардистів і самі були теоретиками нової образотворчості, обґрунтовуючи свої художні ідеї в маніфестах, публіцистиці, наукових трактатах (напр., К. Малевич, якого вважають представником як українського, так і польського авангарду одночасно, а також Л. Хвістек, який працював як науковець і митець у Кракові і Львові).

Проте на сьогодні цей «заочний» діалог українських та польських авангардистів не є достатньо добре артикульованим в естетичній літературі, що актуалізує поставлену проблему і вводить її в дискурс діалогу культур «Україна – Польща».

Мета статті – на основі аналізу польської мистецтвознавчої та естетичної літератури розкрити історичний шлях та художні особливості розвитку мистецького авангарду в Польщі протягом ХХ ст. Крізь огляд джерел естетичного дослідження польського авангардизму встановити паралелі його історії та естетики з українським авангардизмом задля відновлення й продовження діалогу культур у міждержавній співпраці «Україна – Польща».

Огляд досліджень і публікацій. Історія польського мистецького авангарду першої третини ХХ ст. не досить добре відома в Україні. Виключення складають праці акад. О. Федорука, присвячені україно-польським взаємозв'язкам у галузі образотворчого мистецтва протягом міжвоєнного і

післявоєнного періоду в історії Польщі. У книзі «Перетин знаку» [6] і статтях, опублікованих у культурологічному альманасі «Хроніка – 2000: Наш край» та інших наукових виданнях, відомий український мистецтвознавець аналізує історію становлення польського авангардизму в контексті художнього життя двох сусідніх країн, що завжди мали транскордонне і транснаціональне співробітництво в мистецькій сфері. У працях О. Федорука використовується чимало польських і українських публікацій з цього питання, архівні джерела і матеріали Національної комісії України з повернення (реституції) художніх цінностей, яку він очолював.

Звичайно, найліпше розроблена історія польського авангарду в самій Польщі, у численних монографіях, збірках, статтях і каталогах, виданих як у період становлення авангардизму (10–20-ті рр.), так і повосенний період (з 50–60-х рр.), особливо в часи після демократичної революції 1989 р. Паралельно з історією авангардистського мистецтва розроблялися і відповідні проблеми естетики, яка стала саморефлексією авангардизму у філософських формах аналізу модерного мистецтва (від Р. Інгардена і С. Моравського до Б. Дземідока, М. Голашевської, А. Кучинської).

Виклад основного матеріалу. Наразі звернемося до короткої історіографії польських досліджень вітчизняного авангардизму, які вдалося знайти у наукових бібліотеках Польщі, зокрема славетній бібліотеці Варшавського університету.

Перші публікації з експериментів авангардизму стали виходити у Польщі з 1912 р. Їх супроводжували художні виставки у Варшаві (брати Пронашки і Т. Чижевський), Кракові (Т. Пайпер), Львові (Я. Болоз-Антоневич). Почали з'являтися мистецтвознавчі журнали і мистецькі угруповання, пов'язані з авангардистськими шуканнями – «Zwrotnica», «Zdrój», «Maska», «Blok», «Форма», групи «Формісти», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a.g.», «artes», «Katarynka», «Краківська група». Під впливом європейського і російського авангардизму на польський ґрунт вітчизняного символізму і модернізму «Молодої Польщі» були привнесені ідеї кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, конструктивізму (напр., «Польські експресіоністи» – 1917 р., які у 1919 р. виступили під прапором «Формізму»).

Але перші польські авангардисти, багато хто з яких навчалися й практикували в Західній Європі, Україні та Росії, не тільки наслідували відомі на той час авангардистські течії і школи (зокрема «татлінізм» і супрематизм), а й створювали власні художньо-естетичні концепції та програми. Так, один із представників краківських «формістів» С. Віткевич застосував у творчості власну «теорію чистої форми», а його друг – філософ і художник Л. Хвістек із фундованих ним формістичних експериментів створив оригінальну теорію «стремізму». Очолював теоретичні пошуки польських авангардистів у Кракові та Варшаві видатний мистецтвознавець і редактор журналу «Zwrotnica» Я. Тадеуш Пайпер, якого в Польщі називають «Папа авангарду» [14].

У 1918 р. виник познанський «Бунт», який сповідував ідеї експресіонізму (А. Бедерський, Є. Гулевич, С. Кубіцький) і мав тісні контакти з берлінськими художниками групи «Der Sturm».

У міжвоєнний період польське малярство розвивалось у різних авангардних напрямках, провідні з яких були пов'язані з неопластицизмом [10]. Очолювали радикальний польський авангард 20–30-х рр. творець теорії «унізму» В. Стшемінський, Г. Стажевський, Г. Берлеві, М. Щука, К. Кобро. Виникли три нових авангардистські групи – «Blok», «Praesens», «a.g.» («artyści rewolucyjnie» – «революційні художники»). Зокрема, прибічник супрематизму, що проповідував у Росії К. Малевич, польський авангардист В. Стшемінський, який співпрацював із В. Татліним у Вільних Художніх Майстернях і керував у Смоленську філією групи «УНОВИС», разом із дружиною К. Кобро організує у Варшаві групу «Блок» й видавав однойменний журнал (із 1924 р.). Саме тут митець і теоретик авангарду створює нову течію «унізм», концепцію якої викладає у книзі «Унізм у живописі» (1928 р.). Останній був подальшим розвитком супрематизму і вимагав відмову від множинності форм зображення заради єдності всіх компонентів образу, від композиції до колористики (далі буде детальніше).

Угруповання «Artes» і «Краківська група» стали другою хвилею польського «історичного» авангарду [10; 13]. До першої належали М. Влодарський (Г. Стренч), Р. Сельські і А. Кривоблоцький, які частково спиралися на досягнення сюрреалізму і футуризму. Представники «Краківської групи» виступили проти традиційної естетики, спираючись на експресіонізм, над-реалізм і абстракцію. Піонер польської геометричної абстракції Г. Стажевський, крім участі у групах «Блок», «Praesens», «a.g.», був також членом міжнародного об'єднання абстракціоністів «Cercle et Carré», заснованої у 1929 р. у Парижі мистецтвознавцем М. Сьофором і художником Х.Т. Гарсія.

У 1931 р. до Польщі повернулися т. зв. «капісти» (члени групи «Комітет Паризький»), які активно працювали з кольором у пейзажах і натюрмортах. Очолював групу Я. Цибіс, – її головний теоретик, який вплинув на творчість А. Нахт-Самборського, Ю. Чапського, З. Валішевського. Продовжувалась діяльність

«Краківської групи» і варшавської «Фригійської шапки», які у своїх образах, зокрема графічних, зверталися до теми боротьби з бідністю, злиднями, інших соціальних проблем великої кризи напередодні Другої світової війни. Особливо шокуючою була творчість Б. Лінке [10; 18].

Показовою для розвитку польського авангарду як у теорії, так і на практиці була дискусія між ключовими фігурами його становлення і самоосмислення – Леоном Хвістekom і Станіславом Ігнацієм Віткевичем. Друзі з молодості й непримиренні опоненти на все життя, вони критично аналізували теоретичні погляди і творчість один одного, тим самим фактично допомагаючи самоідентифікації кожного, а головне, – розширюючи філософсько-світоглядні, естетичні й художні горизонти польського авангарду загалом. Л. Хвістек разом із С. Віткевичем намагалися, кожний по-своєму, подолати «трагедію польського мистецтва» – «брак теорії» [8; 233], що часто приводило до наслідування, вторинності авангардистських образів. Прибічник раціонального критицизму і супротивник ірраціоналізму, Л. Хвістек відкидав метафізичні засади естетики і творчості С. Віткевича, зокрема його пошуки художньої множини в образній єдності, «але так всюди». За Хвістekom, усі існуючі на той час філософські концепції мистецтва дають його родові й видові визначення, а треба знайти його специфічні відмінності на основі власного естетичного і психологічного досвіду.

Аналіз власних художніх вражень Л. Хвістек будує на індивідуальному синтезі кантівського безпосереднього розуміння, ніцшеанського візіонерства, метафізичного неспокою Віткевича, усвідомленні досконалості форм, за Еренфельсом. У власному ставленні до шедеврів мистецтва треба пережити єдність ірраціональних моментів із критичним аналізом, чого не приймав С. Віткевич, наслідуючи музичну імпульсивність творчості В. Кандинського.

Де збігалися погляди двох друзів-опонентів, так це у вченні про форму, яка складає зміст нового мистецтва. «Дивлячись на художній образ, ми повинні звертати увагу на форму», – стверджував С. Віткевич [8; 249]. Але, якщо у нього це твердження інспірувало абстракціонізм у стилістиці Кандинського, то у Л. Хвістека така увага до форми породжувала «формізм», який синтезував досягнення кубістів, футуристів, експресіоністів. На цих засадах і виникло об'єднання «Блок», яке згрупувало польських авангардистів середини 20-х рр. ХХ ст.

Отже, Л. Хвістека і С. Віткевича розділяла різниця темпераментів і світоглядно-естетичних позицій [12; 42]. Програмна робота першого «Множина дійсності в мистецтві» спрямовувалася проти ідей другого, викладених у книзі «Нові форми в малярстві». Хвістек виступив із критикою символізму «Чистої Форми» Віткевича, а останній не сприймав його «логістики», філософського та естетичного «плюралізму». Їхні дискусії стосувалися не лише живопису, а й літератури, архітектури, театру, проблем розвитку польської культури в її історії та майбутніх перспективах. Вважаючи один одного «теоретичними ворогами», вони були достойними опонентами, вмюючи побачити позитивні моменти у творчих пошуках і досягненнях кожного в модернізації та європеїзації польської культури. Так, критикуючи живописні принципи Віткевича, Хвістек досить високо оцінював його театр, «далекий від натуралізму», що збігалось і з відповідними оцінками Т. Пайпера в журналі «Zwrotnica». У свою чергу, Віткевич, називаючи Хвістека «демоном інтелекту», відзначав у ньому поєднання титанізму духу і тіла та «самого в собі життя» [12; 41].

Дискусії про природу художнього образу, зокрема в авангардизмі, проходили у Л. Хвістека і з іншими теоретиками і практиками польського мистецтва – В. Стшемінським, Л. Гженевським, К. Іржиковським. Все це, як і дружба з «Папою» польського авангарду Т. Пайпером, сприяло розширенню світоглядно-естетичних і мистецьких рамок авангардистських пошуків у Польщі, засвоєнню європейських парадигм мистецтва першої третини ХХ століття, виробленню й самоусвідомленню національних концепцій і течій авангардизму – «формізму», «унізму», «стремізму» тощо. Крім того, формувалися спільні контексти і творчі зв'язки мистецького авангарду в Польщі та в Україні, що засвідчують «заочні» діалоги і гомології у творчості Т. Пайпера, В. Стшемінського, Г. Стажевського, Л. Хвістека, «Краківської групи», з одного боку, і В. Кандинського, К. Малевича, О. Богомазова, Р. Сельського, львівського «Артесу», з іншого боку. Отже, Л. Хвістека можна вважати одним із фундаторів естетики польського авангарду, а його теоретичні праці складають автентичне джерело дослідження філософії авангардного мистецтва в Польщі.

Творчості польських авангардистів присвячуються статті, опубліковані в літературно-художніх виданнях 1920–1930 рр. у Варшаві, Кракові, Львові. Тут друкуються не лише розвідки мистецтвознавців, а теоретичні й критичні статті самих художників, хто виходив на наукові узагальнення естетичних і мистецьких проблем авангардистських пошуків (С. Віткевич, Л. Хвістек, К. Кобро, В. Стшемінський, Т. Терлецький, К. Естрайхер та ін.). У 20-х рр. нотатки про польський авангард і авангардистів з'явилися у виданнях «Блок», «Звrotnica», «Літературні відомості», «Маски»,

«Нове мистецтво», «Пшегльонд артистичний», «Скамандер», «Театр». Аналізувалася творчість окремих художників, деяких художніх шкіл, течій, напрямів. Крім того, видавалися каталоги їхніх виставок, наприклад, каталог I виставки товариства «Молоде мистецтво» (Варшава, 1913 р.), «Формісти. Виставка III» (Краків, 1919 р.), «Виставка нового мистецтва» (Вільно, 1923 р.), «Салон модерністів» (Варшава, 1928 р.). Ця художньо-критична діяльність сприяла становленню і осмисленню польського авангардизму в контексті європейського мистецтвознавства і нових арт-практик.

У 30-х рр. матеріали про мистецький авангард публікувалися у наступних виданнях: «Атенеум», «Голос пластиків» (зокрема про групові виставки у Кракові та Львові), «Зет», «Еуропа», «Лінія», «Літературна газета», «Пшегльонд сучасний», «Тижневик художників», «Форма», «Час» тощо. Крім згаданих, з'явилися нові імена теоретиків польського авангарду, напр., Я. Пшибося, який детально аналізував творчість В. Стшемінського, брав участь у створенні програми діяльності групи «а.г.» (1930 р.). У Львові з оглядами нового мистецтва виступає Л. Хвістек, зокрема у «Газеті Львівській», у Звітах Наукового товариства (1938 р.).

У повоєнний період, у зв'язку з появою «другої хвилі» авангарду, або неоавангарду, дослідження історії авангардизму в Польщі та світі набувають більш систематизованого, «академічного» характеру.

У другій пол. XX – поч. XXI ст. з'являються праці фундаментального характеру, в яких досліджується історія польського мистецтва загалом, у т.ч. «історичного» авангарду. Відкривають цей шерег досліджень капітальне видання «500 років польського малярства» (Варшава, 1950 р.) і тритомна праця Т. Добровольського «Новочасне польське малярство» (Вроцлав, 1957–1964 рр.) та його ж книга «Польське малярство останніх двохсот років» (Вроцлав, 1989 р.). Також звертаються до історичного аналізу польського мистецтва С. Кшиштофович-Козаковська, А. Моравінська, С. Стопчик, автори статей у мистецькому журналі «Пшегльонд артистичний» («Художній огляд»). Доповнюють загальну картину альбоми і каталоги численних виставок у художніх музеях і галереях Польщі.

Проблемам власне польського авангарду присвятили свої праці З. Баранович, Т. Костирко, Б. Ковальська, П. Краковський, С. Моравський, Й. Поллякувна, Є. Півоцький, М. Порембський, А. Туровський, Б. Шиманська, Й. Щепінська, В. Ющак і М. Лічбінська, І. Якимович.

У зв'язку з відкриттям виставки «Папа авангарду» у Варшавському Національному музеї в 2015 р., яка гідно репрезентувала творчість багатьох польських авангардистів, її концепцію і програму розробляли провідні польські мистецтвознавці і наукові співробітники музеїв. Куратором виставки був П. Рипсон – віце-директор і головний спеціаліст Галереї сучасного мистецтва у Національному музеї Варшави [14]. В організаційному і теоретичному забезпеченні виставки взяли участь: А. Моравінська (директорка Музею), А. Щерський (голова польської секції Міжнародного товариства критиків мистецтва), Я. Фазан, С. Яворський, Я. Ольчик, (Ягелонський університет у Кракові), І. Люба (Інститут історії мистецтва Варшавського університету), В. Бараневський (Академія мистецтв) та інші дипломовані мистецтвознавці, які досліджують історію польського авангарду.

Паралельно з історичними і мистецтвознавчими дослідженнями вітчизняного авангарду в Польщі існує потужна *естетична школа*, що вивчає мистецький авангардизм з точки зору його світоглядних, філософських, культурологічних засад через аналіз художньої образності, творчості, сприйняття. Фундамент такого підходу закладений Р. Інгарденом, В. Татаркевичем, С. Моравським.

Їх наступник, відомий польський естетик І. Войнар у статті «Музей духовної культури сучасної людини» [16], обґрунтовуючи т. зв. «Музей Уяви», який знаходиться в нас ментально, спирається на роздуми А. Мальро про становлення і суть авангарду в мистецтві [7]. Нове мистецтво, на думку французького естетика, спирається на вторгнення сучасного світовідчуття у живопис, з відсутністю оповідальності в художній образності. Рух авангардизму в «новому музеї» розпочинається з Мане (його «Олімпія» – «рожево-чорна дорожочність») і через Гогена і Ван-Гога йде до фовістів. Якщо «старий музей» ґрунтувався на тривимірному живописі з його схожістю і закінченістю, то «новий музей» представляє двовимірний живопис, де його фактура відмовляється від закінченості. Тут колористичний акорд замінив тону гармонію і виникає техніка чистого кольору. «Уявний музей» в цілому розкриває історію зародження авангардистської творчості у боротьбі з «музейним» мистецтвом. Його душею, як підсумовує І. Войнар, є метаморфоза, бо все мистецтво, за словами А. Мальро, є «піснею метаморфози», а відтак музей – це «конфронтація метаморфоз».

У цьому діалозі польської та французької естетики «музею Уяви» викладено засади нового живописного бачення світу, в якому «митці прагнуть підпорядкувати видовищність живопису, а не навпаки» [7]. Приклад цьому – творчість П. Пікассо, який, за словами М. Бердяєва, «випробував у живописі космічний вітер».

У польському авангардизмі головними теоретиками «нового мистецтва» були Т. Пайпер, Л. Хвістек, С. Віткевич. Всі вони знали один одного і у своїй співпраці й творчих діалогах та

дискусіях виробляли естетичні домінанти розвитку польського авангарду в контексті європейського.

Видатним теоретиком і «менеджером» польського авангарду 20-х років був *Ян Тадеуш Пайпер* (нар. 1891 р.), якого в Польщі називають *Papież* (Папа) не лише за аналогією звучання цього імені з «Римським Папою», а й за верховним статусом у розбудові вітчизняних ідей мистецької практики авангардизму в багатьох європейських країнах. Навчаючись в Ягеллонському університеті (м. Краків), а також Берліні та Копенгагені, він вивчав, – серед інших наук, – філософію, естетику, історію мистецтва.

Наприкінці 1914 р., у зв'язку з початком I Світової війни, Я.Т. Пайпер виїхав до Іспанії та оселився у Мадриді. Там, у нейтральній підчас війни країні перебувало багато емігрантів, у т.ч. знаних митців і літераторів з усієї Європи та Латинської Америки.

У польському середовищі емігрантів були відомі художники Ю. Панкевич, В. Яль, Я.В. Завадовський, арт-критик М. Панкевич. Вони разом із Я.Т. Пайпером співпрацювали з видатними авангардистами того часу – Робертом і Сонею Делоне (яка мала українське коріння), Дж. Луї Бурже, з плеядою іспанських та латиноамериканських художників, поетів, письменників. Пайпер активно працює в мадридському товаристві «Атенео», публікується в щоденних газетах і літературній періодиці. Як поет і критик, він виступає за розвиток нового мистецтва, художня образність якого відповідала б новій цивілізації з перетвореною відеосферою.

Зокрема, Пайпер намагався надати семіосфері футуризму і формізму конструктивістських орієнтацій, які тільки-но з'явилися в семіотиці авангарду. В атмосфері семантичної філософії мистецтва, неопозитивістських і структуралістських ідей анархію художніх форм він пропонував замінити гармонією композиції, логічним та естетичним зв'язком форми і функцій художнього образу, його знаково-символічного відеоряду. Вже на обкладинці свого журналу «Зворотніца» (№ 5, 1923), яку спроектував сам Т. Пайпер, а проект реалізував його друг Т. Несьоловський, бачимо гармонійну композицію постаті туземної жінки з фруктами, що графічно-чітко «вписана» в пасторальний пейзаж (за настроєм і технікою виконання нагадує обкладинки журналу «Мистецтво» в Україні того часу, які оформлював Г. Нарбут!).

У середині 20-х років, опублікувавши низку програмних і критичних статей, Ян Тадеуш Пайпер став центральною постаттю теорії польського модерного мистецтва, отримавши прізвисько «Папа авангарду» (коли з шануванням, а коли і з іронією, в залежності від ставлення до нього колег і коментаторів). Серед його шанувальників та учнів були Я. Бженковський, Я. Курек, К. Подсадецький, Ю. Пшибось. До авангардистського кола журналу «Зворотніца» приєдналися нові представники мистецьких груп «Блок», «Praesens» і «A.R.». В публікаціях домінує творчість шкіл «Баухаус» і «Де Стайл», конструктивістські ідеї нової архітектури і проектування.

У 30-х роках Т. Пайпер переживає творчу кризу, все більше розчаровується у нових видавничих проектах, розходиться в художньо-естетичних поглядах із знаним авангардистом В. Стшемінським і групою «A.R.». Крім того, економічна криза, поступова мілітаризація і фашизація Європи руйнують позитивістські фундаменти цивілізаційного оптимізму, а разом із тим – і утопії авангарду як пан-мистецтва майбутнього. Але перша третина ХХ ст. залишиться в історії польського і європейського авангарду як доба становлення нової мови мистецтва з універсальною семіотикою, яка охоплювала естетосферу суспільства від живопису і архітектури до соматичних і технічних текстів культури [14].

Багато уваги, особливо в Іспанії, Т. Пайпер приділив естетиці та семіотиці «ультраїзму» – першого іспанського авангардного літературного руху (Рафаель Кансінос Ассенс – «пророк», Гільермо де Торре – «лідер» руху). Мова і художня образність ультраїзму склалися під впливом кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, т. зв. «рамонізму». Семіотика ультраїзму як естетики «ячництва» пов'язана також з ідеями конструктивізму і польського «формізму», які у світлі неопозитивізму і феноменології проголошували художню самоцінність форми, а все «нове мистецтво» розглядали як конструкції, композиції, навіть «гру» виразних форм. У своїх неопублікованих щоденниках Т. Пайпер робить предметом психоаналітичного та естетичного досвіду свої власні фізичні відчуття, створюючи тим самим «соматичний текст», або «(анти)-естетику тіла» (Я. Фазан) [14].

Семіотика футуризму і конструктивізму виявилась у перебудові мови авангардного мистецтва (напр., «телеграфний стиль», «архітектони» тощо), в художньо-образних експериментах із знаково-символічними текстами культури. Організатори великої виставки «*Papież awangardu*» в Національному музеї Польщі (м. Варшава, 2015 р.), присвяченій Я.Т. Пайперу, акцентували широкий діапазон семіосфери авангардизму, – від поезомалярства до архітектури і «світу машин». На основі

представлених документів, дослідницьких матеріалів і художніх образів ставились «семіотичні» питання творчості польських і західноєвропейських авангардистів: чи можна із слів намалювати пейзаж, а з геометричних фігур скласти людську подобу? Як дух епохи відбивається в накресленні літер і впливає на мистецтво типографії (зокрема, Г. Стажевського)? Як машини і техніка, великі міста, транспорт і засоби зв'язку формують нову відео- і семіо- сферу суспільства, культури і мистецтва? Чи може людське тіло стати сигніфікатором (знаковим носієм інформації), а тому «соматичним текстом» і предметом т. зв. «(анти)естетики тіла»?

Отже, Т. Пайпер, як багато інших польських і українських авангардистів, мріяв про радикальну зміну не тільки мистецтва, але і світу в цілому – машинної цивілізації, духовної культури, архітектури міст, знаково-символічної естетосфери, самої людини у її внутрішніх і зовнішніх вимірах. Концептуальні ідеї теоретика польського авангарду мали, відтак, програмове значення для тогочасної естетики, мистецтва, архітектури, дизайну, ергономіки, футурології (міста майбутнього Л. Хвістека), соціальної утопії та навіть наукової фантастики («механо-твори» Г. Берлеві) в Польщі.

Польська естетика другої пол. ХХ ст. спирається, в основному, на *феноменологічні концепції мистецтва* та його естетичного переживання [15]. Ідеї Р. Інгардена, В. Татаркевича, К. Ельзенберга розвивають Б. Суходольський, С. Шуман, С. Моравський, І. Войнар, А. Кучинська, Б. Дземідок, С. Кшемєнь-Ойяк, Є. Коссак. Феноменологічний аналіз протиставляється інструментальному опису, коли інтенціональність свідомості долає конкретні факти всього «потoku свідомості» і доходить до узагальнень ейдетичного споглядання. У такий спосіб феноменологічно вибудовується інтенціональний естетичний предмет як цінність і переживання. Показово, що, наприклад, Є. Галецький [9] при цьому звертається до психології Brentano, яка вплинула на становлення ідей Львівсько-Варшавської філософської школи ще у кін. ХІХ – поч. ХХ ст. У феноменологічній концепції мистецтва важливою є і методологічна настанова Гуссерля, який вважав, що філософ описує все предметне тільки стосовно свідомості й тлумачить все предметне як усвідомлене. Це робить естетичне переживання інтенціональним і конституюючим художній образ, визначаючи цінність мистецтва.

Крім феноменологічної традиції, у польській естетиці 60–80-х рр. поширюються ідеї *філософської антропології*, яка інтегрує мистецтво та естетичне переживання в духовно-практичні контексти людського світовідношення, тобто «світ мистецтва» – у «світ людини» (М. Голашевська). Підґрунтям такого підходу теж виступають психологічні засади естетичних досліджень, які, наприклад, розкривають зв'язки залежності між психічною настановою та естетичним переживанням людини (С. Тенява). Разом із тим польські дослідники звертаються і до метафізики людського існування і переживання світу, вибудовуючи концепцію «панестетичного об'єктивізму» (Т. Павловський), естетичної стилістики людського життя (Б. Суходольський).

У статті М. Голашевської «Естетика на тлі філософської антропології» [11] розкриваються їх взаємозв'язки і спільні проблеми, пов'язані з теорією творчості, артефактами культури, цінностями світу людини, досвідом світовідношення і самого себе, зокрема у структурі свідомості особистості. Крім того, аналіз твору мистецтва і його переживання відсилає до розуміння культурного тла епохи, провідними ідеями часу та поза естетичними цінностями [11; 37]. Авторка виокремлює також три спільних міждисциплінарних проблеми естетики і філософської антропології:

1. Обґрунтування ролі естетичних переживань для цілісного життя людини, формування її особистості;
2. Дослідження, на прикладі естетичних переживань, функцій різних рівнів свідомості у формуванні світогляду і світовідношення;
3. Питання про генезу і функції речей, в т.ч. артефактів культури і творів мистецтва [11].

В останній проблематиці фактично відтворюються тези А. Бергсона, що речі – це кристалізація наших переживань і твердження В. Дільтея, що життєві відносини розташовуються поміж людьми і предметами. Так закладаються філософсько-естетичні основи розуміння феноменологічного простору, конституювання речей у горизонтах людської свідомості, що важливо для адекватного сприйняття, переживання й інтерпретації творів авангардного мистецтва. Саме ці положення згодом розвинули Р. Інгарден та його школа феноменологічної естетики. Одним словом, феноменологія і філософська антропологія інтегруються в методологію естетики авангарду, коли, на думку Гуссерля, філософ описує все предметне лише у відношенні до свідомості і тлумачить все предметне як усвідомлене. Разом із тим у новій феноменологічній теорії творчості Гуссерль закликає пізнавати речі до будь-якої наукової інтерпретації – «назад до самих речей!»

Польська естетика авангарду ґрунтується і на філософському розумінні *творчості* як «інставації» (С. Кшемєнь-Ойяк) і «трансгресії» (Ю. Козелецький). Я б сказав, що постання

авангардистського твору якраз її відбувається через трансгресивний прорив до утвердження нового смислу в інноваційній мистецькій формі. У розумінні творчості як інставації нового великий вплив на польську естетичну думку зробило видання у Польщі «Антології сучасної французької естетики», де на цю тему була опублікована стаття Е. Суріо. Видатний французький естетик запровадив поняття інставації як творення нового в категоріальний апарат сучасної естетики.

Розуміння авангарду як трансгресії в історії мистецтва, тобто як своєрідного «злочину» проти класики з позицій не-класики, у Польщі базується на трансгресивній концепції людини Ю. Козелецького [13]. У своїй фундаментальній праці, де трансгресії розглядаються як форми «психологічної експансії», мотивації і творчості, він відносить мистецтво, нарівні з наукою, філософією, релігією, міфами та утопіями, до світу символічних дій, пов'язаних з інтелектуальними трансгресіями і креативними експансіями (наводиться приклад будівництва Вавилонської башти) [13; 62]. Як реалізована свобода, трансгресія найповніше виявляється у творчості та інноваційних діях. Описується дві моделі творчості: 1) «конфліктна», коли її джерелом виступають суперечності (З. Фрейд); 2) «самоздійснення» як реалізація природних потенцій особистості (Маслоу, Роджерс). На думку Ю. Козелецького, людина завжди буде «діячем, що переступає кордони своїх досягнень, творцем і руйнівником цінностей. Завжди це буде людина трансгресивна... чи не буде її взагалі» [13; 411].

Висновок. Як показує аналіз джерел, українських та польських авангардистів 10-20-х років ХХ ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту. У галузі філософії це позначилося, зокрема впливом як класичного, так і новітнього позитивізму, добре відомого як у Польщі (в літературі через ідеї «вселюдської етики» у М. Конопницької та Е. Ожешко), так і Україні (крізь літературно-критичну творчість І. Франка). Польський світоглядний «позитивізм» та український філософський «реалізм» отримали потужні імпульси від ідей «позитивної філософії» О. Конта, історіософії Бокля, еволюціонізму Спенсера, Дарвіна, Гексле, естетики І. Тена. Переломлюючись у філософсько-естетичних позиціях І. Франка, вони, так чи так, безпосередньо чи опосередковано, жили й науково-теоретичний дискурс Львівсько-Варшавської школи, гомологічно відбиваючись у творчості авангардистів через світоглядні синтези позитивізму, феноменології, інтуїтивізму.

У зв'язку з цими впливами семіотика українського та польського авангарду першої третини минулого століття пройшла спільним шляхом шукань нової образності у сфері «значущих форм» нон-класики у мистецтві. Авангардистська відеосфера відповідала світоглядно-естетичним ідеям «перцептивної революції» 1905/1915 рр., навіяних змінами філософської та фізичної картини світу. Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтації наукового і художньо-естетичного мислення викликали кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські шукання авангардних митців. Теоретичні засади семіозису авангардизму в Україні заклали В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, Л. Хвістек, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського та польського авангарду цих часів складається, зокрема, як своєрідний «діалог» між мистецькими групами й окремими митцями у Варшаві та Києві, Кракові та Львові. В польській естетиці це позначилося шуканнями нової, «некласичної» парадигми філософії мистецтва, яка осмислювала образність авангардизму з домінуючих позицій теоретичних дискурсів ХХ ст.

Список використаної літератури

1. Верніков М. Леон Хвістек. Львівсько-Варшавська школа: *Хрестоматія у 2-х тт.* Львів, 1989.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 572 с.
3. Личковах В. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду. *Dydaktyka Literatury i Konteksty*. XXXV. Bary, 2016. S. 91–98.
4. Мальро Андре. Воображаемый музей. *Искусство*. 1989. № 7. С. 74–79.
5. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне виховання / Пер. із пол. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.
6. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) *Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.* Кн. перша. Київ, 2006. С. 69–87.
7. Хвістек Л. Межі науки: нарис логіки і методології точних наук. *Львівсько-Варшавська школа: Хрестоматія*. Київ, 2016. С. 29–48.
8. Chwistek L. Pisma filozoficzne i logiczne. T. 1. W., 1961. 280 s.
9. Galecki Jerzy. Problematyka estetyki: Przedmiot i metoda. W., 1962.
10. Galeria Sztuki XX i XXI wieku / pod. Red. M. Porajska. Hańka. W. : MNW, 2013. 40 s.
11. Golaszewska M. Estetyka na tle antropologii filozoficznej. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace filozoficzne. Z. 2. Kr., 1972. S. 35–50.
12. Jakimowicz J. Witkacy. Chwistek. Strzeminski: Mysli i obrazy. W. : Arcady, 1978. 220 s.
13. Kozielski J. Koncepcja transgresyjna człowieka: Analiza psychologiczna. W. : PWN, 1987. 440 s.

14. Rypson P. Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie Piotr Rypson. Warszawa : Museum Narodowe, 2015 (bukleta).
15. Sztuka i społeczeństwo. Tom II. Kreatywne funkcje sztuki / pod red. A. Kuczynskiej. W. : PWN, 1976. 397 s.
16. Wojnar Irena. Muzeum kultury duchowej współczesnego człowieka. *Studia estetyczne*, 1978, t. XV. Warszawa : PWN, 1980. S. 117–126.

References

1. Vernikov M. Leon Xvistek. Lvivsko-Varshavska shkola: *Khrestomatiya u 2-x tt.* Lviv.
2. Ingarden R. Issledovanya po estetyke. M., 1962. 572 s.
3. Lychkovakh V. Lvivsko-Varshavska filosofska shkola i semiotyka ukrayinskogo ta polskogo avangardu. *Dydaktyka Literatury i Konteksty*. XXXV. Bary, 2016. S. 91–98.
4. Malro Andre. Voobrazhaemyj muzej. *Iskusstvo*. 1989. #7. S. 74–79.
5. Tatarkevych V. Istoriia shesty poniat: mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne vykhovannia. – per. z pol. Kyiv : Yunivers, 2001. 368 s.
6. Fedoruk O. Ukrayinsko-polski mysteczki vzayemny v konteksti hudozhnogo zhyttya Kyeva: (kinecz XIX – pochatok XX stolittya) *Peretyn znaku: Vybr. mystecztvozn. st. Kn. persha*. Kyiv, 2006. S. 69–87.
7. Chvistek L. Mezhi nauky: narys logiky i metodologiyi tochnyh nauk/ *Lvivsko-Varshavska shkola: Xrestomatiya*. S. 29–48.

ПОЛЬСКИЙ АВАНГАРД В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР «УКРАИНА – ПОЛЬША»

Личковах Владимир Анатоліевич – доктор философских наук, профессор, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, г. Киев

На материалах польской эстетики рассматриваются историко-культурные, искусствоведческие, эстетические исследования художественного авангарда в Польше как в его концептуальных, так и художественных формах. Анализируется деятельность художников из групп «Формисты», «Бунт», «Блок», «Praesens», «a. r», «Artes», в частности В. Стземинского, Г. Стажевского, Л. Хвистека. Эстетические исследования польского авангардизма представлены именами Т. Пайпера, Р. Ингардена, С. Моравского, М. Голашевской, современных теоретиков современного искусства в Польше. Делается вывод о своеобразном диалоге польской и украинской авангардистов первой трети XX века.

Ключевые слова: польский авангард, эстетика авангарда, семиотика, формизм, унизм, стрефизм, диалог культур «Украина – Польша».

POLISH AVANT-GARDE IN THE CONTEXT OF «UKRAINE – POLAND» DIALOGUE OF CULTURES

Lychkovakh Volodymyr– Doctor of Philosophical Sciences, Professor, National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

Historical and cultural, aesthetic and art-critical studies are investigated in its conceptual and art forms on the materials of Polish aesthetics. Artistic activities from the «Formists», «Rebelling», «Block», «Praesens», «a.r», «Artes» groups are analyzed, in particular, the activity of V. Strzemiński, H. Stażewski and L. Chwistek. Aesthetical researches of Polish avant-gardism are represented by the names of T. Peiper, R. Ingarden, S. Morawski, M. Gołaszewska, modern theorists of contemporary art in Poland. It is concluded that there was a peculiar dialogue of the Polish and Ukrainian avant-gardists of the first one third of the XX th century.

Key words: Polish avant-garde, aesthetics of avant-garde, semiotics, unism, strefism, the «Ukraine – Poland» dialogue of cultures.

UDC 008:81'82+7.037/038

POLISH AVANT-GARDE IN THE CONTEXT OF «UKRAINE – POLAND» DIALOGUE OF CULTURES

Lychkovakh Volodymyr– Doctor of Philosophical Sciences, Professor, National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

Historical and cultural, aesthetic and art-critical studies are investigated in its conceptual and art forms on the materials of Polish aesthetics. Artistic activities from the «Formists», «Rebelling», «Block», «Praesens», «a. r», «Artes» groups are analyzed, in particular, the activity of V. Strzemiński, H. Stażewski and L. Chwistek. Aesthetical researches of Polish avant-gardism are represented by the names of T. Peiper, R. Ingarden, S. Morawski, M. Gołaszewska, modern theorists of contemporary art in Poland. It is concluded that there was a peculiar dialogue of the Polish and Ukrainian avant-gardists of the first one third of the XX th century.

In this regard, appears the problem of homological connection of avant-garde semiosphere with some ideas of the Lviv-Warsaw philosophical school, a soundless dialogue of Ukrainian and Polish avant-garde artists in the field of a new artistic thinking, a new sensibility, a new imagery. Ideological and philosophical, aesthetic, artistic parallels, «achievement sand risks» (S. Morawski) of the avant-garde artists of Ukraine and Poland of the first thir dof the twentie th century have become actual in the modern period of revival of a traditional dialogue of cultures in Europe, particularly the Slavic area, on transborder interactions in Central and Eastern Europe. As it was noticed in 1924 by

B. Kowalska, a Polish theoretician of the avant-garde, «a romantic Slavic flight», including even in abstract art moments of lyrical reflection, levels «the coldness of intellectual speculations».

Phenomenological, intuitivistic, neopositivistic orientations of scientific and artistic thinking aroused cubistic, futuristic, abstractionistic, constructivistic search by avant-gard artists. Theoretical foundations of semiosis of the avant-garde in Ukraine was laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bohomazov, in Poland – by T. Peiper, V. Strzeмиński, H. Stażewski. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of that time is composed, in particular, of some kind of a dialogue of ideals and values between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kyiv, Krakow and Lviv. Scientific and ideological positions of the Lviv-Warsaw philosophical school with its neopositivistic and phenomenological orientations, and especially, semantic philosophy of the art that have met the approval of a new semiosphere of the avangardistic figurative creativity is symptomatic in the intellectual atmosphere of this creative contest.

Pan-European and national languages of the avant-garde are based on principles of transgression, poliperspectivity, «energetism», non-figurativism, space and time constructivism, «dehumanization» (Ortega-y-Gasset) of the artistic image in aesthetosphere of the perceptual revolution in the early XXth century. The latter one has been lasting in the digital revolution in the early XXIst century. Principle of agonistics in history of human art, the Ukrainian and the Polish art in particular, finds its realization through transnational and trans-cultural dialogue, as well as artistic transposition of ideals and values of the new world-attitude and its semiotics.

Key words: Polish avant-garde, aesthetics of avant-garde, semiotics, unism, strefism, the «Ukraine – Poland» dialogue of cultures.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 7.067:316.728

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ. ГЛАМУР ЯК ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ

Безугла Руслана Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0003-1190-3646
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.8
r.bezuhla@gmail.com

Стаття присвячена актуальній проблемі домінування візуальних образів у сучасній культурі та мистецтві, зокрема гламурного образу. Феномен візуального розглядається як основна стратегія культури і мистецтва ХХІ століття, фактор конструювання соціальних практик, образу життя, габітусу сучасної людини, її ідентичності. Дається дефініція поняття «гламурний образ»; пояснюється причина домінування гламурних образів у сучасному соціокультурному просторі.

Ключові слова: візуальність, візуальний образ, гламур, репрезентація, презентація, мистецтво.

Постановка проблеми. Сучасна людина постійно знаходиться в оточенні численних техногенних та штучних образів і зображень (кіно і телебачення, глянцевих журналів, реклами, одягу, зовнішнього вигляду оточуючих, предметів ужитку, інтер'єру й екстер'єру тощо), через які отримуються різноманітні знання та інформація. Мас-медіа і «тотальний дизайн» виступають не лише основними репрезентанти дійсності в сучасній культурі та мистецтві, але й творцями альтернативної реальності. В цьому контексті зростає роль теоретичного обґрунтування методології візуальних досліджень, бо є певна складність в інтерпретації візуальних джерел, кордонів візуалізації як ресурсу мистецтвознавчого та культурологічного знання.

Огляд останніх публікацій. В сучасній гуманітарній науці існує значна кількість досліджень, присвячених візуальній тематиці. В межах даної статті зупинимося лише на деяких напрямках та підходах. Розбіжність у тлумаченні «візуальності» й візуального образу дозволяє схематично виділити два підходи. Перший є дещо ближчим до мистецтвознавства (Дж. Керрі (*Crary*), Н. Мірзоефф (*Mirzoeff*), Т. Мітчелл (*Mitchell*), Б. Стаффорд (*Stafford*) та ін.), а історія мистецтва розглядається як спеціальний дискурс про культурні артефакти. Дослідники акцентують свою увагу переважно на здатності людини «читати» та декодувати різноманітні образи, на їх критичній реконструкції [5, 8, 11].

Інший підхід ґрунтується на марксистській та постмарксистській теорії інтерпретації візуальних феноменів суспільства (М. Джей (*Jay*), Л. Картрайт (*Cartwright*) і М. Штуркен (*Sturken*), Д. Чейні (*Chaneu*) та ін.). В межах цього підходу особлива увага приділяється ролі медіа в

конструюванні культурних смислів та цінностей, проблемі взаємодетермінації економічних, політичних та культурних феноменів, дослідженню повсякденності [4, 7, 12].

Мета статті: виявити основні теоретичні підходи в дослідженні візуального образу та з'ясувати механізм впливу візуальності на формування гламурного образу.

Вклад основного матеріалу. Соціокультурні зміни стали спонукальним моментом, який активізував проблематику образу та різноманітних «візуальних» питань у сучасних гуманітарно-наукових дослідженнях: внутрішня структура образу, його зв'язок із матеріальним носієм, потенціал образу як ресурсу пізнання – ось лише деякі з основних тем, до яких звертаються в своїх дослідженнях науковці: візуальні соціологи, візуальні антропологи, фахівці в галузі visual studies, cultural studies, film studies тощо. Предметом їх досліджень стають всі об'єкти та «форми», пов'язані з візуальним сприйняттям та спираються на «метаморфози світлових відображень». У першу чергу, це предметні форми, що оточують людину, з котрих формується її середовище проживання, міський простір, ландшафтне оточення, зокрема й обличчя та тіла людей, одяг та рух.

Виробництво і споживання образів стало однією з характерних особливостей сучасної культури та мистецтва. Г. Андерс (*Anders*) в своєму есе «Світ як фантом і матриця» розмірковує про наслідки сучасного «потoku образів» – потоку, який розповсюджує розхожі образи в формі світлин, листівок, постерів, журналів, продукції кіно, телебачення та Інтернету. Він вважає, що сучасний світ характеризується «гіпертрофією візуальної продукції», а глобальний потік образів заявляє про процес зміцнення людської суб'єктивності з виробничими силами індустріального апарата [1].

У сучасному суспільстві образи мають надзвичайно сильний вплив на ті вимоги, які висуваємо до реальності і які самі стають бажаним заміщенням безпосереднього досвіду та незамінними для «здоров'я» економіки, стабільності суспільства і прагнення до особистого щастя.

С. Зонтаг (*Sontag*), автор теоретичних робіт про сучасне мистецтво відмічає, що «в усі часи реальність інтерпретувалася за допомогою повідомлень, що опосередковані образами; з часів Платона філософи прагнули звільнити нас від прив'язаності до образів і тому присягали ідеалу умоглядного розуміння дійсності. ...Епоха нігілізму привела до ще більшого впливу образу. Віра, <...>, була тепер звернена до реальності, стала зрозумілою як сукупність образів, як ілюзія» [10; 142].

Поняття образу в сучасній науці є досить багатозначним. Теоретичне осмислення образу розпочалося ще в добу Античності (Аристотель, Платон), коли наголошувалося на змістовій двоїстості образу: з одного боку, образ тлумачився як зовнішній вигляд, а з іншого – нетілесна, незмінна сутність. У той період була закладена парадигма розуміння образу як зразка для наслідування. З одного боку, образ – це дещо неіснуюче, демонстративно фіктивне, а, з іншого – образ у своїй фіктивності являє собою щось реальне і, таким чином, існуюче [3]. В наступні історичні періоди образ почав розглядатися в перспективі суб'єкта, що активно пізнає оточуючий світ та пов'язуватись із діяльністю його (суб'єкта) уяви. При цьому чітко простежуються два напрями дослідження образів: раціоналістичний (зв'язки, що існують між образом розглядаються як тілесні реалії та механізми їх породження) та емпіричний (ідея визначається як результат чуттєвих вражень, копії, «схоплених» розумом, що залишаються після того, як закінчуються враження). Відповідно цього підходу, образ – це симулякр, викликаний оригінальним об'єктом). Г. Зіммель (у своїй програмній статті «Соціологічна естетика» (1896 р.) одним із перших звернув увагу на естетичний вимір соціального й політичного життя. Для Зіммеля естетичне не обмежується лише галуззю мистецтва або прекрасного. Він веде мову про «естетичні потреби» та «естетичні інстинкти», що виступають як чинники, які формують та стабілізують на певний час соціальні зв'язки. Він наголошує на наявності двостороннього й динамічного зв'язку між естетичними мотивами та практичною доцільністю [9]. Дієвість цього зв'язку спочатку проявляється в особливій значущості відчуття симетрії, а пізніше розповсюджується і на питання суспільного устрою [9].

Сприйняття візуальних образів, уміння їх аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, зіставляти, представляти, створювати на цій основі індивідуальні образи є характерною особливістю сучасної культури. Ми стикаємось із значною кількістю тлумачень поняття «образ»: візуальний, зоровий образ, зображення; результат та ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини; живе, наочне уявлення про будь-кого, будь-що, те, що бачиться, уявляється, здається; суб'єктивна картина світу, або його фрагментів, які включають самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення та часову послідовність подій; форма відображення та засвоєння людиною об'єктів світу. Образ тлумачать не лише як продукт свідомості, але як і те, що формується в соціальності у вигляді знаку, або навіть, виходячи поза межі «поля» свідомості у формі симулякра. Образ стає силою, що породжує зміни та відмінності. На думку І. Інішева, образ як самостійна галузь смислоутворення не лише вимагає відповідної інтуїтивної (видимої) даності, але й являє собою

універсальну модель видимості [2]. Розбіжність у тлумаченні «візуальності» та візуального образу дозволяє схематично виділити два підходи. Перший підхід є дещо ближчим до мистецтвознавства (Дж. Крері (*Crary*), Н. Мірзоефф (*Mirzoeff*), Т. Мітчелл (*Mitchell*), Б. Стаффорд (*Stafford*) та ін.). Позиція авторів ґрунтується на швидкоплинності та фрагментарності природи сучасної уваги, яка спровокована необхідністю сприйняття численних «картинок» одночасно і здатністю швидко переключатися на нову інформацію. Дж. Крері вважає, що для сучасної людини притаманна нездатність до тривалого спостереження однієї картини (що характерне XIX ст.), у зв'язку з чим змінюється стиль спостереження та стиль малювання, тип популярного відпочинку та стиль організації робочого дня тощо [5]. Б. Стаффорд висуває та обґрунтовує тезу про те, що людина навчившись успішно розуміти картинки, що швидко змінюються, втратила той тип візуальної грамотності, що вимагає розуміння більш повільного і більш складних візуальних образів, які стають для людини ніби не-візуальними [11].

Інший підхід ґрунтується на марксистській та постмарксистській теорії в інтерпретації візуальних феноменів суспільства (М. Джей, Л. Картрайт і М. Штуркен, Д. Чейні і ін.). На думку Л. Картрайт та М. Штуркен, західна культура в останні два століття прийшла до свого домінування за допомогою «візуальних» медіа швидше, ніж оральних або текстуальних медіа [4;12]. Д. Чейні стверджує що відбувся «парадигмальний зсув» від фігурального до дискурсивного мислення, а медіа створюють нові образи та картини в «дискурсах повсякденного життя». Дослідники відмічають, що система візуальних репрезентацій, в першу чергу, пов'язана з різноманітними культурними контекстами, які й формують зміст репрезентації. Вона (система) існує за своїми законами і набуває сенс тільки в контексті тих культурних візуальних практик і значень, в які вона залучена [4, 11, 12].

Важливою для дослідження стала концепція С. Холла (*Hall*), в якій домінує інтерпретативна парадигма, у відповідності з якою образ розуміється як візуальний конструкт, репрезентація, що видає ідеологічні підходи своїх «творців». Холл вважає за можливе редукувати все різноманіття теоретичних підходів к галузі візуальної репрезентації до трьох основних моделей інтерпретації – міметичній (такій, що відображає дійсність), інтенціональній та конструктивістській (включає семіотичний та дискурсивний підходи). Репрезентація, відповідно С. Холлу, це процес, за допомогою якого суб'єкти культури використовують мову, або будь-яку систему знаків для виробництва значень. Оскільки, самі об'єкти репрезентації не містять змістового наповнення, останнє з'являється, «народжується» в процесі інтерпретації і комунікації, кодування і декодування текстів та залежить від культурного контексту [6].

Образ є одним з «об'єктів», який в процесі свого сприйняття не лише споживає «семантичні ресурси» (сформовані в інших середовищах або галузях, наприклад, мовній комунікації або тілесних практиках), відтворює їх специфічним чином, але й виступає з'єднувальною «ланкою» між основними засобами гламуру та людською тілесністю. Людина в світі знаходиться не як свідомість, не як душа, але як тіло, яке численними зв'язками включене в світ через його рухи та «сенсорну» чуттєвість. Гламур взагалі, та гламурний образ зокрема, є похідною соціального процесу. В цьому випадку, образно-естетичне перестає бути тільки імпліцитним чинником, а стає експліцитною складовою соціально-політичного життя. Штучно сформовані образи можна спостерігати в формалізації так званого «соціального замовлення», при цьому вони актуалізують та «оголюють» найбільш гострі проблеми сучасності. Досить часто ці образи стихійно проявляють себе (рано чи пізно) в суспільній свідомості. Такий погляд на проблематику образності дозволяє розглядати різноманітні форми і засоби соціально-політичної інструменталізації образів. У цьому контексті, гламурний образ постає не лише як фактор психологічної конституції особистості, але і як «предметний прошарок» зовнішнього світу, наділений певними соціальними функціями і (в свою чергу) впливає на самоусвідомлення індивіду.

Гламурні образи досить різноманітні: від «королівської стриманості» до відкритого епатажу. Проте, незважаючи на таку кардинальну протилежність гламурних образів, можна говорити про наявність сталих «елементів», які є обов'язковими для будь-якого гламурного образу. Носіями гламуру можуть бути як речі, так і люди. Гламурний образ у свідомості більшої частини суспільства асоціюється з нормою, а невідповідність цій нормі, відповідно викликає сумніви відносно власної цінності. В цьому відношенні шанси на успіх, статус, можливості та вигоду значно зменшуються. В сучасному суспільстві і «герой» і «злочин» однаково гламурні. Багаті використовують гламур, щоб відчувати та продемонструвати власну винятковість та відмінність від всіх інших. Бідні, щоб бути схожими на багатих і ніби «торкнутися» красивого життя. З одного боку, сучасний гламур демократичний, він пропонує різні варіанти для різних прошарків населення. А з іншого – жорстко диференціальний. Матеріальні статки, соціальний стан, «вільні» кошти та час «провокують» людину на використання тих чи інших засобів гламуру, адже втілення в

життя «гламурного образу» вимагає докладання значних зусиль та різноманітних витрат (як часових, матеріальних, так і психо-фізичних).

Гламурний образ – це візуальний фантом, зміст якого вичерпується поверховістю (видимістю), що не дозволяє проникнути глибше в «середину». Риси гламурного образу – самодостатність, впевненість, відстороненість і перевага. Для нього характерні три основні складові: 1) «фізична» недосяжність (досягнення ідеальних гламурних фізично-тілесних стандартів є майже неможливими в повсякденному житті без використання, наприклад, пластичної хірургії тощо); 2) психічна непроникливість (*cool* – холодність, яка дозволяє приховати справжні емоції та відчуття); 3) гарна (естетична) форма (що привертає увагу, дозволяє виділитися з оточення тощо). Тісний взаємозв'язок частин і цілого, відсутність чітких меж між зовнішнім і внутрішнім, концентричність тощо, роблять гламур естетично привабливим, ефективним інструментом трансляції і легітимації власної унікальності, винятковості, успішності.

Гламур постає як ілюзія соціальної мобільності та матеріально-економічного добробуту. Цінностями гламуру стали успіх, краса, здоров'я та молодість. В основі гламурного образу лежать найдавніші людські інстинкти, одним з яких можна назвати бажання подобатись та прагнення виділитися, звернути на себе увагу. Гламур «створює» людині об'єкт для поклоніння, наслідування, або ненависті (зздрості та ресентименту).

Незважаючи на тотальне поширення гламуру в усіх соціальних сферах, до сьогодні не існує загальноприйнятих критеріїв, за допомогою яких можна було б класифікувати гламурний образ. Схематично можемо виділити найбільш розповсюджені гламурні образи:

– ретро-*glam* (ретро-гламур), в основу якого покладені шикарні образи, створені голлівудськими кінодівами 30–40-х років XX ст. (М.Дитріх, Г.Гарбо, Г.Келлі тощо), на основі яких у подальшому розвивалися уявлення про великосвітський шарм, яскраву жіночність та сексуальність, досконали зовнішність;

– *high fashion* (висока мода). Основними атрибутами цього гламурного образу стають доглянута зовнішність, брендовий одяг, коштовні прикраси, мобільні телефони (наприклад, Vertu), шампанське Crystal, коштовні авто, яхти, фешенебельні готелі та богемний стиль життя. Гламур є невід'ємною частиною індустрії розваг, моди і краси, а гламурний образ виступає як підтвердження належності його власника до «субкультури» багатих та успішних;

– політичний гламур (гламурний «аскет»). Цей образ рекламує сучасний «бренд», що наочно простежується на прикладі PR-зусиль українських і російських політичних лідерів. З одного боку – це візуальна демонстрація скромних прибутків (податкові декларації, публічні виступи в ЗМІ), а з іншого – володіння великими статками, будинками, коштовними авто тощо;

– глянцева або гравітаційний гламур (*gravitation of glam*) представлений образами, що пропагують сторінки глянцева видань. Основними атрибутами стали ідеальне обличчя, тіло, шкіра, колір очей, ідеальне волосся тощо. Вищезазначена «ідеальність» досягається за допомогою різноманітних технічних засобів, прийомів та програм (наприклад, фотошопу), професійного макіяжу, коштовного одягу й різноманітних аксесуарів тощо;

– штучний (ерзац) гламур. Особливостями цього образу стали яскраві кольори в одязі, «крикливий» макіяж, блискітки та стрази, своєрідний стильовий мікс та певна «театральність» поведінки.

Гламурний образ – поняття досить широке, яке одночасно включає в себе і демонстрацію розкоші, зовнішньої краси та блиску (неважливо, з позитивною чи негативною конотацією), впевненість у собі, сексуальність, наявність власного стилю, сукупність різноманітних атрибутів (коштовних, стильних та яскравих), які повинні бути частиною образу, а не самі по собі (це можуть бути коштовні прикраси, автомобіль тощо), доглянуту зовнішність, відповідну манеру поведінки тощо. Гламур може бути як жіночим так і чоловічим. В основі сучасного гламуру лежить прагнення виділитися, звернути на себе увагу, викликати заздрість.

Висновки. Гламурний образ це не лише символічна репрезентація культурних, мистецьких, соціальних та політичних відношень, які вимагають семіотичної дешифровки. Гламурний образ – це і семантично перенасичені «матеріальні поверхні», що конфігурують соціальні зв'язки. В сучасному суспільстві гламурний образ став зовнішнім проявом матеріального, кар'єрного, особистісного, соціального успіху. Таке розуміння гламурного образу вимагає в якості адекватного засобу доступу до нього не аналітичної дистанції, а перцептивного занурення, що здійснюється з аналітичними намірами.

Список використаної літератури

1. Андерс Г. Мир как фантом и матрица. *Искусство и кино*. № 2. Февраль 2005. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2005/02/n2-article11> (дата звернення 04.11.2018).

2. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества. *Логос*. 2012. № 1 [85]. С. 184–211.
3. Платон. Софист / Лит Мир. Электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=535361&p=1> (дата звернення 04.11.2018).
4. Cartwright L. Visual Science Studies: Always Already Materialist. In *Visualisation in the Age of Computerization*, ed. Annamaria Carusi, Aud Sissel Hoel and Timothy Webmoor (Routledge 2014).
5. Crary J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001.
6. Hall S. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Culture, Media and Identities series). London. 1997. 400 p.
7. Jay M. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50* (Boston, Little, Brown and Co., 1973).
8. Mirsoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. Visual Culture Reader. London; New York: Routledge, 1998. 340 p.
9. Simmel G. *Soziologische Asthetik*. M. Harden (Hg.). *Die Zukunft*. 1896. 17. Bd. Nr. 5. S. 204–216.
10. Sontag S. *Über Fotografie*. Carl Hanser Verlag. München. 1978. S. 141–144.
11. Stafford B. *Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
12. Sturken M. *Practices of Looking: An Introduction in Visual Culture*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2001.

References

1. Anders G. *Mir kak fantom i matritsa*. *Iskusstvo i kino*. № 2. Fevral 2005. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2005/02/n2-article11> (data zvernennya 04.11.2018).
2. Inishev I. «Ikonicheskiy povorot» v teoriyakh kultury i obshchestva. *Logos*. 2012. № 1 [85]. S. 184–211.
3. Platon. *Sofist* / LitMir. Elektronnaya biblioteka. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=535361&p=1> (data zvernennya 04.11.2018).
4. Cartwright L. *Visual Science Studies: Always Already Materialist*. In *Visualisation in the Age of Computerization*, ed. Annamaria Carusi, Aud Sissel Hoel and Timothy Webmoor (Routledge 2014).
5. Crary J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001.
6. Hall S. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Culture, Media and Identities series). London. 1997. 400 p.
7. Jay M. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50* (Boston, Little, Brown and Co., 1973).
8. Mirsoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. Visual Culture Reader. London ; New York: Routledge, 1998. 340 p.
9. Simmel G. *Soziologische Asthetik*. M. Harden (Hg.). *Die Zukunft*. 1896. 17. Bd. Nr. 5. S. 204–216.
10. Sontag S. *Über Fotografie*. Carl Hanser Verlag. München. 1978. S. 141–144.
11. Stafford B. *Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge, MA : MIT Press, 1994.
12. Sturken M. *Practices of Looking: An Introduction in Visual Culture*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2001.

ВИЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ. ГЛАМУР КАК ВИЗУАЛЬНО-ОБРАЗНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Безуглая Руслана Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой графического дизайна, Национальная академия
руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена актуальной проблеме доминирования визуальных образов в современной культуре и искусстве, в частности гламурного образа. Феномен визуального рассматривается как основная стратегия культуры и искусства XXI века, как фактор конструирования социальных практик, образа жизни, габитуса современного человека, его идентичности. Дается дефиниция понятия «гламурный образ»; объясняется причина доминирования гламурных образов в современном социокультурном пространстве.

Ключевые слова: визуальность, визуальный образ, гламур, репрезентация, презентация, искусство.

VISUAL IMAGES IN THE MODERN SCIENTIFIC DISCUSSION. GLAMOR AS AN VISUAL IMAGE REPRESENTATION

Bezugla Ruslana – Ph.D in Arts, associate professor,
the Department of Graphic Design,
National Academy of Culture and Arts Leadership, Kyiv

The article is devoted to the current problem of the domination of visual images in contemporary culture and art, in particular the glamorous image. The phenomenon of visual is considered as the main strategy of culture and art of the XXI century, as a factor in constructing social practices, lifestyle, habits of a modern man, his identity. Definition of the

concept of «glamorous image» is given, the reason for the domination of glamorous images in the contemporary socio-cultural space is explained.

Key words: visual, visual image, glamor, representation, presentation, art.

UDC 7.067:316.728

**VISUAL IMAGES IN THE MODERN SCIENTIFIC DISCUSSION.
GLAMOR AS AN VISUAL IMAGE REPRESENTATION**

Bezugla Ruslana – Ph.D in Arts, associate professor,
the Department of Graphic Design,
National Academy of Culture and Arts Leadership, Kyiv

The aim of this work is devoted to the current problem of the dominance of visual images in contemporary culture and art, in particular the glamorous image.

Research methodology is a combination of the principle of interdisciplinary, which allowed to consider the visual phenomenon as the main strategy of culture and art of the 21st century, as a factor in constructing social practices, lifestyle, habitus of modern man, his identity.

Results. It is proved that the glamorous image is not only a symbolic representation of social and political relations that require semiotic decoding. The glamor image is also semantically supersaturated with «material surfaces» that configure social connections. In modern society, the glamorous image has become the external manifestation of material, career, personal, social success and the like. Such an understanding of the glamor image requires, as an adequate means of access to it, not an analytical distance, but a perceptual immersion, which is carried out with analytical intentions.

Novelty. The definition of the concept of «glamorous image» is given; explains the reason for the dominance of glamorous images in the modern socio-cultural space.

The practical significance. The results of the study can be the basis for a deeper study of the problem of the influence of visual and visual images on the formation of the value foundations of modern culture and art. They can be used in such areas of scientific knowledge as art history, cultural studies, theory and history of culture, sociology, history.

Key words: visual, visual image, glamor, representation, presentation, art.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 391:7.012

**ОБ'ЄКТИВАЦІЯ ЦИКЛІЧНОЇ ДИНАМІКИ МОДИ
В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Білякович Ліана Миколаївна – кандидат технічних наук,
професор кафедри дизайну одягу, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.9
podium-lex@ukr.net

Охарактеризовано особливості об'єктивації циклічної динаміки в моді і дизайні одягу другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Встановлено, що в досліджуваній період наскрізна в історії моди закономірність циклічної динаміки набула характерних ознак, визначених плюралізацією, динамізацією сучасної культури та естетикою постмодернізму. Доведено, що основними з-поміж них стали полістилізм, нашарування стильових ремінісценцій, охоплення модою усіх стилів і субстилів, сформованих у 1940–1980-х рр., одночасний розвиток кількох модних циклів та їх скорочення. Продемонстровано, що одним із найбільш характерних виявів інспірацій естетики постмодернізму в моді і дизайні одягу зламу ХХ–ХХІ ст. стало набуття циклічним поверненням до стилів минулих десятиліть ігрового, характеру, заснованого на іронії, пародії, цитуванні, вільній грі художніми кодами.

Ключові слова: мода, дизайн одягу, циклічна динаміка, модний цикл, стильові параметри, полістилізм, естетика постмодернізму.

Постановка проблеми. Теорія циклічних змін є однією з найавторитетніших і найбільш поширених у концептуалізації моди і дизайну одягу як складноорганізованих, відкритих систем, розвиток яких визначається як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками. Її основи утворила концепція соціокультурних циклів, обґрунтована у працях М. Данилевського, М. Кондратьєва, С. Маслова, А. Парето, П. Сорокіна, А. Гойнбі, О. Шпенглера та ін. Засадничими в осмисленні динаміки моди і дизайну одягу стали сформульовані у роботах П. Ністрому (P. Nystrom), А. Кребера (A. Kroeber), Д. Робінсона (D. Robinson), Н. Барбера (N. Barber), Джона та Елізабет Лове (J. Lowe, E. Lowe), А. Янг (A. Young) положення про: детермінанти, механізми, закономірність, хроноструктуру та стильові параметри «довготривалих модних

циклів»; закономірність, безперервність, повторюваність, а відтак передбачуваність модних змін; чергування в еволюції моди станів рівноваги і дестабілізації з наступним досягненням нового рівноважного стану системи; визнання співіснування трансформацій, зумовлених еволюцією моди, та випадкових відхилень [15; 225, 22; 460, 23; 211, 24; 540, 25; 196, 26; 382].

Водночас, у другій пол. XX – поч. XXI ст. окреслились нові тенденції, пов'язані з впливом на моду і дизайн одягу плюралізації, динамізації культури та естетики постмодернізму, що визначає актуальність подальшого наукового вивчення особливостей об'єктивації в межах досліджуваного періоду циклічної динаміки модних змін.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні десятиліття з'явилась низка публікацій, монографій і дисертацій, присвячених циклічності модних тенденцій та їх екстраполяції в дизайн одягу. Як на найбільш ґрунтовні щодо висвітлення теоретичних аспектів проблеми вкажемо на праці Т. Белько [1], Л. Білякович [6], С. Бушуєвої [6], О. Гофмана [7], Р. Гузавічуте [8], Т. Козлової [12], А. Лебсак-Клейманс [14], Г. Петушкової [17], Н. Філатової [19]. У зв'язку з фешн-прогнозуванням циклічність моди розглянуто Н. Білей-Рубан, Є. Седоуховою, Е. Галушак [2], Л. Білякович [3–5], М. Кілошенко [10, 11]. Циклічність етномистецьких ренесансів XX ст. проаналізовано О. Шандренко [20]. В той же час, подальшого дослідження потребує об'єктивація циклічної динаміки моди під впливом культурних процесів другої пол. XX – поч. XXI ст. та естетики постмодернізму.

Мета статті – охарактеризувати вплив на об'єктивацію циклічної динаміки моди і дизайну одягу типологічних особливостей культури другої пол. XX – поч. XXI ст. та естетики постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Як неодноразово зазначалось у наукових дослідженнях [2; 27, 3; 5, 6; 63, 14; 63, 85; 126, 154], циклічність, заснована на повторенні, колообігу модних тенденцій, стандартів і об'єктів упродовж певного часу, є наскрізною, генеральною закономірністю динаміки моди.

Чільне місце у циклічній моделі посідає поняття *модного циклу*, виділеного в тих чи інших часових межах й за тими чи іншими критеріями змін. Так, найбільш загальною підставою класифікації модних циклів слугують:

1) еволюція об'єктів моди, модних стилів, модних стандартів, їх зародження, розвиток, найбільш повний вираз, редукція та заміна на нові, поза залежністю від поширення кожного з них (до прикладу, коливання стильових параметрів, зміна геометризованого силуету пластичним, перехід від вузького до широкого, від короткого до довгого, від відкритого до закритого; мода на той чи інший колір або колірну гаму; зміна матеріалів чи параметрів одягу тощо);

2) поширення тих чи інших модних стандартів та їх прийняття учасниками моди.

Переважна увага дослідників зосереджена на циклах першого типу [7; 56, 14; 73], а основним питанням наукових дискусій є визначення їх тривалості і критеріїв модних змін.

Так, на думку А. Кребера, параметрами циклічної динаміки моди слугують поступально-зворотні трансформації довжини і ширини спідниці, ширини талії, ширини і глибини декольте [23; 242]. Р. Гузавічуте пов'язує циклічність зі зміною пластичної і геометричної концепцій людської фігури [8; 75–79]. За переконанням дослідниці, на початку «геометричного періоду» у моді та дизайні одягу утверджується форма широкого і довгого прямокутника, яка з наближенням до завершення циклу поступово вкорочується, звужується й трансформується у форми нового стилю. У межах «пластичного періоду» простежується зворотна закономірність, пов'язана з розширенням і набуттям пластичних абрисів звуженими геометричними формами. Зміни форми супроводжуються змінами тканин: крупнофактурних, жорстких і щільних, колірно контрастних – у геометричному періоді, м'яких, піддатливих драпіруванню, дрібнофактурних, із гамою тонко нюансованих кольорів – у пластичному [8; 81–82]. При цьому зміна напрямів відбувається тоді, коли один із них вичерпує усі можливі засоби виразності.

На думку Т. Козлової, критерієм виокремлення циклів слугує зміна силуетів жіночого одягу від овалу до трапеції і прямокутника [12; 87]. Г. Петушкова обґрунтовує залежність циклічної динаміки від наближення форм костюма до нормальної структури людської фігури та зростання об'ємів [17; 325]. У дисертації Т. Белько аргументовано думку про доцільність виокремлення модних циклів за критерієм зумовленого циклами сонячної активності використання формотворчих принципів природних структур [1; 13–14]. Не одностайною думка науковців лишається щодо тривалості циклів, узалежненої тими чи іншими параметрами змін.

Так, за твердженням А. Кребера та Д. Робінсона, довготривалий модний цикл складає 100 років [23; 252, 26; 382]. У роботах американської дослідниці А. Янг простежено цикли змін форм жіночої спідниці в 1932–1938 рр. й повний сторічний цикл змін форми костюма [6; 65].

У дисертації Р. Гузавічуте обґрунтовано тривалість модного циклу в 16 років [8; 94–96]. За переконання Т. Козлової, цикл докорінного оновлення структури костюма охоплює 21–22 роки, а

напівцикл – 10,5–11 років. Дослідницею виокремлено також цикли трансформації окремих аспектів форми, деталей, тканин та орнаментики костюма тривалістю в 3, 8, 13, 33–34, 50–55 років та «історичні» цикли – 89, 144–150 років [12; 123–125].

Показовою є не водночас відзначена дослідниками спіралеподібність розвитку моди, нетотожність початкової і кінцевої фаз циклів та адаптивна, узгоджена з естетичними запитами сьогодення, збагачена новим художнім оформленням, оригінальними колористичними рішеннями текстильних матеріалів і технічними текстильними інноваціями (принтерним друком, нанометодиками зміни структури волокна, їх кольору та ступеню блиску, мікрокапсуляцією, лазерною та ензимною обробкою тканин, кристалічним напиленням, ламінуванням, генною модифікацією текстильної сировини з наданням покращених властивостей, використанням біеластичних, світлопровідникових, «скульптурних» тканин тощо) актуалізація стильових форм [14; 62].

У подальшій науковій концептуалізації циклічної динаміки моди та fashion-прогнозуванні важливо враховувати також те, що істотними прогалинами концепції «стильових циклів» є: обмеженість і недостатня репрезентативність емпіричної бази, зосередженість дослідників переважно на аналізі модних журналів, які не вповні відображають зміни моди; певний «фаталізм» і формальність, ігнорування таких варіативних, непередбачуваних чинників модної динаміки як «індивідуальні інновації та ініціатива» [24; 540], можливості створення нових технологій і тканин; нівелювання ролі дизайнера, який постає пасивним реципієнтом коливань моди. Викликають насторогу розбіжності у виокремлених стильових параметрах циклів та оцінках їх тривалості.

Не випадково, у зарубіжній і вітчизняній науковій традиції дослідження циклічних змін модних стандартів і об'єктів все частіше доповнюється вивченням їх поширення і сприйняття учасниками моди.

Одним із перших модні цикли другого типу описав Р. Nystrom, на думку якого «модним той чи інший стиль стає у випадку, коли його обирає значна кількість людей» [25; 354]. Графічним виразом циклу дослідник вважав синусоїду, що відображає зародження, розквіт і згасання інтересу споживачів.

На сьогодні модний цикл другого типу розглядається як різновид життєвого циклу продукту, який наділяється модними значеннями, опиняється «в моді», а його вивчення спрямовується на забезпечення прийняття оптимальних рішень у плануванні асортименту та формотворенні костюма.

За переконанням О. Гофмана, циклічність в аналізованому випадку виявляється у тому, що за прийняттям тих чи інших модних стандартів та об'єктів меншістю споживчої аудиторії приходить їх визнання більшістю з наступним згасанням інтересу і заміною новими пріоритетами моди. Таким чином, константною величиною у дослідженні циклічності постає сам модний стандарт, а перемінною – його сприйняття споживачами, поширення моди [7; 57].

У дослідженнях з маркетингу модний цикл другого типу поділяють на стадії: відкриття потенційної моди; її просування винахідниками та початковими споживачами; присвоєння назви («labelling»); поширення; втрати виключності; зникнення унаслідок заміни. Низка науковців розрізняють стадії диференціації, наслідування, економічного наслідування, пов'язаного з налагодженням масового виробництва одягу, занепаду. На думку Л. Архипової, цикл утворюють стадії виникнення, поширення, апогею, стабілізації і занепаду інтересу до тих чи інших модних стандартів і об'єктів з боку споживчої аудиторії [7; 64].

У розвідках І. Савельєвої та Л. Серої циклічність змін у жіночому одязі досліджено за посередництвом вивчення соціопсихологічних особливостей споживачів. Зокрема дослідницями виокремлено чотири групи споживацьких сегментів, однорідних за динамікою композиційно-конструктивних уподобань. До I увійшли споживачі зі сформованим попитом щодо модних речей. До II – споживачі, що практично не зважають на коливання моди й дотримуються власного стилю, певних силуетів і колірних рішень костюма. До III – люди з несформованими уподобаннями, які обирають те, що «носить більшість». До IV – споживачі, модні зацікавлення яких демонструють лабільність й згасають із віком. Важливим соціопсихологічним висновком дослідження стало встановлення залежності наведеного поділу від генераційної приналежності респондентів [18; 13–15].

На думку фахівців, в останні десятиліття тривалість циклів II типу невпинно скорочується, що пояснюється зростанням темпів соціального розвитку, інноваційного потенціалу суспільства, гнучкості і динамізму соціально-економічних структур та скороченням життєвого циклу товарів.

Варто зауважити, що у сфері fashion-прогнозування дослідження другого типу циклів сприяє поширенню прогностичного підходу, заснованого на передбаченні не власне модних стандартів, а тих соціокультурних і соціопсихологічних чинників, що призводять до їх зміни; звичок, способу життя, ціннісно-світоглядних установок людей.

Важливим щодо дослідження і прогнозування модних циклів є присутність у кожному з циклів хвилеподібних коливань і трендів [14; 74] – загальних напрямів, основних тенденцій розвитку у дизайні одягу, взуття, аксесуарів, зачісок, інтер'єру – більшої чи меншої інтенсивності, тривалості, проникнення (довготривалих і короткотривалих, мегатрендів і мікротрендів).

Таким чином, маємо підстави стверджувати, що поняття «модного циклу», попри поширеність у дослідженнях дизайну одягу і моди, позбавлене вичерпної дефініції. Ще більшої дискусійності питання набуває щодо другої пол. XX – поч. XXI ст., коли зміна структурно-функціональних, інституційних, морфологічних і змістових параметрів сучасної культури; динамізація розвитку культурних форм, інтенсифікація інновацій і руйнуванням традицій, мультикультуралізм і глобалізація, урухомлення соціальної структури та урізноманітнення індивідуальних стилів, розвиток масового виробництва і масового споживання та упровадження у художньо-проектну творчість принципів постмодернізму детермінують істотні зміни в динаміці моди.

Зокрема властива культурі другої пол. XX – поч. XXI ст. загалом і постмодерністській естетично-художній парадигмі зокрема мозаїчність та багатоманітність зумовила полістилізм, нашарування стильових ремінісценцій [12; 82, 93], охоплення модою усіх стилів і субстилів, сформованих у 1940–1980-х рр. [21; 16], одночасний розвиток кількох модних циклів та їх скорочення.

Каталізатором циклічної динаміки моди другої пол. XX – поч. XXI ст. став властивий постмодернізму *ретроспективізм* [16; 11, 19, 34; 146–147], який у поєднанні з культурним плюралізмом спонукав множинне повернення до стилів попередніх періодів. Безсумнівними підтвердженнями тенденції слугують повернення корсета в стилі «New Look», відродження витонченості 1910-х у моді 1950-х рр., актуалізація стилів 1920-1940-х у 1960-х, 1970-х, 1980-х рр. Назагал, на думку дослідників, цикл повернення до стилів минулих десятиліть у дизайні і моді 1960–1980-х рр. склав майже 40 років, а розвиток модних тенденцій в межах циклу від зародження до згасання – майже 10 років [16; 186]. Окрім актуалізації силуету, елементів крою, декору тощо, важливим показником циклічності моди стало чергування геометризуючого і пластичного спрямувань, перше з яких домінувало у 1960-х та 1980-х, друге – у 1950–1970-х рр.

Відзнаками зламу XX–XXI ст. є інспірована естетикою постмодернізму поява колекцій, заснованих на симультанній «інтегральній» актуалізації стилів 1950-х, 1960-х, 1970-х і 1980-х рр., істотно відмінній від відтворення окремих ретроелементів у дизайні 1970-х рр. [21; 17] й поновлення у 2010-х рр. сорокарічного циклу моди [16; 186].

При цьому характерною рисою усіх десятиліть другої пол. XX – поч. XXI ст. є адаптивне, узгоджене з сучасними естетичними пріоритетами повернення до минулих стильових форм. До прикладу, актуалізація у моді 1960-х рр. геометричного силуету 1920-х позначена впливом футуристичних дизайн-спрямувань, космічної тематики та впровадження нових сучасних матеріалів і технологій, а повернені у моду 1980-х рр. геометризовані трапецієподібні силуети і форми 1940-х рр. втратили мілітаристські конотації й поєдналися зі знаками соціального статусу (виразними принтами, гудзиками з логотипами відомих брендів тощо) [16; 186].

Одним із найістотніших виявів впливу естетики постмодернізму на моду і дизайн одягу зламу XX–XXI ст. стало набуття циклічним поверненням до стилів минулих десятиліть ігрового, іронічного, пародійного характеру, заснованого на цитуванні й вільній грі художніми кодами. Чи не найяскравішим виявом тенденції стали колекції Karl Lagerfeld, в яких класичні костюми в стилі Chanel відшивались із джинсових тканин (1987 р.), жакети поєднувались із міні-спідницями, брюками для велосипедного спорту (1991 р.), чоловічою білизною (1993 р.), бюстє, шортами (1994 р.), джинсами (1995 р.), а упізнаванні елементи стилю (твідовий костюм із кантами, золоті гудзики, квітка камелії, масивна біжутерія, вистібані сумочки, логотип) поставали у незвичних комбінаціях, зазнавали трансформації пропорцій і розмірів [9; 194, 197–198]. Іронічну гру зі стилем Chanel продовжили Franco Moschino, який інтегрував елементи класичного шанелівського костюма у чоловічий, рожевого кольору (1996 р.) та Patrick Kelly, який в реінтерпретації жакету Chanel використав пластмасові гудзики зі смішними гримасами.

Висновки. Таким чином, можемо зробити висновок, що наскрізна в історії моди закономірність циклічної динаміки у другій пол. XX – поч. XXI ст. набула характерних ознак, визначених плюралізацією, динамізацією сучасної культури та естетикою постмодернізму. З-поміж основних із них вкажемо на полістилізм, нашарування стильових ремінісценцій, охоплення модою усіх стилів і субстилів, сформованих у 1940–1980-х рр., одночасний розвиток кількох модних циклів та їх скорочення. Одним із найбільш характерних виявів інспірацій естетики постмодернізму в моді і дизайні одягу зламу XX–XXI ст. стало набуття циклічним поверненням до стилів минулих десятиліть ігрового характеру, заснованого на іронії, пародії, цитуванні, вільній грі художніми кодами.

Список використаної літератури

1. Белько Т. В. Бионические принципы формирования костюма : автореф. дисс. д-ра техн. наук : спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». М. : Моск. гос. текст. ун-т им. А. Н. Косыгина, 2006. 32 с.
2. Білей-Рубан Н. В., Седоухова Є. В., Галушак Е. І. Прогнозування моди та особливості формування дизайн-прогнозу на основі циклічного підходу. *Легка промисловість*. 2016. № 4. С. 27–30.
3. Білякович Л. М. Концептуальні засади прогнозування модних тенденцій в дизайні : класичний і постмодерністський дискурси. *Вісник ХДАДМ*. Вип. 3. Харків, 2018. С. 5–12.
4. Білякович Л. М. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на науковий твір № 37053. Навчальна дисципліна для ВНЗ «Методологія прогнозування моди» (зміст, концепція, структура, навчальна програма) (Україна ; дата подання 22.09.2010 ; дата реєстрації 22.02.2011 ; Мін-во освіти і науки України ; Держ. департамент інтелектуальної власності).
5. Білякович Л. М. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на науковий твір № 37054. Навчальна дисципліна для ВНЗ «Прогнозування моди» (зміст, концепція, структура, навчальна програма) (Україна ; дата подання 22.09.2010 ; дата реєстрації 22.02.2011 ; Мін-во освіти і науки України / (Держ. департамент інтелектуальної власності).
6. Бушуева С. С. Теории циклического развития моды. *Технико-технологические проблемы сервиса*. 2012. № 3 (21). С. 63–67.
7. Гофман А. Б. Мода и люди. *Новая теория моды и модного поведения*. 4-е изд., испр. и доп. М. : КДУ, 2010. 228 с.
8. Гузявичуте Р. А. Исследование стабильных признаков в проектировании одежды XX века : автореф. дисс... канд техн. наук: 07.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». М. : Моск. гос. текст. ин-т, 1977. 28 с.
9. Ермилова Д. Ю. История домов моды. М. : Академия, 2004. 288 с.
10. Килошенко М. М. Прогноз моды : поиск основной переменной продолжается. *Директор*. 2007. № 5 (95). С. 66–67.
11. Килошенко М. И. Прогнозирование моды. *Психология моды* : учеб. пос. для вузов. М. : Изд-во Оникс, 2006.
12. Козлова Т. Стиль в костюме XX века. М. : МГТУ им. А.И. Косыгина, 2003. 160 с.
13. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. С.-Пб. : Петербург. ин-т печати, 2006. 468 с.
14. Лебсак-Клейманс А. В. Долгосрочные тенденции моды в контексте социокультурных изменений : автореф. дисс... канд. соц. наук. : спец. 22.00.06 «Социология культуры, духовной жизни». М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2013. 163 с.
15. Линч А. Изменения в моде. Причины и следствия. Минск : Гревцов Паблицер, 2009. 280 с.
16. Мельник М. Т. Стилістична еволюція фешн-образів XX – поч. XXI ст. *Культура і мистецтво у сучасному світі*: наук. журн. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2013. Вип. 14. С. 183–188.
17. Петушкова Г. И. Проектирование костюма. М. : Изд. центр «Академия», 2004. 416 с.
18. Савельева И. Н., Серая Л. Н. К вопросу прогнозирования свойств одежды на основе изучения динамики спроса. *Мода и дизайн* : тезисы Межд. науч. конф. Санкт-Петербург : СПГУТ, 2002. С. 12–16.
19. Филатова Н. А. Построение гармонической матрицы моды : дисс. ...канд. техн. наук. 17.00.06. М. : Моск. гос. текст. ун-т им. А.Н. Косыгина, 2003. 302 с.
20. Шандренко О. М. Етномистецькі ренесанси моди XX ст. *Культура і сучасність*. 2009. № 1. С. 123–128.
21. Ятина Л. Полистилизм – новый этап в развитии моды. *Рубеж* : альм. социальных исследований. 2001. № 3. С. 16–17.
22. Barber N. Women's Dress Fashions as a Function of Reproductive Strategy. *Sex Roles*. 1999. № 40 (5/6). P. 459–471.
23. Kroeber A. On the Principle of Order in Civilization as Exemplified by Change in Fashion. *American Anthropologist, New Series*. 1919. 21/3. P. 235–263.
24. Lowe J. Cultural Pattern and Process : A Study of Stylistic Change in Women's Dress. *American Anthropologist, New Series*. 1982. № 84 (3). P. 536–538.
25. Nystrom P. Economics of Fashion. New York : Ronald Press Company, 1928. 521 p.
26. Robinson D. The Economics of Fashion Demand. *Quarterly Journal of Economics*. 1961. № 75 (3). P. 376–398.

References

1. Belko T.V. (2006). Bionicheskie printsypy formirovaniya kostiuma [Bionic principles of costume forming]. Moscow state textile university named after A. N. Kosygin. Moscow, 32.
2. Bilei-Ruban N. V., Siedoukhova Ye. V., Halushchak, E. I. (2016). Prohnozuvannia mody ta osoblyvosti formuvannia dyzain-prohnozu na osnovi tsyklichnoho pidkhodu [Fashion forecasting and peculiarities of design forecast formation on the basis of cyclic approach]. *Light industry*, 4, 27–30.
3. Biliakovych L. M. Conceptual basis of forecasting of fashion trends in design: classical and postmodern discourses. *Bulletin of KSADFA*, 3, 5–12.
4. Biliakovych L. M. (22.02.2011). Certificate of authorship № 37053. Navchalna dystsyplina dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv «Metodolohiia prohnozuvannia mody» (zmist, kontseptsiia, struktura, navchalna prohrama) (Ministry of Education and Science of Ukraine / State Intellectual Property Department).

5. Biliakovych L. M. (22.02.2011). Certificate of authorship № 37054. Navchalna dystsyplina dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv «Prohnozuvannia mody» (zmist, kontseptsiia, struktura, navchalna prohrama) (Ministry of Education and Science of Ukraine / State Intellectual Property Department).
6. Bushueva S. S. (2012). Teorii tsyklicheskoho razvitiya mody [Theories of cyclic development of fashion]. *The technical and technological service problems*, 3 (21). 63–67.
7. Hoffmann A. B. (2010). Moda i liudi. *Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and people. New theory of the fashion and fashion behavior]. KDY, 228.
8. Guziavichute R. A. (1977). Issledovanie stabilnykh priznakov v proektirovanii odezhdy XX veka [The study of stable features in the clothes design of the XX century]. Moscow, 183.
9. Ermilova D. Yu. (2004). The history of fashion houses. Moscow : Akademiya.
10. Kiloshenko M. M. (2007). Prognoz mody : poisk osnovnoi peremennoi prodolzhaetsia [Fashion forecasting: the search for the main variable continues]. *Director*, 5 (95), 66–67.
11. Kiloshenko M. I. (2006) Fashion Forecasting. *Psychology of fashion*. Moscow : Izdatelstvo Oniks.
12. Kozlova T. (2003). Style of the costume of XX century. Moscow : MHTU im. A. Y. Kosygina.
13. Kosareva E. A. (2006). Fashion of XX century. Development on fashion forms of costume. Saint Petersburg: Peterburhskiy ynstitut pechaty.
14. Lebsak-Klejman A. V. (2013). Dolgosrochnye tendencii mody v kontekste sociokul'turnykh izmenenij [Continuous fashion trends in the context of sociocultural changes]. Russian State Humanitarian University. Moscow, 163 s.
15. Lynch A., Strauss M. (2009). *Izmeneniya v mode. Prichiny i sledstvija* [Changing Fashion : A Critical Introduction to Trend Analysis and Meaning]. Minsk : Grevtsov Publisher, 280.
16. Melnyk M. T. (2013). Stylistic evolution of fashion-images of XX – the beginning of XXI century. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti : naukovyi zhurnal*, 14, 183–188.
17. Petushkova H. Y. (2004). Proektirovanie kostiama [Costume design]. Izdatelskii tsentr «Akademia», 416.
18. Saveleva I. N., Seraya, L. N. (2002). On the problem of clothes characteristics forecasting on the basis of demand dynamics research. *Fashion and design : bulletin of international scientific conference*. Saint Petersburg (Russia), 12–16.
19. Filatova N. A. (2003). Postroenie harmonicheskoi matritsy mody [The construction of a harmonic fashion matrix]. Moscow, 302.
20. Shandrenko O. M. (2009). Etnomystetski renesansy mody XX st. [Ethno-art renaissances of the fashion of the XX century]. *Culture and the Present Time*, 1, 123–128.
21. Yatina L. (2001). Polystylizm as a new stage in fashion development. *Rubezh: almanakh sotsialnykh issledovaniy*, 3, 16–17.
22. Barber N. (1999). Women's Dress Fashions as a Function Reproductive Strategy. *Sex Roles*, 40 (5/6), 459–471.
23. Kroeber A. (1919). On the Principle of Order in Civilization as Exemplified by Change in Fashion. *American Antropologist, New Series*, 21/3, 235–263.
24. Love I. (1982). Cultural Pattern and Process : A Study of Stylistic Change in Women's Press. *American Antropologist, New Series*, 84/3, 521–544.
25. Nystrom P. (1928). *Economics of Fashion*. Ronald Press Company, 521.
26. Robinson D. (1961) The Economics of Fashion Demand. *Quarterly Journal of Economics*, 75 (3), 376–398.

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ДИНАМИКИ МОДЫ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Биликович Лиана Николаевна – кандидат технических наук,
профессор кафедры дизайна одежды,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Охарактеризованы особенности объективации циклической динамики в моде и дизайне одежды второй половины XX – начала XXI вв. Выявлено, что в исследуемый период сквозная в истории моды закономерность циклической динамики приобрела характерные черты, детерминированные плюрализацией, динамизацией современной культуры и эстетикой постмодернизма. Доказано, что основными среди них являются полистилизм, наложение стилистических реминисценций, охват модой всех стилей и субстилей, сформированных в 1940–1980-х гг., одновременное развитие нескольких модных циклов и сокращение их длительности. Продемонстрировано, что одной из наиболее характерных объективаций эстетики постмодернизма в моде и дизайне одежды рубежа XX–XXI вв. стало обретение циклическими возвращениями к стилям прошедших десятилетий игрового характера, основанного на иронии, пародии, цитировании, свободной игре художественными кодами.

Ключевые слова: мода, дизайн одежды, циклическая динамика, модный цикл, стилистические параметры, полистилизм, эстетика модернизма.

OBJECTIVATION OF CYCLIC DYNAMICS OF FASHION IN CLOTHES DESIGN OF THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY

Biliakovych Liana – Candidate of Technical Science,
Professor of the Department of Clothes Design,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article deals with the characteristic of the peculiarities of the objectivation of cyclic dynamics in the fashion and clothes design of the second half of XX – beginning of XXI century. It was established that during the researched period the through the history of fashion regularity of cyclic dynamics acquired the characteristic features determined by pluralization, dynamization of modern culture and the aesthetics of postmodernism. It was proved that the main ones are polystylism, layering of stylistic reminiscences, fashion coverage of all styles and subtitles formed in 1940–1980s, the simultaneous development of several fashion cycles and their reduction. It has been showed that one of the most characteristic manifestations of the inspiration of the aesthetics of postmodernism in fashion and clothes design of XX–XXI centuries became the returning to the styles of past decades of playing character based on irony, parody, quoting, and free game with artistic codes.

Key words: fashion, clotheth design, cyclic dynamics, fashion cycle, stylistic parameters, polystylism, aesthetics of postmodernism.

UDC 391:7.012

**OBJECTIVATION OF CYCLIC DYNAMICS OF FASHION IN CLOTHES DESIGN
OF THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY**

Biliakovych Liana – Candidate of Technical Science,
Professor of the Department of Clothes Design,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to characterize the influence of typological features of culture of the second half of XX – beginning of XXI century and the aesthetics of postmodernism on the objectivation of the cyclic dynamics of fashion and clothes design.

Research methodology. The methodological basis of the article is the principles of historical method and systemicity. In the theoretical grounds of the determinants and structure of fashion cycles and revealing their specificities in fashion and clothes design of the second half of XX – the beginning of XXI century the principles of the system approach and the comparative-historical method of analysis are used. In the disclosure of figurative and stylistic features of designers works and collections an art studying analysis is used.

Results. The peculiarities of the objectivation of cyclic dynamics in the fashion and clothes design of the second half of XX – beginning of XXI century is characterized. The scientific conceptualization of cyclic dynamics of fashion and the concept of fashion cycles are analyzed. It is noted that the most general reason of the classification of fashion cycles are the evolution of fashion objects, fashion styles, fashion standards, their nucleation, development, the most complete expression, reduction and replacement for new ones, regardless of the spreading of each of them; the spreading of these or other fashion standards and their acceptance by fashion members. It has been established that the prevailing attention of researchers is concentrated on the cycles of the first type, and the main issue of scientific discussions is the definition of their duration and criteria of fashion changes.

The stylistic parameters of the selection of fashion cycles and their duration determination are analyzed.

It was emphasized that important thing for the research and forecasting of fashion cycles is the presence in each of the cycles of wave-like fluctuations and trends (general trends, main trends in design of clothes, footwear, accessories, hairstyles, interior) of more or less intensity, duration, penetration (long-term and short-term, megatrends and micro trades).

It was established that in the second half of XX – beginning of XXI century the through the history of fashion regularity of cyclic dynamics acquired the characteristic features determined by pluralization, denomination of modern culture and the aesthetics of postmodernism. It was proved that the main ones are polystylism, layering of stylistic reminiscences, fashion coverage of all styles and subtitles formed in 1940–1980s, the simultaneous development of several fashion cycles and their reduction. It has been showed that one of the most characteristic manifestations of the inspiration of the aesthetics of postmodernism in fashion and clothes design of XX–XXI centuries became the returning to the styles of past decades of playing character based on irony, parody, quoting, and free game with artistic codes.

Novelty. The novelty of the article is the detailed analysis of the peculiarities of the fashion cyclic dynamics and the detection of its specificity in the second half of XX – the beginning of XXI century.

Key words: fashion, clothes design, cyclic dynamics, fashion cycle, stylistic parameters, polystylism, aesthetics of postmodernism.

Надійшла до редакції 26.09.2018 р.

УДК 687:681.01«1950/1970»

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ, ЕСТЕТИЧНІ І ХУДОЖНЬО-ПРОЕКТНІ ПЕРЕДУМОВИ
ПОШИРЕННЯ ІСТОРИЗМУ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИКАХ 1950–1970-х рр.**

Галудзіна-Горобець Вікторія Ігорівна – асистент кафедри зв'язків із громадськістю та журналістики, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

orcid.org/0000-0002-7018-9449

doi.org/10.35619/ucpm.vi26.10

galudzinav@gmail.com

Охарактеризовано соціокультурні, естетичні і художньо-проектні передумови поширення історизму у дизайнерських практиках 1950–1970-х рр. та їх вплив на добір історичних джерел, методи дизайнерської творчості і структуру художньо-проектних образів. Аргументовано переважно соціопсихологічну детермінованість історизму та виконання ним компенсаторної функції у 1950 – першій пол. 1960-х рр. Розкрито вплив соціопсихологічних чинників на творче переосмислення дизайнерами стилістики рококо, неорококо і Belle Époque та поширення стилю «New Look». Наголошено, що важливим чинником початкового формування у 1970-х рр. концепції «еклектичного історизму» стала естетика постмодернізму, відображена у вільній грі культурними кодами.

Ключові слова: дизайн одягу, історизм, історичні джерела творчості, New Look, естетика постмодернізму.

Постановка проблеми. Звернення до історичних джерел є наскрізною тенденцією в дизайні одягу, яка на різних етапах розвитку культури набуває форм ретроспективних стильових домінант як за доби Відродження; спорадичних історичних стильових ретроспекцій, властивих різним історичним періодам, або ж *історизму* – консолідованого у *напрям зі стильовими ознаками* переосмислення, за посередництвом творчих методів дизайну одягу, художніх стилів минулого з визнаними істориками мистецтва назвами та сформованого в їхніх межах *історичного костюма* або ж *ширшого кола історичних джерел* із наступним відображенням результатів художньо-проектного процесу на різних рівнях структурної організації результатів дизайнерської творчості.

Найбільш вивченим проявом тенденції у ХХ ст. є «постмодерністський еклектичний історизм» 1980–2010-х рр., позначений іронічним ігровим осмисленням різноманітних історичних джерел та створенням «відкритих» еклектичних дизайнерських форм, що поєднують елементи художніх стилів та історичних костюмів різних культурних епох.

Водночас у десятиліття, що передували означеному періоду, зокрема у 1950–1970-х рр., у світовому дизайні одягу та діяльності Будинків Мод простежується настійне звернення до історичних джерел, позначене внутрішньою структурністю, естетичною умотивованістю, відображенням результатів дизайнерських пошуків у художньо вартісних творах, яке досі не одержало послідовного висвітлення у наукових дослідженнях. Актуальним для подальших наукових студій є виявлення соціокультурних, естетичних і художньо-проектних передумов становлення історизму у дизайні одягу 1950–1970-х рр. та їх розгляд з позицій культурологічних підходів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні історизм у дизайні одягу другої пол. ХХ ст. не одержав вичерпного висвітлення і розглядався побіжно або ж у контексті ширших питань. Одним із найбільш вивчених аспектів проблеми є зумовленість ретроспективного спрямування у дизайні одягу естетикою постмодернізму (Д. Єрмилової [5], К. Леонової [11], Ю. Наседкіної [16], Є. Полях [17] та ін.). Зокрема науковцями не раз наголошувалось, що «історичні алюзії» у творчості сучасних дизайнерів є виявом властивих постмодерну принципів запозичення, цитування, «відтворення, стилізації та авторської інтерпретації «того, що вже було» [16; 82], іронічної інтерпретації традицій, художньо умотивованого еклектизму, «культурного номадизму», вільного переміщення у часопросторі різних культур. Значущою стосовно подальшого дослідження історизму є здійснена Д. Єрмиловою спроба систематизації зумовлених естетикою постмодернізму нових методів дизайнерської творчості (колажу, цитування, цитатності, іронічної стилізації, гротеску, пародіювання, гри зі змістами, деконструкції, трансгресії тощо) [5; 45–47, 50; 52–54].

У низці дисертацій, монографій, фахових публікацій останніх років окремі прояви історизму у дизайні одягу розглянуто у контексті проблем стилю і формотворення (М. Кир'янов; М. Кісіль; Т. Козлова [9]; Т. Кротова; О. Москвін [15] і ін.). Побіжно явище історизму проаналізовано в працях, присвячених історії дизайну, моди, творчості окремих дизайнерів та висвітленню пошуково-творчих стратегій Будинків Мод (І. Балдано; Д. Єрмилова [6]; Ш. Зеллінг [7]; О. Косарєва [10]; Н. Которн; Дж. Нанн; Н. Паломо-Ловінскі; О. Шевнюк та ін.).

Методологічно значущим щодо концептуалізації історизму стало його визначення як одного з ретроспективних спрямувань у дизайні одягу (Л. Білякович [1]; С. Бушуєва; А. Демшина [4]) поряд із ретро і вінтажем. Етапно на шляху наукового розкриття проблеми вважаємо дисертацію О. Воронцової, присвячену вивченню італійського світського костюма XV–XVI ст. та його впливу на сучасний дизайн одягу [2].

Водночас, подальшого наукового обґрунтування потребують періодизація історизму та визначення його соціокультурних, естетичних і художньо-проектних передумов, зокрема у 50–70-х рр. ХХ століття.

Мета статті – охарактеризувати соціокультурні, естетичні і художньо-проектні чинники поширення історизму у дизайнерських практиках 1950–1970-х рр. та їх вплив на добір історичних джерел, методи дизайнерської творчості і структуру художньо-проектних образів.

Вклад основного матеріалу. Наукове дослідження передумов поширення історизму передбачає виявлення його *функцій* та аналіз формування «*запиту*» на них у системі культури і художньо-проектної творчості. Як було зазначено раніше щодо останніх історизм, як складник ретроспективного спрямування у дизайні одягу та різновид актуалізації традиції, виконує *компенсаторну, інтеграційну функції*, забезпечує *трансляцію культурно значущої інформації* та спадкоємність художнього досвіду, слугує *інноваціям* через творче осмислення традиційних форм. Важлива роль у цьому процесі належить світоглядному, символічному, знаково-інформаційному потенціалу традиції. За зауваженням низки дослідників, елементи культурних текстів минулого, актуалізовані і переосмислені у сучасному культурному контексті, здатні формувати навколо себе нові смислові зв'язки, зберігаючи вихідні змісти й формуючи внутрішньо діалогічні дизайнерські образи.

Спираючись на виокремлені функції дизайн-історизму, маємо підстави стверджувати, що у 1950–1970-х рр. передумовами його розвитку стали потреба віднайти у минулому актуальні змісти і стильові форми; необхідність «компенсувати історією» недостатню цілісність і дисгармонійність сучасного світосприйняття; внутрішня диференціація й плюралізація культурного інформаційного обігу, одночасний розвиток різноспрямованих культурних тенденцій й зумовлене цим формування «запиту» на інтенсифікацію дії *інтеграційних сил*; потреба в оновленні «мови» дизайну одягу шляхом актуалізації традиції та її творчого осмислення у сучасному культурному просторі.

Зважаючи, що художньо-проектна творчість є складником цілісної системи культури, звернемося до аналізу загальнокультурних чинників поширення історизму в дизайні одягу 1950–1970-х рр.

Як засвідчує аналіз соціокультурних процесів, передумови розвитку дизайн-історизму у перше десятиліття другої пол. ХХ ст. склались наприкінці 1940-х рр., коли виснажену війною Європу охопила ностальгія за минулим, прагнення якнайшвидше забути жахи війни й повернутись до мирного упорядкованого життя.

Економічною основою очікуваного став «План Маршалла» – програма економічної допомоги Європі після II Світової війни з боку США, перші позитивні наслідки якої стали помітні вже на початку 1950-х рр. Відновилося функціонування економіки, збільшився випуск продукції у базових галузях, розвинулась торгівля, зменшились темпи інфляції, зріс рівень життя, розпочалося формування середнього класу і «суспільства споживання», світоглядні пріоритети якого позначились на розвитку європейської культури наступних десятиліть. Ураховуючи положення класичних філософських і культурологічних праць, присвячених означеному феномену (У. Бека, Ж. Бодрійяра, Р. Бокока, Дж. Брювера, Е. Гідденса, Ф. Джеймсона, К. Кемпбелла, Ж.-Ф. Ліотара, Н. Мак Кендріка, Д. Міллера, Дж. Г. Пламба, Дж. Рітцера, Д. Роше, П. Стірнса та ін.), зупинимось на властивих йому світоглядних установах і міфологемах, істотних для поширення історизму в дизайні одягу 1950-х рр.

Так, чинником інтенсифікації історично інспірованих дизайнерських пошуків вважаємо виокремлення «темпоральних векторів» соціальних очікувань середнього класу: мрії про краще *майбутнє*, розкіш, достаток, спроектовану у повсякдення святковість та прагнення візуалізації сподівань через актуалізацію естетично-стильового досвіду *минулого* у кінематографі, рекламі, дизайні одягу.

Однією з відзнак доби став *культ сім'ї*, заснований на психологічній потребі поновлення втраченого у роки війни відчуття родинного затишку, захищеності, стабільності, зв'язку поколінь.

Утвердження цінності сім'ї, що стала основним споживачем продукції та об'єктом реклами, зростання значення у суспільстві середнього класу, окреслення його естетичних уподобань та його вирішальний вплив на моду зумовили формування *нового ідеалу жінки*, яку почали сприймати як «візитівку» матеріального і соціального статусу родини, захищену сильним чоловіком, схожу на кінозірку чи манекенницю, завжди доглянуту і вишукану господарку, дружину, матір. Зразками для наслідування слугували образи героїнь кінофільмів, створені красивими, витонченими, жіночними М. Монро, Д. Лолобриджидою, Е. Тейлор, Г. Келлі, С. Лорен, Л. Торес. Новий гламурний образ пропагували реклама і журнали мод.

У дизайні одягу ностальгію за минулим відобразив гіпержіночний, вишуканий «New Look», який «у своєму оригінальному втіленні був доступний лиш еліті, проте обіцяв благополуччя та елегантність усім» [6; 106]. Перша маніфестація стилю відбулась у дебютній колекції Christian Dior «Corolle» (віночок квітки), показаній 12 лютого 1947 р. Показово, що основними інспіраціями пошуку дизайнера слугували стильові зразки, асоційовані зі *святком* і *розкішшю* – жіночий костюм епохи рококо, неорокайльна стилістика Ч. Ворта, довоєнна мода, творчо трансформовані у рафінованому силуеті, що нагадував піщаний годинник, затягнутій у корсет надтонкій талії, складних турнюрах, широкій спідниці, глибокому декольте, м'якому абрисі плечей, пружних лініях, розкішних

драперіях, витончених аксесуарах, бездоганній ансамблевості одягу. Суголосною ностальгійним настроям споживачів модної продукції була не лише ретроспективність, історичність нового стилю, а й атмосфера показу – розкішні інтер'єри, елегантні манекенниці, аромат квітів, що увиразнювали дизайнерські образи.

Не в останню чергу подальше стрімке поширення «New Look» зумовила синергія повернення до минулого і новачності, функціонування ретроспекції як новації. Так, за твердженням німецького історика моди Ш. Зеллінг, те, що в образній системі стилю «багатьма сприймалося як революція, відповідало глобальним потребам у реставрації. Нарешті усе стало так, як і раніше, коли ролі чоловіків і жінок були чітко визначені, однак тепер усі прагнули відчути радість життя» [7; 236]. Показовим вважаємо множинність образно-стильових інспірацій «New Look», поєднання елементів суголосних один одному вишуканістю, жіночністю, елегантністю стилів рококо, неорококо, моди довоєнних десятиліть та їх синтез у новаційній та упізнаваній стильовій формі.

Припускаємо, що з погляду іманентних закономірностей динаміки моди зміна простих, вертикальних, кутастих, футлярних силуетів першої пол. 1940-х рр. вишуканою пластикою форми та округлими лініями «New Look», які підкреслювали природну анатомічну структуру жіночого тіла – випуклі груди, тонку талію, широкі стегна, пояснюється обґрунтованим Р. Гузавічуте чергуванням геометричної і пластичної тенденцій в моді ХХ ст. [3; 56–60]. Підтвердженням тези слугує, зокрема, те, що ще до закінчення війни плавні лінії і м'які об'єми почали витіснити геометризовані силуети попередніх років. До прикладу, у жовтневому номері «Vogue» 1945 р. зазначалось, що більшість модельєрів у розробці колекцій нового сезону «надихалась природними жіночими формами, відроджуючи культ жіночності» [18; 34–35]. Істотною вважаємо обґрунтовану дослідниками динаміки моди ХХ ст. закономірність чергування динамічного, жорсткого, бруталного та елегантно-романтичного модних образів [14; 187], перший з яких характерний для 1940-х, другий – для 1950-х рр.

Заснований на триєдності жіночності, розкоші і витонченості, «New Look» в якості домінуючої історичної стильової ретроспекції, утіленої в haute couture і в інших рангових групах одягу, панував у моді 1950-х й поступово згас до середини 1960-х рр.

Поряд зі стилем Christian Dior, проявом ретроспективної, історичної спрямованості моди 1950 – першої пол. 1960-х рр. стали значно менш численні, естетично детерміновані звернення до античності, середньовіччя, епохи Відродження, XVII–XIX ст., засновані на здатності дизайн-історизму забезпечувати трансляцію культурно значущої інформації, слугувати виразу актуальних змістів і пошуку інновації через традицію.

Вважаємо, що одними з чинників дизайнерських ретроспекцій «великих» художніх стилів минулого стали іманентна європейській культурі як різновиду складно організованих систем здатність до самозбереження, підтримання елітарності, розвитку традицій «старої довоєнної Європи», прагнення збереження статусу дизайну одягу як високого мистецтва, що підтверджує розвиток означеного спрямування у ранговій групі haute couture.

Принагідно зауважимо, що філософським виразом усвідомлення згасання «високих» культурних традицій стала праця О. Шпенглера «Присмерк Європи» (1918; 1922 рр.), в якій висловлено занепокоєння з приводу вичерпання європейською культурою творчих імпульсів, втрати «унікальної душі» і «стилістичної єдності», переродження у техногенну цивілізацію й зосередження на вирішенні утилітарних завдань. Іспанський філософ Ортега-і-Гассет у відомій роботі «Повстання мас» (1929 р.) стверджував, що причиною глибокої, небаченої раніше, кризи європейської культури стало те, що влада у суспільстві перейшла до мас, не здатних керувати навіть власною долею, однак претендують на місце еліти. Кількома десятиліттями раніше теорію елітарної природи моди розвивали англійський соціолог Г. Спенсер («Принципи етики», 1892–1893 рр.), французький соціолог Г. Тард («Закони наслідування», 1898 р.), німецький філософ і соціолог Г. Зіммель («Мода», 1904 р.).

Елітарність історизму в дизайні одягу, заснованого на переосмисленні художніх стилів минулого, почасти в їх відображенні у творах мистецтва, підтверджують інтерв'ю з головним представником напряму Cristobal Balenciaga та іншими дизайнерами 1950 – першої пол. 1960-х рр. [8; 147].

Назагал маємо підстави стверджувати, що перше повоєнне десятиліття стало часом домінування творчо переосмислених в «New Look» інспірацій стилів, асоційованих із розкішшю, вишуканістю, радістю життя – рококо, неорококо, стилістики Belle Époque, та поступального поширення історизму у дизайні одягу. Основною функцією історичних ретроспекцій у жіночому костюмі 1950-х рр. стала компенсаторна, зумовлена соціопсихологічними чинниками, передусім, ностальгією за довоєнним естетизованим заможним життям. Показником розвитку історичної тенденції слугувала її внутрішня диференціація, розвиток на тлі «New Look» ретроспекцій художніх

стилів античності, середньовіччя, епохи Відродження, XVII–XIX ст., які утворили опозиційний егалітарному елітарний напрям у дизайні одягу.

На відміну від розглянутого періоду, пов'язаного з формуванням двох структурованих і цілком своєрідних напрямів звернень дизайнерів до історичних джерел, друга пол. 1960–1970-ті рр. можуть бути визначені як час формування *структурно-функціональних передумов* становлення історизму як цілісного, естетично окресленого явища у дизайні одягу наступних десятиліть. Основними, значущими щодо його поширення, соціокультурними зрушеннями вважаємо руйнацію ієрархічності і чіткої структури суспільства, внутрішню диференціацію культури, її ціннісно-світоглядних установок, норм, естетичних, художніх, модних пріоритетів та очікувань споживачів. Розвитку тенденції слугувало перетворення молоді у найбільш численну та найактивнішу соціально-демографічну верству й основного споживача предметів модної індустрії.

Сформоване у часи «економічного чуда», не обтяжене спогадами війни, нове покоління повстало проти нормативності світоглядних пріоритетів батьків; декларувало прагнення свободи, сексуальної розкутості, чинило спротив соціальній нерівності, расовій нетолерантності, розпалюванню війни. На ґрунті цих різнорідних і різною мірою відрефлексованих протестних настроїв виникли молодіжні субкультури – зі своїм світоглядом, мораллю, стилем одягу, способом життя.

Так, у 1964–1972 рр. у США зародився рух хіпі, заснований на опозиції соціальній системі, запереченні загальноприйнятих норм і правил, неприйнятті індустріальної цивілізації, технократичного «суспільства споживання», міщанської моралі, прагматизму, облаштованості повсякденного життя. Гаслом руху стало «повернення до природи», нове віднайдення краси світу і радості почуттів. Хіпі пропагували аполітичність, вірили у можливість зміни дійсності творчістю, надавали перевагу духовним цінностям, утверджували свободу суджень і вибору, відображену, зокрема, в індивідуалізації зовнішнього обліку, експериментах із зовнішністю, «змішуванні одягу різних стилів, часів і народів» [6; 149], створенні еkleктичних ансамблів із джинсів, афганських жилетів, різноколірних східних халатів, квітчастих циганських спідниць, саморобних речей з клаптів тканини, суконь із вишитими корсажами, прикрас із монет, рясних намист.

Щодо історизму в дизайні одягу другої пол. XX ст. молодіжні субкультури важливі, насамперед, тим, що створили «прецедент різноманітності, множинності» – поглядів, думок, цінностей, естетичних пріоритетів, нормативних установок, моделей життя і відповідних їм одягових стилів, заснованих на актуалізації значної кількості різнорідних, зокрема й історичних, джерел.

Наслідком властивої 1960-м рр. плюралізації культури, стали: 1) виокремлення двох різноспрямованих часових векторів дизайнерського пошуку – *ретроспективного* і *футуристичного*; 2) утвердження полістилізму дизайнерських форм.

На думку проф. Л. Білякович, *ретроспективні* тенденції в моді і дизайні одягу, засновані на актуалізації *традицій*, і *футуристичні*, орієнтовані на *новацію*, є проявами дії наявних в усіх складно організованих системах *інтеграційних* і *диференційних* механізмів, які підтримують цілісність культури і забезпечують її розвиток [1; 207].

Футуризм, інспірований опануванням космосу, науково-технічною революцією, розвитком нових технологій і винайденням нових матеріалів, «які в 1960-х рр. видавались символом прогресу» [6; 134], знайшов відображення у лаконічних формах, геометризованих силуетах, вертикальних конструктивних лініях, сріблястих синтетичних матеріалах, міні-спідницях і міні-сукнях «космічного стилю» Andre Courreges (колекція «Космічна ера», 1964 р.); авангардній геометрії і космічних мотивах колекцій Pierre Cardin (сукні з елементами металу і пластику, «космічний сарафан» із трикотажу трапецієвидного силуету, окуляри «стрекоза», головні убори-шоломи, чоловічі комбінезони зі шкіри і вінілу, що нагадували космічні скафандри); орієнтованих на створення «інопланетного» образу експериментальних моделях із металевих і пластикових пластинок, фольги, оптичних волокон «авангардного дизайнера» Paco Rabanne (колекції 1965–1966 рр.).

На відміну від футуризму, історичні пошуки актуалізували пластичну доміную формутворення й дизайнерський досвід попередніх десятиліть. Урівноважувально-інтеграційну щодо футуристичних новацій функцію ретроспективізму підтверджує те, що його розвиток збігся з короткочасним «бумом» футуризму у 1965–1966 рр. і продовжився після його згасання у формах історизму, «історичного етно», ретро, вінтажу.

Звернення до історичних джерел інтенсифікувалось на зламі 1960–1970-х рр. Так, у колекціях Yves Saint-Laurent з'явилися мотиви костюмів середньовіччя і XVIII ст. Творче переосмислення античних мотивів стало відзнакою індивідуальної манери Alex Grey.

Іншим важливим наслідком культурної плюралізації 1960-х рр. є *полістилізм*, який спонукав розвиток історизму та істотно позначився на його формах.

Полістилізм – співіснування кількох стилістичних напрямів або поєднання в одній колекції чи моделі різнорідних стилістичних елементів, став новою тенденцією у дизайні і моді зламу 1960–1970-х рр. «Уперше в моді була множинність стилів – ретро, етнічний, циганський, елементи фольклорного та історичного костюма. Від майбутнього модельєри звернулись до минулого. Вперше був відсутній єдиний модний зразок» [6; 149]. Відомий дослідник моди Ж. Ліповецькі охарактеризував це явище як зміну одноманітної «диригентської» моди на «відкрити», ігрову, коли «вибір здійснюється не лише між різними моделями одягу, а й між різними, почасти несумісними, способами репрезентації себе світові» [12; 75].

Щодо історизму у дизайні одягу полістилістична парадигма зламу 1960–1970-х рр. важлива, передусім, тим, що зумовила його внутрішню багатоманітність: актуалізацію і поєднання в одній колекції чи в одному дизайнерському творі множинних, стилістично різнорідних історичних джерел, опрацьованих у різних стилістичних концепціях. Наслідком впливу полістилізму на дизайн-історизм стало стилеутворююче і образотворююче поєднання елементів художніх стилів минулих епох та історичного костюма з екостилем, фольком, ретро тощо. Важливим є також те, що зберігаючи вихідну світоглядну першооснову – протиставлення елітарності, вишуканості стилів минулих епох технізованому сьогоденню та футуристичним простоті і геометризму – історизм у дизайні одягу кінця 1960 – поч. 1970-х рр. набув ігрового, самоцінно естетичного характеру, трансформувався в інтригуючу мандрівку територіями інших культур. Зі становлення культури Постмодерну, останнє поклало початок формуванню «еклектичного постмодерністського історизму» 1980–2010-х рр. – одного з провідних напрямів у сучасному дизайні одягу.

Витоки означеного процесу закорінені у 1970-х рр. – часі становлення постмодернізму, розвитку полістилізму та його перетворення у норму моди; внутрішньої диференціації ретроспективних пошуків провідних дизайнерів і Будинків Мод.

Першим теоретичним обґрунтуванням постмодернізму – багатоаспектного комплексу філософських, наукових, естетичних ідей, уявлень і явищ – стали праці Ч. Дженкса, стаття «Злет архітектури постмодернізму», опублікована 1975 р., та книга «Мова архітектури постмодернізму» (1977 р.), в якій явище вперше одержало визначення, що згодом увійшло у науковий обіг. Зокрема істотним щодо наукового осмислення дизайн-історизму є твердження дослідника про властивий постмодернізму відхід від нігілізму авангарду й часткове *повернення до традицій* [13; 89], яке згодом утворило основу численних дизайнерських образів. Важливим принципом постмодернізму є відмова від загальноприйнятих стандартів та утвердження *ідеї множинності*, яка зумовила актуалізацію різнорідних історичних джерел і поєднання їх елементів в одній моделі чи колекції за *принципом «радикальної еkleктики»* (термін Ч. Дженкса). Невід'ємною ознакою постмодернізму є *вільне, ігрове, іронічне переосмислення* традицій; фрагментація культурних текстів та інтеграція їх цитат у сучасний контекст. Наслідком розвитку та поширення естетики постмодернізму стало утвердження в різних галузях художньо-проектної творчості *«відкритої»*, вільної від будь-яких стилістичних обмежень, варіативної, *полісемантичної форми*, потенційно доповнюваної новими елементами множинних історичних зразків.

Як було зазначено раніше, у 1980-2010-х рр. означені принципи постмодернізму відобразились у дизайні одягу на рівні: джерел творчості, методів їх опрацювання, інтеграції на різних рівнях структурної організації костюма й породили стадіально своєрідне явище «постмодерністський еkleктичний історизм». У 1970-х рр. майбутні шляхи розвитку постмодернізму лиш окреслювались, а вплив його принципів на звернення дизайнерів до історичних джерел був спорадичним, не консолідованим у тенденцію й слугував прологом до створення історично інспірованих, експериментальних, ігрових полістилістичних дизайнерських форм. Водночас, у дизайні одягу 1970-х рр. безсумнівними провісниками становлення майбутньої постмодерністської концепції історизму слугували розширення кола джерел творчості; поєднання в одній колекції чи моделі елементів художніх стилів минулих епох, ретроремінісценцій, передусім, 1930–1940-х рр. (Karl Lagerfeld, Yves Saint-Laurent, Bill Gibb, Ossie Clark, Jean Muir, Biba /Barbara Hulanicki/), екостилю та етно (Yves Saint-Laurent, Kenzo, Zandra Rhodes, Issey Miyake); застосування в інтерпретації історичних мотивів властивих постмодерністській художньо-проектній культурі методів цитат, іронічної стилізації тощо; полісемантичність та ігровий характер дизайнерських образів.

Порівнюючи передумови становлення і поширення історизму у дизайні одягу у 1950-х – першій половині 1960-х рр. та наприкінці 1960–1970-х рр., підкреслимо його переважно соціопсихологічну детермінованість у першому та естетичну – у другому з часових проміжків. Істотною вважаємо зміну домінантних у 1950 – першій половині 1960-х рр. компенсаторної та інтеграційної функцій дизайн-історизму на функцію інновації через традицію у наступне десятиліття. Показовим є набуття дизайн-історизмом специфічних комунікаційних форм.

Висновки. Отже, можемо зробити висновок, що поширення історизму в дизайні одягу 1950-1970-х рр. зумовлювалось формуванням з боку системи культури і художньо-проектної творчості «запиту» на актуалізацію іманентних історичним ретроспекціям компенсаторної, інтеграційної функцій, функції забезпечення трансляції культурно значущої інформації та інновації через актуалізацію традицій.

З'ясовано, що розвиток історизму у дизайні одягу 1950-х рр. детерміновано переважно соціопсихологічними чинниками, прагненням повернення до упорядкованого та естетично структурованого мирного повсякдення і відповідних йому одягових форм. Встановлено, що домінуючою функцією історичних дизайнерських ретроспекцій у той час стала *компенсаторна*, а основними джерелами творчості – рококо, неорококо (друге рококо), стилістика Belle Époque, асоційовані з ідеалом витонченої жіночності, святом і розкішним, «гламурним» життям. Продемонстровано, що наслідком пошуків дизайнерів 1950-х рр. став «New Look», репрезентований творчістю Christian Dior та інших провідних дизайнерів 1950-х – першої пол. 1960-х рр. Аргументовано, що показником розвитку історизму стала його внутрішня диференціація, виникнення на тлі «New Look» ретроспекцій художніх стилів античності, середньовіччя, епохи Відродження, XVII–XIX ст., заснованих на здатності дизайн-історизму забезпечувати трансляцію культурно значущої інформації, слугувати виразу актуальних змістів та пошуку інновації через традицію. Висловлено припущення, що розвитку тенденції сприяла притаманна культурі як різновиду складноорганізованих систем здатність до самозбереження, підтримання традицій, осмислення дизайну одягу як елітарного мистецтва, що підтверджує репрезентованість історичних ретроспекцій художніх стилів переважно у ранговій групі haute couture.

Доведено, що друга половина 1960–1970-ті рр. є часом формування структурно-функціональних передумов становлення дизайн-історизму як цілісного, естетично визначеного явища у дизайні і моді наступних десятиліть. З'ясовано, що основними з них стали плюралізація ціннісно-світоглядних установок, норм, стереотипів соціальної поведінки, естетичних, художніх, модних пріоритетів та очікувань споживачів; порушення ієрархічності і чіткої структурності суспільства, формування молодіжних рухів і молодіжних субкультур.

Доведено, що в дизайні одягу наслідком культурної плюралізації 1960-х рр. стало виокремлення двох різноспрямованих темпоральних векторів творчого пошуку – *ретроспективного* і *футуристичного* та утвердження *полістилізму* дизайнерських форм. На основі принципів системно-синергетичного підходу аргументовано, що розвиток історичних ретроспекцій 1960-х рр. зумовлювався процесами саморегуляції системи культури і дизайну одягу, необхідністю інтенсифікації в їх межах дії інтеграційних механізмів, актуалізації консолідаційного потенціалу традиції в умовах футуристичних інновацій та урізноманітнення культурних форм. З'ясовано, що наслідком впливу полістилізму на історизм в дизайні одягу наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. стало поєднання в одній колекції чи моделі множинних, стилістично різнорідних історичних мотивів, опрацьованих у різних стилістичних концепціях, елементів художніх стилів минулого та етностилю, ретро тощо. Наголошено, що важливим чинником початкового формування у 1970-х рр. концепції «еклектичного історизму» стала естетика постмодернізму, відображена у вільній грі культурними кодами.

Список використаної літератури

1. Білякович Л. Темпоральність у структурі модних трендів: сутність, динаміка, прогнозування. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2018. Вип. 36. С. 207–222.
2. Воронцова О. М. Італійський світський костюм XV–XVI ст. та його вплив на дизайн сучасного одягу : дис. ... канд. мист. : 17.00.07 – дизайн / КНУКіМ. Київ, 2014. 219 с.
3. Гузявичуте Р. А. Исследование стабильных признаков в проектировании одежды XX века : дисс. ... канд. техн. наук : 07.00.06. М., 1977. 183 с.
4. Демшина А. Ю. Ретроспективизм в современной моде как симптом динамики образов. *Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры* / ред. колл. А. Ю. Русаков и др. С.-Пб. : СПбГУКИ, 2013. Вып. 1. С. 9–17.
5. Ермилова Д. Ю. Актуальные методы проектирования в дизайне костюма в контексте культуры постмодерна. *Сервис plus : научный журнал* / гл. ред. д. с. н., проф. Т. Н. Ананьева. М., 2016. № 4. Т. 10. С. 45–56.
6. Ермилова Д. Ю. История домов моды. М. : Академия, 2004. 288 с. (Высшее образование).
7. Зеллинг Ш. Мода. Век модельеров 1900-1999. Koln : Konemann, 1999. 658 с.
8. Ирвин С. Кристоаль Баленсиага : VOGUE. Легенды моды / пер. с англ. А. Андреева. М. : Слово, 2014. 160 с. : илл.
9. Козлова Т. Стиль в костюме XX века. М. : МГТУ им. А. И. Косыгина, 2003. 160 с.
10. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. С.-Пб. : Петербург. ин-т печати, 2006. 468 с.
11. Леонова К. І. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості дизайну одягу початку XXI століття. *Вісник ХДАДМ* : зб. наук. пр. / гол. ред. акад. НАМ України, докт. мист., проф. В. Я. Даниленко. Харків : ХДАДМ, 2016. № 1. С. 38–44.

12. Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / пер. Ю. Розенберг. М. : НЛЮ, 2012. 336 с.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. С.-Пб. : Алетейя, 2000. 347 [5] с. (серия «Gallinium»).
14. Мельник М. Т. Стилістична еволюція фешн-образів ХХ – початку ХХІ ст. *Культура і мистецтво в сучасному світі* / ред.-упоряд. докт. філос. наук, проф. С. Д. Безклубенко. Київ : КНУКіМ, 2013. Вип. 14. С. 183–188.
15. Москвин А. Ю. Проектирование мужской одежды на основе ретроспективного системного анализа конструктивных решений : дисс. ... канд. техн. наук : 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн / Санкт-Петербург. гос. ун-т технологии и дизайна. С.-Пб. : СПбГУТД, 2015. 239 с.
16. Наседкина Ю. В. Основные категории эстетики постмодернизма и их воплощение в современной моде. *Мода в контексте культуры* : сб. ст. IV науч.-практ. конф. (21 апреля 2009 г., Санкт-Петербург) / под общ. ред. Г. Н. Габриэль. С.-Пб. : Изд-во СПбГУКИ, 2010. Вып. 4. С. 81–87.
17. Полях Е. А. Постмодернизм и дизайн. Эkleктика в дизайне. *Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия* / гл. ред. В. Г. Кузнецов. М. : Изд-во МГУ, 1998. № 5. С. 85–97.
18. Vogue. 1947. April. P. 26.

References

1. Biliakovych L. Temporalnist u strukturi modnykh trendiv : sutnist, dynamika, prohnouzuvannia. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Lviv : LNAM, 2018. Vyp. 36. S. 207–222.
2. Vorontsova O. M. Italiiskyi svitskyi kostium XV–XVI st. ta yoho vplyv na dyzain suchasnoho odiahu : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.07 – dyzain / KNUKіM. Kyiv : KNUKіM, 2014. 219 s.
3. Huziavichute R. A. Issledovanie stabilnykh priznakov v proektirovanii odezhdy XX veka : diss. ... k. tekhn. n. : 07.00.06. M., 1977. 183 s.
4. Demshyna A. Yu. Retrospektivizm v sovremennoi mode kak simptom dinamiki obrazov. *Trudy Sankt-Peterburhskogo hos. in-ta kultury* / red. koll. A. Yu. Rusakov i dr. Sankt-Peterburh : SPbHUKi, 2013. Vyp. 1. S. 9–17.
5. Ermilova D. Yu. Aktualnye metody proektirovaniya v dizayne kostyuma v kontekste kultury postmoderna. *Servis plus : nauchny zhurnal* / gl. red. d.s.n., profesor T. N. Ananeva. M., 2016. № 4. T. 10. S. 45–56.
6. Ermilova D. Yu. Istoriya domov mody. M. : Akademiya, 2004. 288 s. (Vysshee obrazovanie).
7. Zelling Sh. *Moda. Vek modelerov 1900–1999*. Koln : Konemann, 1999. 658 s.
8. Irvin S. Kristobal Balensiaga : VOGUE. Legendy mody / per. s angl. A. Andreeva. M. : Slovo/Slovo, 2014. 160 s. : ill.
9. Kozlova T. Stil v kostyume XX veka. Moskva : MG TU im. A. I. Kosygina, 2003. 160 s.
10. Kosareva E. A. *Moda. XX veka. Razvitie modnykh form kostyuma*. Sankt-Peterburg : Peterburgskiy institut pechati, 2006. 468 s.
11. Leonova K. I. Vplyv estetyky postmodernizmu na khudozhno-stylovi ta plastychno-obrazni osoblyvosti dyzainu odiahu pochatku KhKhI stolittia. *Visnyk KhDADM* : zb. nauk. pr. / hol. red. akad. NAM Ukrainy, dokt. myst-va, prof. V. Ya. Danylenko. Kharkiv : KhDADM, 2016. № 1. S. 38–44.
12. Lopovetskii Zh. Imperiya efemernoho. Moda i ee sudba v sovremennom obshchestve / per. Yu. Rozenberh. M. : NLO, 2012. 336 s.
13. Mankovskaya N. B. Estetika postmodernizma. Sankt-Peterburh : Aleiteya, 2000. 347, [5] s. (seriya «Gallinium»).
14. Melnyk M. T. Stylistychna evoliutsiia feshn-obraziv KhKh – pochatku KhKhI st. *Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti* / red.-uporiad. dokt. fil. nauk, prof. S. D. Bezklubenko. Kyiv : KNUKіM, 2013. Vyp. 14. S. 183–188.
15. Moskvin A. Yu. Proektyrovaniye muzhskoi odezhdy na osnove retrospektivnogo systemnogo analiza konstruktivnykh reshenii : diss. ... kand. tekhnicheskikh nauk : 17.00.06 – tekhnicheskaya estetika i dizain / Sankt-Peterburhskii gosudarstvennyi universitet tekhnologii i dizaina. Sankt-Peterburh : SPbHUTD, 2015. 239 s.
16. Nasedkina Yu. V. Osnovnyye katehorii estetiki postmodernizma i ikh voploshchenie v sovremennoi mode. *Moda v kontekste kultury* : sb. st. chetveortoi nauch.-prakt. konf. (21 apreliya 2009 h., Sankt-Peterburh) / pod obshch. red. H. N. Habryel. Sankt-Peterburh : Yzd-vo SPbHUKY, 2010. Vyp. 4. S. 81–87.
17. Poliakh E. A. Postmodernizm i dizain. Eklektika v dizaine. *Vestnik Moskovskogo un-ta. Ser. 7. Filosofiya* / hl. red. V. H. Kuznetsov. M. : Izd-vo MHU, 1998. № 5. S. 85–97.
18. Vogue. 1947. April. R. 26.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИСТОРИЗМА В ДИЗАЙНЕРСКИХ ПРАКТИКАХ 1950–1970-Х ГГ.

Галудзина-Горобець Вікторія Ігорівна – асистент кафедри зв'язів з громадськістю і журналістики, Київський національний університет культури і мистецтв, г. Київ

Охарактеризованы социокультурные, эстетические и художественно-проектные предпосылки распространения историзма в дизайнерских практиках 1950–1970-х гг. в их влиянии на актуализацию исторических источников творчества, методы дизайнерской деятельности и структуру художественно-проектных образов. Аргументировано преимущественно социопсихологическую детерминированность историзма и актуализацию его компенсаторной функции в 1950 – первой пол. 1960-х гг. Раскрыто влияние социопсихологических факторов на творческое переосмысление дизайнерами стилистики рококо, неорококо и Belle Époque и распространение стиля «New Look». Отмечено, что важным фактором начального формирования в 1970-х гг. концепции «эkleктического историзма» явилась эстетика постмодернизма, нашедшая отражение в свободной игре культурными кодами.

Ключевые слова: дизайн одежды, историзм, исторические источники творчества, New Look, эстетика постмодернизма.

SOCIOCULTURAL, AESTHETIC, ARTISTIC AND DESIGN BACKGROUNDS OF HISTORICAL METHOD SPREADING IN DESIGN PRACTICES DURING 1950–1970

Galudzina-Gorobets Viktoriia – Assistant of the Department of Public Relations and Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article deals with the sociocultural, aesthetic-artistic and design backgrounds of historical method spreading in design practices during 1950–1970s and their influence on the choice of historical sources, methods of design and the structure of artistic and design images. The socio-psychological determinacy of historical method and its compensatory function in 1950s – the first half of 1960s were reasoned. The influence of socio-psychological factors on designers' creative reinterpretation of the stylistics of rococo, neo-rococo and Belle Époque and spreading of «New Look» style was revealed. It was emphasized that the important factor of the initial formation of «eclectic historicism» concept in 1970 became the aesthetics of postmodernism reflected in the free game by the cultural codes.

Key words: clothes design, historical method, historical sources of creative work, New Look, aesthetics of postmodernism.

UDC 687:681.01«1950/1970»

SOCIOCULTURAL, AESTHETIC, ARTISTIC AND DESIGN BACKGROUNDS OF HISTORICAL METHOD SPREADING IN DESIGN PRACTICES DURING 1950–1970

Galudzina-Gorobets Viktoriia – assistant of the Department of Public Relations and Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to characterize the sociocultural, aesthetic-artistic and design factors of spreading of historical method in the design practices of 1950–1970s and their influence on the choice of historical sources, methods of design and the structure of artistic and design images.

Research methodology. In the detection of the spreading background of historical method in the clothes design of 1950–1970 s the method of system and synergetic approach was used by the structural and functional features of culture. In order to characterize the features of historical method display in different time intervals of the investigated period the method of comparative-historical analysis was used.

Results. Based on the principles of the system and synergetic approach it was reasoned that historical method spreading in clothes design of 1950–1970s was caused by the formation from the side of system of culture and artistic and design work of a «request» to update the immanent historical retrospectives of the compensatory and integrative functions, function of translation ensuring of culturally significant information and innovation through the actualization of traditions.

It was found that the development of historical method in clothes design during 1950s was determined predominantly by socio-psychological factors, the desire to return to the well-organized and aesthetically structured peaceful everyday life and the corresponding clothing forms. It has been established that the dominant function of historical design retrospections at that time was the compensatory function, and the main sources of creativity became the rococo, neo-rococo, and the stylistics of Belle Époque. It was demonstrated that the result of the designers' searches of 1950s became the «New Look» represented by the work of Christian Dior and other leading designers of 1950s – the first half of the 1960s. It was reasoned that the indicator of the development of historicism was its internal differentiation, the appearing on the background of «New Look» retrospectives the styles of antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, XVII–XIX centuries, based on the ability of design-historicism to provide the rendering of culturally relevant information, serve as an expression of actual content and seek of the innovation through the tradition.

It was motivated that the development of historical retrospectives of 1960s was determined by the processes of self-regulation of the culture and clothes design, the need for intensification of integration mechanisms within them, the actualization of the consolidation potential of the tradition in terms of futuristic innovations and the diversification of cultural forms. It was discovered that the result of the influence of polystylism on historical method in the clothes design during 1960–1970s was the combination in one collection or model of plural, stylistically different historical motifs worked up in various stylistic concepts, elements of the artistic styles of the past and ethnostyle, retro, etc. It was emphasized that the important factor of the primary forming in 1970s of the concept of «eclectic historicism» became the aesthetics of postmodernism, reflected in the free game by the cultural codes.

Novelty. The scientific research is one of the first works in the national design theory, which proposes a consistent conceptualization of the sociocultural, aesthetic and artistic and design determinants of the historical method spreading in the clothes design during 1950–1970 s.

The practical significance. The practical significance of the article is the fact that the materials represented in it, their analysis and theoretical generalization, conclusions and results can be used in the further studying of historicism in the clothes design of the second half of XX – beginning of XXI century; in the preparing of methodological developments, manuals and textbooks on the history and theory of clothes design.

Key words: clothes design, historical method, historical sources of creative work, New Look, aesthetics of postmodernism.

Надійшла до редакції 22.11.2018 р.

УДК 7.05-028.5

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДИЗАЙН: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

orcid.org/0000-0001-5242-3599

doi.org/10.35619/ucpm.vi26.11

liluzhur@ukr.net

Мета статті полягає в аналізі основних якостей індивідуального дизайну, виокремлення цього виду дизайну. Розглянуто історично-теоретичні джерела походження поняття «дизайн», проведено порівняльну характеристику особливостей та відмінностей індивідуального у загальному контексті промислового дизайну, визначено відмінні риси авторського дизайну з образотворчим та декоративно-прикладним мистецтвом. Відображено ознаки приналежності мистецького твору, виробу декоративно-прикладного мистецтва і дизайнерської речі. Розроблено основні принципи формування предмету індивідуального дизайну, його відмінності та унікальні особливості.

Ключові слова: дизайн, індивідуальний дизайн, авторський дизайн, промисловий шаблон, виріб декоративно-прикладного мистецтва, мистецький твір.

Постановка проблеми. Актуальним є питання розмежування дотичних термінів: дизайн і декоративно-прикладне мистецтво; дизайнерська річ і мистецький (художній) підхід тощо. Трактуювання цих понять потребує детального з'ясування виробничих аспектів формування проекту чи виробничого шаблону, що мають вплив на тиражність виробництва, цільову аудиторію, напрям реалізації, цінову політику, естетичну складову предмета. Ще одним важливим питанням є виокремлення та впровадження поняття індивідуальний дизайн, обґрунтування доцільності цього явища й виявлення його переваг і недоліків.

Розглядаючи поняття «дизайн» важко одразу вивести єдину стратегічно правильну лінію наукового обґрунтування. Конкретного і єдино вірного визначення не існує [4; 5-10]. Відповідно саме тому вбачається доцільнішим формування персоналізованого ставлення до такого явища як дизайн та самостійне надання йому формулювання. У спробах осягнути, дійти до розуміння, варто звертатися до компетентних видань, наприклад, словників чи енциклопедій.

Оксфордський словник англійської мови, що є одним із найповніших, та найвідоміших академічних словників, дає одне з перших визначень цього явища: «Задуманий людиною план або схема чогось, що буде реалізовано, перший начерк майбутнього твору мистецтва» [7]. Виходячи з такого визначення дизайн є лише підготовчим етапом на шляху втілення мистецького задуму. Сучасне розуміння дизайну, очевидно, різниться з таким поглядом, чим суттєво посилює своє соціальне значення. Дизайн – явище широкого і глибокого напрямку і, водночас, дещо більш конкретизований напрям діяльності; так, наприклад, у час глобальної індустріалізації, формується окремий розділ дизайну, «Індустріальний», або «Промисловий дизайн». Тож за умов індустріального, виробничого, наукового, цифрового, технологічного, і культурного розвитку дизайн розділяється та урізноманітнюється дедалі активніше, конкретизуючись на окремих, більш вузьких галузях суспільної та індивідуальної діяльності. Предметом уваги та творчості дизайнерів стають практично всі оточуючі функціональні та естетичні речі. Дизайн перетворюється, з одного боку, на глобальне абстрактне поняття, з іншого – має конкретні риси і приклади.

Словник іншомовних слів дає дизайну визначення: «Вид діяльності, пов'язаний з проектуванням предметного світу. Фахівці з дизайну (дизайнери) розробляють зразки раціональної побудови предметного середовища, вивчають естетичні властивості промислових виробів тощо. Замість терміну «Дизайн» часто вживають: «художнє конструювання», «технічна естетика» [8]. Себто дизайн є естетичним боком практичного предмета, де відповідно, серійне виробництво – одна з основних його рис, і надання речам підкреслено естетичного вигляду є основним завданням розробника. Проте існує і цілковито протилежний підхід до створення дизайнерської речі, де унікальність та неповторність предмету є першочерговим чинником в порівнянні з чисельністю виробів. Так, можна говорити про авторський професійний погляд.

Огляд останніх публікацій. З часу введення в експлуатацію поняття «Дизайн» чимало дослідників намагалися у своїй науковій діяльності віднайти та визначити межі дизайну, його спорідненість та відмінність із різними видами мистецтва. Серед них Н. Воронов, В. Даниленко, В. Аронов, М. Єлочкін, М. Станкевич, Н. Ковешнікова та ін. Водночас більшість із цих діячів

намагалися визначити позицію дизайну загалом та прописати його естетично-духовну складову у діяльності дизайнера у ставленні до митця, здебільшого споріднювали мистецтво та дизайн не розмежовуючи їх, доводячи, що дизайн співмірний до мистецтва і має вважатися його складовою. Варто все ж проводити і більш чіткі та практичні розмежування між цими явищами та продовжувати дослідження в цьому напрямі.

Мета статті – дослідити особливості формування дизайнерських предметів, основи проектувальної діяльності великих і малих промислових підприємств. Виокремити особливості і відмінності у процесі проектування речей індивідуального авторського дизайну.

Вклад дослідницького матеріалу. Дизайн, як абстрактне поняття, уособлює достатньо химерні уявлення про певні явища та їх властивості. До прикладу, існуючі різновиди інформаційного, звукового чи екологічного дизайну використовують поняття дизайн суто умовно, скоріше як етично-естетичний чинник явища. Не можливо надати естетичного вигляду самій інформації чи звуку, тож мається на увазі дизайн як складова оформлення чи подачі. У таких твердженнях поняття дизайн несе скоріше філософську насиченість ніж практичну. Водночас такі різновиди як, анімаційний дизайн, чи дизайн одягу, інтер'єру, графічний, архітектурний, та інші, мають цілковито протилежну, практичну функцію і покликані внести естетичне значення та художньо-мистецьку цінність у конкретні предмети. Авторський дизайн здебільшого має на меті саме практичну функцію, чим безумовно споріднюється з промисловим дизайном [1; 50-51].

У першу чергу, дизайн залежить саме від виробництва, адже своєю появою та стрімким злетом, як принципово окремої, важливої зони діяльності він завдячує безпосередньо промисловості. Максимально широко поняття дизайну розкривається саме у багаточисельному тиражуванні. Масове виробництво будучи покликане на кількісне відтворення певних виробів, не може обійтися без загального шаблону, що буде наділений усіма необхідними складовими та якостями. Отже питаннями створення таких шаблонів, в ідеалі, має опікуватися фаховий дизайнер. У створенні зразка для копіювання, конструктор суміщає практичну та естетичну складові проекту. Розробка промислового шаблону з урахуванням можливостей, потужностей, специфіки та спрямування виробництва є основною метою.

Авторський дизайн базується на персональному, особистісному баченні дизайнера, де інтереси та проблеми виробничого процесу, доцільність цінової політики та собівартість, особливості матеріалів, побажання власника чи замовника – додаткові складники, а не основоположні фактори. Індивідуальний дизайн постає бажаною та необхідною рисою цінності кінцевого результату роботи дизайнера для втіленого предмета для автора та споживача. Тим не менше такі вироби розробляються частіше за все під конкретні завдання, умови, приміщення, чи будь-який реальний простір у якому мають гармонійно взаємодіяти з іншими явищами, предметами чи людьми. Подібний варіант не виключає наявності серійного виробництва. Особливості такого виробництва залежатимуть від різноманітних чинників, так, до прикладу, можуть включати виготовлення вручну деталей дизайнерської речі, або застосовуватиме ручну обробку на певному етапі виробництва, чи вже оздоблення готового виробу. Предмети подібних серій будуть зовсім іншого рівня якості, цінової політики, мистецької цінності, діапазону та принципу розповсюдження, включно з орієнтацією на конкретну соціально-вікову аудиторію. Також подібні індивідуальні або авторські дизайнерські серії матимуть меншу чисельність екземплярів, у порівнянні з масштабним, масовим промисловим виробництвом. У зв'язку з цим дизайнерські речі залишають за собою статус ексклюзивності та неповторності. Однак дизайнер має при цьому всі технічні засоби для повторного випуску серії, доповнення її чи вдосконалення, таким чином серію можна розширити і продовжити, розпочати новий випуск або переорієнтувати та запустити на багатотиражне виробництво, що часто практикується у сучасних торгівельно-економічних проектах [2; 16].

Сучасне загальне розуміння постулатів індивідуального авторського дизайну є відомою істиною, проте залишається не сформульованим сам цей термін. Імовірно проблема лежить у широкому трактуванні мистецьких понять, зокрема таких як, декоративно-прикладне мистецтво і мистецький твір, що тісно пов'язані з уявленнями про індивідуальний дизайн та дизайнерську річ. Розмежування цих визначень та виявлення суттєвих відмінностей є основною метою для подальших досліджень у сфері індивідуального дизайну. Відмінна риса мистецького твору від предмету індивідуального дизайну може полягати в утилітарності речі. Так, мистецький твір часто є лише предметом естетичного задоволення, водночас дизайнерський предмет, імовірно, має більш практичне призначення, менший відсоток естетичної складової та є більш нейтральним у цьому відношенні. Має подібатися якомога більшому колу прихильників, споживачів, потенційних покупців різних соціальних груп та вікових категорій.

Виникає необхідність порівняння дизайнерських предметів із предметами декоративно-прикладного мистецтва, де такі вироби є цілковито унікальними та неповторними, хоча також наділені прикладною функцією. Твори декоративно-прикладного мистецтва стоять між суто естетичним, образотворчим мистецьким твором та дизайнерською річчю. Виріб декоративно-прикладного мистецтва включає в себе прикладну функцію і до цього має рівень мистецької цінності не менш високий, ніж у виключно естетичного твору образотворчого мистецтва. Предмети декоративно-прикладного мистецтва також як і твори образотворчого можуть мати серію [6; 16-17]. Якщо в образотворчому мистецтві серійність визначається темою, форматом, стилем, кольором чи технікою створення кількох робіт, то у декоративно-прикладному мистецтві серійність ближча до промислового поняття і полягає, здебільшого, у тиражуванні, але допускає і навіть вітає, внесення незначних змін у предмети серії. Авторська пропозиція і у серійному виготовленні дає чітке відображення особистості автора, його світогляду, професійності та майстерності, а також не застосовує елементи промислового виробництва на користь індивідуальної діяльності, що робить виріб цілковито рукотворним предметом. Дизайнерська річ є більш спрощеною, характеризується уніфікованими рисами, виглядає суттєво більш узагальненою, часто підкреслено простою, що передбачає або повноцінне, або часткове виготовлення на фаховому масовому виробництві. Тиражування робіт у такому випадку значно полегшується, а копії ідентичні одна одній, чим поступаються творам ручної роботи.

Якщо поглянути на явище індивідуального дизайну з практичної точки зору то відразу виникає ще одне складне розмежування з так званою, роботою на замовлення. В практичній діяльності як в умовах великого промислового виробництва, так і в авторській роботі, дизайнер працює з замовником, що має власне бачення проекту і фінансує, відповідно, саме потрібний йому результат. З точки зору індивідуального дизайну така діяльність фахівця наближується до роботи на промислових виробництвах, де створюється загальний, спрощений, часто здешевлений шаблон, придатний до численного тиражування. Такий зразок позбавлений авторського погляду, без яскравої ідентичності є максимально полегшеним для сприйняття, чим забезпечує собі можливість гармонійно співпрацювати з оточенням, не беручи на себе зайвої уваги у загальній композиції, але водночас вдало та гармонійно вписуватися в неї. Велика кількість обмежень впливає на формування такого шаблонного предмета: сировина, матеріал, колір, фактура, форми, кількість деталей тощо [5; 183]. У межах індивідуального дизайну всі ці та багато інших обмежень диктує замовник, конкретна людина, що часто керується власним естетичним смаком (несмаком) і фінансовими можливостями.

В умовах сучасного суспільства практично все, окрім авторських художніх творів, що виражають особистість митця, всі предмети виготовляються на замовлення. Таким чином, у глобальному сенсі межі як такої між індивідуальним дизайном та роботою на замовлення практично не існує. Проте, індивідуальний дизайн та потенційна робота на замовника мають суттєві відмінності: індивідуальне бачення, естетичний смак виконавця та рівень його майстерності, свобода дій, самовираження у межах предмета дизайну, дотримання певних персональних стандартів та технологічних засобів чи технік, вплив новітніх тенденцій, вибір сировини, тощо. Дизайнер може запропонувати замовнику кілька принципово різних варіантів вирішення поставленої задачі, в яких може відійти від встановлених меж і умов та проявити власну думку, що, зрештою, виявиться доцільнішою за первинний погляд замовника. Часто підходячи до виконання завдання майстер має власні сталі стандарти якості, стилістику роботи, часові обмеження, на виконанні цих, потрібних для роботи умов, дизайнер в праві наполягати.

Висновки. Авторське художнє конструювання має ряд значних відмінних рис у порівнянні з іншими мистецькими поняттями. Індивідуальний дизайн, маючи спорідненість із декоративно-прикладним мистецтвом, забезпечує собі таким чином, окрім потенційно ужиткової функції, ще й вагому естетичну, проте не конкурує з декоративно-прикладним мистецтвом, а має власну нішу. Авторський дизайн не ставить на меті ставати повноцінним мистецьким твором, а прагне вирізнитися та бути мистецьки цінним зразком у порівнянні з речами масового виробництва. Індивідуальний дизайн покликаний вирізнити потенційно промисловою річ із ряду дійсно промислових, тобто не втрачаючи властивостей спрощеності та всебічного застосування, вирізнитися неординарністю. Задача безумовно претензійна, проте зрозуміла та потрібна. Персоналізована робота над дизайнерською річчю наділяє її якістю ексклюзивності та вищої цінності в порівнянні з масовим продуктом. Впроваджувати предмет індивідуального дизайну в простір, не виділяти його з поміж інших, як це зазвичай робиться з мистецькими творами, а за його рахунок підвищувати естетичну цінність композиції в цілому – так можна сформулювати принцип застосування дизайнерської речі [3; 50-53]. Авторський дизайн цінний також тим, що поєднує в собі і елементи мистецького характеру і особливості індустріальної простоти та легкості втілення, чим об'єднує два майже протилежні фланги: мистецтво і дизайн.

Перспективи подальших досліджень. Досліджуючи індивідуальний дизайн є можливість детальніше проаналізувати діяльність малих підприємств, а також конкретних дизайнерів, мале серійне виробництво, їх художні особливості, технології виготовлення та якісно нові художньо-технічні засоби проектування. Індивідуальний дизайн не зважаючи на дещо не визначене понятійне підґрунтя, є достатньо цікавим полем для дослідницької і для творчої діяльності. Саме в авторській, не чисельній роботі народжуються нові та перспективні можливості, рішення і пропозиції для подальшої плідної роботи на великих потужних виробництвах.

Список використаної літератури

1. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. *Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века*. М. : Сов. художник, 1987. 232 с.
2. Воронов Н. В. Суть дизайна. М. : Изд-во «Грантъ», 2002. 24 с.
3. Даниленко В. Я. Дизайн. [підр.]. Харків : ХДАДМ; 2003. 320 с.
4. Елочкин М. Е. Введение в современный дизайн. М. : Кнорус, ИПР СПО, 2005. 278 с.
5. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. пособ. М., 2009. 202 с.
6. Станкевич М. Є. Сім великих теорій мистецтва *Мистецтвознавство*: наук. зб. Спільки критиків та істориків мистецтва. Львів : ЗУКЦ, 2009. С. 9–20.
7. Оксфордський словник англійської мови, URL: <https://dictionary.cambridge.org> Cambridge University Press 2018. (дата звернення 16.11.2018)
8. Словник іншомовних слів, URL: <http://slovopedia.org.ua> /36/53396/238521.html / slovopedia.com 2007. (дата звернення 16.11.2018).

References

1. Aronov V. R. Khudozhnik i predmetnoe tvorchestvo. *Problemy vzaimodeistviya material'noi i khudozhestvennoi kul'tury XX veka*. M. : Sov. khudozhnik, 1987. 232 s.
2. Voronov N. V. Sut' dizaina. M. : Izdatel'stvo «Grant», 2002. 24 s.
3. Danilenko V. Ya. Osnovi dizainu. Kyiv, 1996.
4. Elochkin M. E. Vvedenie v sovremenniy dizain. M. : Knorus, IPR SPO, Elochkin, 2005. 278 s.
5. Koveshnikova N. A. Dizain: istoriya i teoriya: ucheb. posob. M., 2006.
6. Stankevych M. (2009) Seven great theories of art . *Mystetstvoznavstvo*: nauk. zb. spilky krytykiv ta istorykiv mystetstva. Lviv, ZUKT. S. 9–20.
7. Oksfordskyi slovnyk anhliiskoi movy, URL: <https://dictionary.cambridge.org>. Cambridge University Press 2018. (date of treatment 16.11.2018)
8. Slovnyk inshomovnykh sliv, URL: <http://slovopedia.org.ua> /36/53396/238521.html / slovopedia.com 2007. (date of treatment 16.11.2018).

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН: ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Журавель-Змеева Лилия Сергеевна – аспирантка,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Цель статьи заключается в рассмотрении основных качеств индивидуального дизайна, выделении такого его вида. Рассмотрены основные принципы и историко-теоретические источники происхождения понятия «дизайн», проведена сравнительная характеристика особенностей и различий индивидуального дизайна в общем контексте промышленного дизайна, определены отличительные особенности авторского дизайна с изобразительным и декоративно-прикладным искусством. Отражены признаки принадлежности художественного произведения, изделия декоративно-прикладного искусства и дизайнерской вещи. Разработаны основные принципы формирования предмета индивидуального дизайна, его отличия и уникальные особенности.

Ключевые слова: дизайн, индивидуальный дизайн, авторский дизайн, промышленный шаблон, изделие декоративно-прикладного искусства, художественное произведение.

INDIVIDUAL DESIGN: FEATURES OF FORMING AND FUNCTIONING

Zhuravel-Zmieieva Liliya – Postgraduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to consider the basic qualities of individual design, the isolation of this type of design. As a result of work the historical-theoretical sources of the origin of the concept of design are considered. A comparative characteristic of the peculiarities and differences of individual in the general context of industrial design is carried out, the distinctive features of the author's design with the fine arts and decorative and applied art are determined. The scientific work reflects the signs of belonging to the artistic work, the product of decorative and applied arts and designer things. In the conclusions of the research, the main principles of the formation of the subject of individual design, its differences and unique features were developed.

Key words: design, individual design, author's design, industrial template, a product of arts and crafts, artistic work.

UDC 7.05-028.5

INDIVIDUAL DESIGN: FEATURES OF FORMING AND FUNCTIONING

Zhuravel-Zmieieva Liliya – Postgraduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the paper is to consider the basic qualities of individual design, distinguishing this type of design from among others, and revealing its fundamental principles.

Research methodology. General-philosophical, comparative, analytical-descriptive, comparative-typological, search-comparative methods were used. The article uses principles of comparative and contemplative character. The results were determined by analyzing and summarizing previous publications and observations by existing companies and individual designers.

Results. As a result of the work the main principles and historical-theoretical sources of the origin of the concept of design and «individual design» are considered. A comparative characteristic of the peculiarities and differences of individual, author's design in the general context of industrial design is conducted, the distinctive features of the author's design with decorative applied art are determined. The value characteristics of a work of decorative applied art and designer things from the point of view of the possibility of reproduction, replication and uniqueness of an object are outlined. The principles of work of industrial manufactures and individual designers, their production capacities, possibilities, limitations, functional requirements and requirements are shown.

Novelty. In the scientific work the signs of the belonging of the artistic work, the product of decorative applied arts and designer things are displayed, their comparative analysis from the position of factory and manual production is performed. The article attempts to determine the basic principles of individual design, creating an individual design object. The role of designer things in the system of art valuing values is determined.

Practical significance. In the author's, small-scale products and reveals the creative potential of the designer. This is exactly the source of new ideas and proposals for large and powerful enterprises. This article may become the theoretical foundation and the basis for practical study of the activities of small design production shops.

Key words: design, individual design, author's design, industrial template, a product of arts and crafts, artistic work.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 784:78.071.1(477)(092)

ВЗАЄМОДІЯ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ
Б.-Ю. ЯНІВСЬКОГО НА ВІРШІ Б. СТЕЛЬМАХА)

Голубінка Христина Миронівна – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.12
mymusiclife27@gmail.com

Окреслено внесок Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха у вокальну спадщину України другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Подано біографічні відомості про авторів, окремі аспекти творчого спілкування обох митців на основі матеріалів періодики та музично-критичних публікацій. Проаналізовано два різнохарактерні вокальні твори у супроводі фортепіано: «Залицяльники» (перша спільна композиція) та «Голубівна». Здійснено музично-теоретичний аналіз, розкрито особливості музичного «викладу» поезії у вокальній творчості композитора. Висвітлено художньо-образний зміст поезії та її музичне «прочитання», визначено їх роль у розвитку вокально-естрадної музичної культури України.

Ключові слова: Б.-Ю. Янівський, Б. Стельмах, вокальна творчість, поезія, пісня.

Постановка проблеми. Інтенсифікація культурно-мистецького життя Галичини на порубіжжі ХХ–ХХІ ст., зокрема у вокально-естрадному жанрі, вимагає ґрунтовного музикознавчого висвітлення. Не є винятком у цьому і композиторська творчість Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха, що не була предметом розгляду науковців.

Вокальна спадщина Б.-Ю. Янівського (1941–2005 рр.) на вірші Б. Стельмаха (23 солоспіви!)¹ репрезентує цю творчу сферу у музичному мистецтві, оскільки «...його (Б. Стельмаха – Х. Г.) пісенні твори по-своєму уособлюють найвищі злети нашої української естради попередніх літ» [7; 230]. Однак розкриття прийомів взаємодії поезії і музики у вокальних творах Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха (1943 р.) не знайшли ще виокремлення в музикознавчій літературі, тому і потребують осмислення.

Останні дослідження та публікації. Базове висвітлення життєпису та окремих жанрів творчої спадщини Б.-Ю. Янівського знаходимо у наукових розвідках В. Дутчак [3], В. Козлова [4], О. Колубаєва [6].

Окремі аспекти «творчої дружби» Б.-Ю. Янівського та Б. Стельмаха почасти знайшли відображення в періодичних виданнях Б. Гнатівського [2], І. Колодія [5] та ін.

Поетичній творчості Б. Стельмаха велику увагу присвятив доктор філологічних наук, проф. Т. Салига у праці «Жанрово-стильові та ідейно-естетичні параметри творчості Б. Стельмаха» [7].

Мета статті: проаналізувати взаємодію поезії і музики у двох вокальних артефактах Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха.

Професійна майстерність композитора «шліфувалася» у багатолітній плідній праці (грунтовна освіта у музичній школі-десятиріччі ім. М. Лисенка при Львівській консерваторії (зараз музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької); фахова – на фортепіанному (03. 06. 1968 р.) та композиторському (20. 05. 1978 р.) факультетах Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. На думку О. Колубаєва, Б.-Ю., Янівський «безсумнівно орієнтувався на значний досвід розробки камерно-вокального жанру митцями львівської композиторської школи... А. Нікодемівич, І. Майчик, М. Скорик, активне зацікавлення нею притаманне і його ровесникам – М. Корчинському, О. Зелінському, В. Івасюку та молодшим колегам – В. Камінському й І. Кушплеру. Традиція національного, регіонально-характерного інтонаційного матеріалу з фольклорними ознаками доповнювалася у їх солоспівах високим професіоналізмом, майстерністю і своєрідністю поєднання музичного та поетичного начал, тонкою розробкою психологічного підтексту, широкою жанрово-стильовою палітрою» [6; 47–48].

Композиторська, виконавська і педагогічна діяльності Б.-Ю. Янівського достойно оцінені: народний артист України (1991 р.), лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (1996 р.). Б.-Ю. Янівський працював на посаді проректора відділу міжнародних зв'язків (вз 1 липня 2000 р.); професором за сумісництвом кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (від 28 серпня 2000 р.); викладав предмет «Музика у драматичному театрі та телебаченні і радіо» (01. 10. 2002 р.) у Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка.

Музична палітра композиторської творчості Б.-Ю. Янівського є різножанровою: оперна, театральна, вокальна, хорова та інструментальна. «Композитор залишив по собі величезну музичну спадщину, чимало його творів ще при житті стали класикою національної культури», – зазначив О. Федоришин [5; 11].

Вагоме місце у його вокальній творчості посідають солоспіви на вірші поетів-сучасників, близьких друзів митця: «Не забудь» (сл. Б. Стельмаха), «Молитва до матері» (сл. С. Лепеха), «П'янила музика серця» (сл. І. Колодія), «Рідні Броди» (сл. Н. Гришко), «Кораблики дитинства» (сл. Р. Кудлика), «Журавочка» (сл. П. Шкраб'юка), «Сторононько моя» (сл. Г. Охоцької), «Чекання» (сл. Р. Лубківського), «На білих крилах рушників» (сл. П. Маха) та ін.

З нагоди 75-річчя від дня народження львівського поета, драматурга, перекладача, заслуженого діяча мистецтв України, члена Національної Спілки письменників України (з 1977 р.), лауреата літературних премій ім. І. Котляревського (1992 р.), ім. М. Шашкевича (1994 р.), ім. Лесі Українки (1996 р.) та премії «Благовіст» (2004 р.), володаря Першої премії «Коронація слова» у номінації «Пісенна лірика» (2015 р.) – Богдана Михайловича Стельмаха, хочеться приділити увагу його літературній спадщині. З високохудожньою майстерністю написані десятки його книг: «Примула, квітка віща» (1969 р.), «Правдива пісня» (1982 р.), «Батькові слова» (1984 р.), «Пшеничне перевесло» (1988 р.), «Сто пісень» (1989 р.), «Писанка» (1993 р.), «Світлиця пісень і спогадів» (2001 р.), «Вірші про Україну» (2001, 2004 рр.) та низка ін.

«Пісня – душа народу. Стельмах збагнув це вчасно, він побачив, що його пісню підхопив народ. Вона «цвіла» на народних забавах, хрестинах, весіллях та при всіляких інших okazіях, де репертуар ... його вибирає серце», – слушно зазначає Т. Салига [7; 230]. Власне, до кращих зразків пісенної творчості на слова Б. Стельмаха належать композиції, музику до яких писали видатні львівські композитори Б.-Ю. Янівський, В. Івасюк, І. Білозір, М. Скорик, В. Камінський, Л. Дутковський та ін.

У статті «Маршрути золотого трамвая» (1978 р.) Б. Стельмах детально описує початок творчої співпраці з Б.-Ю. Янівським. Йшлося про те, що Б. Стельмаха «порекомендував Янівському композитор М. Скорик наприкінці 1967 р.» [9; 3]. Першою їхньою спільною композицією стала жартівлива пісня «Залицяльники» (із збірки Б. Стельмаха «Сто пісень», 1989 р.) [8; 213–215].

Пісня «Залицяльники» була написана у двох варіантах – «для чоловічого квартету 1967 р.» [9; 3] та дуєт у [11; 65–68]. Вона належить до перших зразків пісенного жанру у творчості композитора. У цьому творі автор змальовує двох парубків, які марно залицяються до дівчини. І хоча «обраниця» виходить заміж за іншого «залицяльника», невдахи не втрачають почуття гумору та підсміються над собою. І слова, і музика пісні викликають асоціації з численними зразками української народної творчості. Це, наприклад, жартівливо-танцювальні пісні: «Ти до мене не ходи», «Через сад-

виноград», «Лугом іду, коня веду», «Ой під вишнею, під черешнею» та багато ін., в яких розкривається народний світогляд, оптимістичний погляд на життя, дотепний жарт.

Пісня «Залицяльники» відкривається невеликим чотиритактовим фортепіанним вступом, що окреслює провідний характер твору – світлий, життєрадісний, грайливий. Серед виразових засобів звертає на себе увагу неодноразове повторення короткого танцювального мотиву, синкопований ритм, квінтови паралелізми в баса, елементарні гармонічні послідовності (T – S – DD₉ – D₇ – T). Вокальна партія розвиває інтонаційно-ритмічні «зерна», закладені у фортепіанному вступі. Вона – невибаглива, проста, водночас – жвава, моторна – звучить у «козачковому» ритмі. Повторення однотипних фраз та окремих звуків нагадує скоромовку. Мелодія викладається спочатку в одному голосі, втім дуже швидко її підхоплює другий виконавець. Еквіритмічне поєднання голосів вказує, що хлопці – не суперники, адже обидва отримують «облизня». Щодо супроводу пісні, то його функція акомпануюча, в дусі награвань народного інструментального ансамблю. Використовуючи прийом «*ostinato*», композитор зберігає протягом усього твору єдиний ритмічний «пульс» і, таким чином, відтіняє синкоповану вокальну партію. Що стосується гармонії, то її простота збагачується колоритним терцієвим співставленням тризвуків (A-dur та F-dur).

Отже, пісня «Залицяльники» «про невдах-залицяльників, які докучали дівчині своїми подарунками, аж нарешті втрапили на її весілля», – жартівливо повідомив поет Б. Стельмах [9; 3]. Вона написана у куплетній формі. І хоча музика повторюється, кожен із трьох куплетів містить свої «градації» тексту. Завдання ж виконавців – їх розкрити та проявити при цьому винахідливість і артистизм. Варто наголосити, що пісня мала неабиякий успіх у слухачів, тому згодом на телеекрани вийшов музичний телевізійний фільм «Залицяльники».

Серед багатьох інших вокальних творів на слова Б. Стельмаха вирізняється пісня «Голубівна». Це – контрастна драматична тема любові, яка піднімається з глибоких філософських міркувань обох митців. Вона входить до збірника творів «Пісні» (1982 р.) на музику Б.-Ю. Янівського, який налічує вісім вокальних творів у супроводі фортепіано [10].

Як поет, так і композитор у своїй творчості апелюють до українських фольклорних джерел. Яскравим прикладом цього є пісня «Голубівна» [10; 23–27], створена 1972 р. Вірш «Голубівна» із збірки «Земний вогонь» (1979 р.) належить до тому поезій Б. Стельмаха «Мольфар» з його Семикнижжя [8; 78].

Образний зміст та поетичні слова вірша викликають асоціації з численними зразками народнопісенної творчості. Адже в українському фольклорі часто можна зустріти історію кохання голуба й голубки, яких назавжди розлучають «воріженьки» і вони гинуть, так і не пізнавши щастя. У цьому контексті поезія Б. Стельмаха піднімає трагічну тему жіночої долі, яку уособлює образ птаха-голубки, адже голуб в українській символіці персоніфікує мир і любов.

Паралелі між життям природи і людським суспільством, використання символічного ряду (вітер, хмара, блискавиця як уособлення «злих сил»), специфіка віршування з повторенням слів попереднього рядка (так звана «епанафора») – всі ці риси народнопісенних джерел присутні у вірші Б. Стельмаха. Вони ж привернули увагу Б.-Ю. Янівського, який знайшов відповідні музичні виразові засоби для розкриття образного змісту поетичного тексту.

Пісня «Голубівна» розпочинається чотиритактовим фортепіанним вступом, де, поряд із смутком та журбою, чути щирість і теплоту глибокого людського почуття. На тлі арпеджованих акордів звучить низхідна поспівка в примхливому синкопованому ритмі, що «проросте» в мелодії вокальної партії.

Лірико-елегійний настрій домінує в перших двох куплетах пісні. Основна тема органічно поєднала романсові інтонації, особливості живої людської мови і гнучкий ритм, що впливає зі специфіки естрадно-пісенних жанрів. Мелодію твору збагачує виразний синкопований контрапункт фортепіанної партії у нижній теситурі зі специфічними «квантовими» ходами та ладо гармонічними паралелізмами.

Композитор оновлює та збагачує музичний матеріал завдяки інтенсивному варіантно-варіаційному розвитку мелодичної лінії. Так, наприкінці кожного куплету основна поспівка з'являється на тлі грізної акордової пульсації, яку змінює напружена декламаційна фраза (на слова «десь її на тій дорозі голуб кличе»), гармонізована акордами різних тональностей (тризвуки Des-dur, Ges-dur, G-dur). Все це драматизує музику, глибоко розкриває лірико-психологічний стан людської душі.

Трагічною кульмінацією пісні «Голубівна» стає її третій куплет. Композитор використав новаторський прийом – мелодекламацію. Основна тема звучить у фортепіано – могутньо, грізно, патетично – з використанням акордів та бурхливих фігурацій. І на цьому тлі солістка чітко скандує

текст – «там вітер владно свище нагаями...». Експресія зростає і завдяки несподіваній модуляції на тон вгору з c-moll в d-moll. Власне, у новій тональності звучить увесь третій куплет.

Останні п'ять тактів пісні (на слова «Сіла, впала, крила склала – голуб вбитий») – трагічна розв'язка всього твору. Музика передає широку палітру почуттів: відчай, біль, гнів, протест. Могутнє динамічне наростання від pp до f, співставлення акордів далеких тональностей на відстані півтону (тризвуки As-dur і A-dur, des-moll і d-moll), триразовий вигук-скандування «голуб вбитий» на тлі скорботно-драматичного звучання початкової фрази пісні у фортепіано – все це допомагає розкрити задум автора.

У «Голубівні» яскраво виявляється вплив народної музики, класичного українського романсу, естрадних ритмів та сучасних засобів музичної виразності. На думку автора статті, балада «Голубівна» належить до кращих зразків пісенної лірики Б.-Ю. Янівського.

Б. Стельмах акцентує у статті «Музика для душі» (2003 р.): «...мені було цікаво працювати з Янівським, тому що ці пісні одразу реалізовувались. Він (Б.-Ю. Янівський– Х. Г.) працював на Львівському радіо і міг записувати там у студії всі наші твори з львівськими співаками і співачками. Ці твори одразу діставали крила, вони не залежувалися на нотних аркушах. З Янівським ми працювали ... довгих десять літ» [1; 9].

Пісні на слова Б. Стельмаха виконують найвідоміші співаки та гурти України, серед яких – В. Зінкевич, С. Ротару, В. Шпортько, О. Білозір, Л. Посікіра, Л. Боровець, І. Богдан, О. Муха, П. Табаков, тріо «Либідь», колективи «Світязь», «Ватра», «Арніка», «Кобза», «Водограй» та ін. Органічний синтез поезії та музики сприяв тому, що пісні на вірші Б. Стельмаха користуються заслуженою популярністю, а деякі з них сприймаються вже як народні.

Творче спілкування між Б.-Ю. Янівським та Б. Стельмахом – взірець плідної співпраці, що дав очікувані результати. Їхня творчість є вагомим внеском у розвиток вокально-естрадного мистецтва України другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Т. Салига констатує, що пісні цих талановитих митців – «речі народнопісенної, баладної, гаївкової одухотвореності, твори самобутньої художньої краси» [7; 235].

Враховуючи викладене, можемо стверджувати, що спроба проаналізувати вокальну спадщину Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха (на прикладі різнохарактерних композицій: першої їхньої пісні «Залицьяльники» та драматично-ліричної балади «Голубівна») дає перспективу для подальшого наукового осмислення і має вагоме значення для виокремлення її значущості в розвитку вокально-естрадного жанру української музичної культури.

Примітки:

¹ Б.-Ю. Янівського рукописи та друковані нотні збірники зберігаються в архівних фондах Відділення «Палац мистецтв ім. Т. та О. Антоновичів» Львівської нац. наукової бібліотеки України ім. В. Стефаніка та Львівської нац. музичної академії ім. М.Лисенка. вони були опрацьовані автором дослідження.

² З особової справи Б.-Ю. Янівського, яка знаходиться в архіві ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

³ О. Федоришин (1946-2017 рр.) – організатор, ведучий Вечора пам'яті Б.-Ю. Янівського у Концертній залі Львівської філармонії (2006 р.), заслужений діяч мистецтв України, режисер, директор Львівського естрадного театру «Не журись!».

⁴ 2 жовтня 2018 р. з нагоди ювілею поета Б. Стельмаха відбувся святковий концерт в Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької за участю відомих виконавців.

⁵ На конкурсі музичних телефільмів у Ленінграді «Залицьяникам» присуджено премію.

⁶ Семитомного видання творів із назвою кожної книги зокрема («Мольфар» (2008 р.), «Тарас», «Атентат», «Чудасія», «Гребля», «Романтики», «Світлиця»).

Список використаної літератури

1. [В. С.] Музика для душі. *Поступ.* 2003. 27 трав. С. 9.
2. Гнатівський Б. Вирує пам'ятірика: Б.-Ю. Янівський, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. *Молода Галичина.* 1996. 30 берез. С. 2.
3. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського. *Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся?»: Пісні та романси.* Львів : Каменярь, 2009. С. 13–16.
4. Козлов В. Крокувати в ногу з життям: українські композитори – лауреати комсомольських премій. Київ, 1982. С. 150-154.
5. Колодій І. «А ти зі спомину-туману...». *За Вільну Україну.* 2006. 20 лип. С. 11.
6. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно:* наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2012. Ч. 3 (39). С. 46–52.
7. Салига Т. Жанрово-стильові та ідейно-естетичні параметри творчості Б. Стельмаха. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.* Львів. 2009. Т. CCLVII. С. 229–247.
8. Стельмах Б. М. Мольфар : *Поезія.* Львів : СПОЛОМ, 2008. 640 с.

9. Стельмах Б. Маршрути золотого трамвая. Нарис. *Ленінська молодь*. 1978. 20 трав.
10. Янівський Б. Пісні. Київ : Муз. Україна, 1982. 44 с.
11. Янівські І. І. та А. Б. Б.-Ю. Червона калина, чого в лузі гнешся? : пісні та романси. Львів : Каменяр, 2009. 96 с.

References

1. [V. S.] Muzyka dlya dushi. *Postup*. 2003. 27 travnya. S. 9.
2. Gnatovskiy B. Vyruye pamyatirika: B.-Yu. Yanivskiy, narodnyy artist Ukrainy, laureat Derzhavnoyi premiiim. T. Shevchenka. *Moloda Galychyna*. 1996. 30 bereznya. S. 2.
3. Dutchak V. Pisenno-romansova tvorchist B.-Yu. Yanivskogo. Yanivskiy B.-Yu. «Chervonakalyno, chogo v luzigneshsya?»: Pisnitaromansy. Lviv : Kamenyar, 2009. S. 13–16.
4. Kozlov V. Krokuvaty v nogu z zhyttyam: ukraiyinski kompozytory – laureaty komsomol'nykh premij. Kyiv, 1982. S. 150–154.
5. Kolodij I. «A ty zi spomynu-tumanu...». *Za Vilnu Ukrainu*. 2006. 20 lypnya. S. 11.
6. Kolubayev O. Dzherela pisennoyi tvorchosti Bogdana-Yuriya Yanivskogo. *Studiyi mystecztvoznachchi: Teatr. Muzyka. Kino: nauk. zhurnal NANU, IMFE im. M.T. Ryl'skogo*. Kyiv : Vyd-vo IMFE, 2012. Chyso 3 (39). S. 46–52.
7. Salyga T. Zhanrovo-stylovi ta idejno-estetychni parametry tvorchosty B. Stelmaha. *Zapysky Naukovogo tovarystva im. Shevchenka. Praci Filologichnoyi sekciji*. Lviv. 2009. T. CCLVII. S. 229–247.
8. Stelmax B. M. Molfar : *Poeziya*. Lviv : SPOLOM, 2008. 640 s.
9. Stelmax B. Marshruty zolotogo tramvaya. Narys. *Leninska molod*. 1978. 20 travnya.
10. Yanivskiy B. Pisni. Kyiv : Muzychna Ukrainy, 1982. 44 s.
11. Yanivskiy I. I. ta A. B. B.-Yu. Chervonakalyno, chogo v luzigneshsya? : pisni ta romansy. Lviv : Kamenyar, 2009. 96 s.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б.-Ю. ЯНИВСКОГО НА СТИХИ Б. СТЕЛЬМАХА)

Голубинка Кристина Мироновна – аспирант кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка

Обозначено вклад Б.-Ю. Янівського і Б. Стельмаха в вокальне насліддя України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття. Подано біографічні дані про авторів, окремі аспекти творчого спілкування обох творців на основі матеріалів періодики і музично-критических публікацій. Проаналізовано два різнохарактерні вокальні твори в супроводженні фортепіано: «Поклонники» (перша спільна композиція) і «Голубівна». Осуществлено музично-теоретический аналіз, раскрыто особливості музичного «висловлення» поезії в вокальному творчестві композитора. Освещено художественно-образное содержание поезії і її музичне «прочтєння», определено их роль в розвитку вокально-естрадної музичної культури України.

Ключевые слова: Б.-Ю. Янівський, Б. Стельмах, вокальне творчество, поезія, пісня.

THE INTERACTION OF POETRY AND MUSIC (BY THE EXAMPLE OF BOHDAN-YURII YANIVSKYI'S VOCAL WORKS WRITTEN ON THE POEM OF B. STELMAKH)

Golubinka Khrystyna – Postgraduate Student of the department of Methods of Musical Education and Conducting of Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

This article outlines the contribution of B.-Y. Yanivskiy and B. Stelmakh in the vocal heritage of Ukraine in the second half of XX – the beginning of XXI century. Brief biographical information about authors is presented in this article. Separate aspects of creative communication of both artists which is based on the periodicals, musical and critical publications also are mentioned here. Two different types of vocal compositions accompanied by piano are analyzed: «Zalytsialnyky» (the first joint composition) and «Golubivna». The musical and theoretical analysis is carried out, features of the musical «presentation» of poetry in the composer's vocal heritage are revealed. The artistic-figurative content of poetry and its musical «reading» are highlighted, their role in the development of the Ukrainian vocal and popular music is determined.

Key words: B.-Y. Yanivskiy, B. Stelmakh, vocal creativity, poetry, song.

UDC 784:78.071.1(477)(092)

THE INTERACTION OF POETRY AND MUSIC (BY THE EXAMPLE OF BOHDAN- YURII YANIVSKYI'S VOCAL WORKS WRITTEN ON THE POEM OF B. STELMAKH)

Golubinka Khrystyna – Postgraduate Student of the department of Methods of Musical Education and Conducting of Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

The purpose of the article is to analyze the interaction of poetry and music in two B.-Y. Yanivskiy's vocal artifacts («Zalytsialnyky» and «Golubivna») based on words by B. Stelmakh.

The methodology of the study is to apply the Source criticism and musicological approach (for the implementation of the musical-theoretical analysis of B.-Y. Yanivskiy's vocal works based on words by B. Stelmakh).

Results. The article explores the creative activity of B.-Y. Yanivskiy – Ukrainian composer, artist, and teacher (based on words by B. Stelmakh) in the context of vocal performances in Galicia in the second half of XX – the beginning of XXI century. The main aspects of creative communication of artists are considered on the basis of periodicals, musical and critical publications.

Two different vocal pieces accompanied by piano are analyzed in this study such as «Zalytsialnyky» (the first joint composition) and dramatic ballad «Golubivna». The artistic-figurative content of poetry is disclosed and its musical «reading» is presented through applying the musical-theoretical analysis of vocal compositions.

It should be emphasized that B.-Y. Yanivskiy in his works appeals to Ukrainian folk sources (a glowing example of this is the song «Golubivna»).

The analysis of the study has showed that creative communication between B.-Y. Yanivskiy and B. Stelmakh is the example of fruitful cooperation. Their creativity has made a significant contribution to the development of vocal and popular art of Ukraine.

The practical value of the study. The information contained in this article may be useful for a better understanding of the biography and the vocal creative heritage of B.-Y. Yanivskiy. Materials of the research can be used in the development of educational programs and recommendations on the history of the vocal and popular genre of Ukrainian musical culture, analysis of musical forms, as well as in «vocal-performing» practice.

Key words: B.-Y. Yanivskiy, B. Stelmakh, vocal creativity, poetry, song.

Надійшла до редакції 4.10.2018 р.

УДК 78.071.1(477.87)

ПОСТРОМАНТИЧНІ ТА ПОСТМОДЕРНІ ІДЕАЛІЗАЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Бучок Ліанна Василівна – здобувач, Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.13
lianna350@ukr.net

Виявлено, що досвід аналітичного опрацювання шляху формування професійної композиторської школи на Закарпатті хвилює недосконалістю аналітичного апарату з причини уникнення сучасних критеріїв дослідження категорії «стиль» поза урахуванням дискурсів стилетворювальних процесів ХХ ст., орієнтованих на ідею глобального культурного синтезу та реінтерпретаційних «рухів». Встановлено, що творчі концепції фортепіанних творів закарпатських композиторів в історичному проміжку часу від п. пол. ХХ до поч. ХХІ ст. свідчать про історично необхідний намір «дорівнятися» до академічної практики компонування та стильової спеціалізації музичної творчості в плані опанування новітніми стильовими моделями творчості; зокрема актуалізації алгоритмів стильової спеціалізації в моделі постромантизму та постмодерну, які загалом є близькими в плані дискурсу ідеалізації певних культурних традицій.

Ключові слова: фортепіанна творчість композиторів Закарпаття, постромантизм, постмодерн.

Постановка проблеми. Дослідження сукупного досвіду професійної творчості композиторів Закарпаття, відлік існування якої датується першою пол. ХХ ст., лише віднедавна сформувався у своєрідну аналітичну традицію (О. Грін, Е. Добровольська, О. Короленко, М. Лиховид, В. Мадяр-Новак, О. Маркуш, Л. Микулинець, Л. Мокану, В. Мухіна, К. Оленич, М. Панченко, Н. Піцур, І. Попова, Я. Рак, Т. Росул, Л. Уральський, О. Юрош). Спостережено, однак, що дослідники нехтують сучасними алгоритмами аналізу стилетворчих ініціатив у дусі реінтерпретаційних «рухів», які свідчать про актуальну для усього ХХ ст. ідею глобального культурного синтезу. Поряд із тим важливо враховувати «стретний» характер формування композиторської школи на Закарпатті, що уможливить її диференційоване розуміння як сегмента професійної української музичної традиції в цілому.

Останні дослідження та публікації. У числі останніх досліджень та публікацій, які стосуються вивчення стилетворчих ініціатив у дусі макроіндивідуальних процесів – коли відбувається резонування у просторі собі подібних історичних систем у такому макровимірі, як світова художня культура, – увагу привертають наукові розробки М. Ярмо, яка послідовно маркує виміри суто етнічної та національної форм ідентичностей у прикладах української музичної творчості, а також особливим чином виокремлює реінтерпретаційні координати модерного способу національного стилетворення в соціокультурному контексті «фази європеїзації» [6]. Своєю чергою, чималий інтерес являють аналітичні дискурси Л. Кияновської та О. Козаренка щодо алюзійного способу творення стильової системи – заснованого на свідомих запозиченнях та стилізаціях, що є характерними для певного етапу творення національного стилю [2-4]. Однак, ще ніколи подібні аналітичні алгоритми не застосовувалися при дослідженні саме закарпатської композиторської

школи, здобутки якої репрезентують синтезовані стильові моделі – так званого інтерпретуючого/гетерогенного типу стилю.

Метою статті є представлення характерного для фортепіанної творчості закарпатських композиторів дискурсу реінтерпретаційних «рухів» у моделі «неореставрації» академічного досвіду засобом ідеалізації певних культурних традицій. Такий аналітичний підхід суттєво відрізняється від відомих попередніх публікацій інших авторів, оскільки претендує бути показовим у сенсі вияву глибинних рівнів стилеутворення та їхньої герменевтичної рецепції як аналітиком, так і виконавцем.

Виклад матеріалу дослідження. Передусім наголосимо на практичній значущості апробації аналітичних алгоритмів тлумачення новітніх стильових явищ, що сьогодні є вельми важливим з огляду на загально реінтерпретаційний (неореставраційний) дискурс творчого процесу [5]. Відповідно основні положення статті будуть формулюватися на основі спостережуваних у фортепіанних композиціях закарпатських композиторів (від другої пол. XX – до поч. XXI ст.) уповні конкретних стильових «ремісценцій».

Принагідно нагадаємо: для професійного становлення закарпатської композиторської школи історично необхідним виявився намір її академічної спеціалізації. Для фортепіанної музики композиторів Закарпаття це значило «хрестоматійно» пройти шлях її жанрового, фактурно-тематичного та інтонаційно-стилістичного увиразнення. Але поряд із тим також історично необхідним моментом виявилася тенденція «дорівнятися» до історично актуальних загальноєвропейських стильових явищ. Саме тому теоретичне осмислення стильового спектру фортепіанної музики закарпатських композиторів потребує мати на заувазі також і зміну ментальної парадигми творчості з класичної на пост-(нон-)класичну. Такий стан речей значно ускладнює роботу на зразок поширеної здебільшого практики «вистежування рис стилю», бо передусім вони будуть прив'язуватися до історично сформованого стильового репрезентанта, а не до інноваційного дискурсу. Поміж тим, суть і стильової ремісценції, і стильової ретроспекції міститься саме у сучасному вимірі їхньої репрезентації. А це значить, що у випадку стильових ідеалізацій суть авторських концепцій потребує бути розпізнаваною як інноваційна проекція.

Наприклад, «Етюд» до мінор Д. Задора (1952 р.) репрезентує яскраво модерну/сецесійну стильову модель, що ґрунтується на характерній для постромантизму авторській стилізації певного історично відомого. Авторська ідея твору володіє духом асиміляції (свідомого уподібнення) з кількома ментально відмінними поміж собою образними системами: шопенівськими драматичними пориваннями, патетикою скрябінських поем, вольовою напругою бетговенського тематизму й навіть звуковою урбаністикою (як у музиці І. Сравинського чи П. Гіндеміта). Але усе це – лише стилістичні атрибути твору. Натомість власне стильові особливості цього «Етюду» «вимальовуються» у суто концептуальній площині: перелічені асоціації, що їх ідентифікує слух у вимірах стильової характерності історично відомих зразків тематизму, є ампліфікованим (з ефектом перебільшення) засобом «повідомлення» про певне «щось». І це «щось» умоглядно складається у духовний «образ» Людини, що за своїм внутрішнім складом є амбівалентною: з одного боку – креативність (пафосна віртуозність), драматичне й навіть героїчне поривання та потужна воля; з іншого – спадні емоції упокореного ліризму. Причому, останні – це ключові моменти композиційної форми, драматургічна перспектива якої забезпечується різкими перепадами-зсувами та зміщеннями у значеннях образу (враховуючи навіть фінальну «крапку» твору). Усе це вельми схоже на творчі концепції В. Барвінського (наприклад, у його Фортепіанному концерті) та деяких творів В. Косенка (наприклад, фортепіанний Етюд *cis-moll*), які ментально пов'язані з особливою формою ідентичності – християнською, коли людина «приймає все як є» й немов упокорюється перед викликами долі. А отже, лише драматургічна (сміслова) перспектива «Етюду» Д. Задора безпосередньо вказує на ментально характерний (стильовий ракурс) образ-концепт у його динамічній структурі; і це при тому, що зі стилістичного боку для «укладання» концепції твору є ідеалізація традиційних для європейської фортепіанної музики манер.

Задля увиразнення цієї ж думки варто звернутися також до Концерту для фортепіано з оркестром Д. Задора (1966 р.). У цьому творі композитор максимально відтворює за ангажованість саме построматичними ідеалізаціями. У їх числі – мислеформи «людина і природа», архетипи етнічної культури та, головне – суто класичний підхід до структурування концепції, коли актуальним є зіткнення протилежностей (діалектичний тип). Така концепція завжди вимагає особливо динамічного розвитку – як «прагнення до найвищої точки напруження, до крайньої нестійкості – щоб «розв'язатись» у ствердженні, вольовій перемозі, закріпленій над стійкістю «останньої» крапки: ще і ще раз тоніка всією силою могутнього оркестру. Це – домінування ямбічності в широкому розумінні слова. Сам динамічний процес перебігу має контрастну криву – з гострими «піками» і глибокими

спадами. Музичний час яскраво векторний, хоча притому встановлює рівновагу між усіма трьома характеристиками часу (минуле – теперішній час – майбутнє)» [1; 34].

Цитоване судження Н. Герасимової-Персидської, яке дослідниця наводить з метою зіставлення концепцій класичного та аklasичного мистецтва, якнайкраще (бо з віддалі часу) надає можливість охарактеризувати суть концепції Концерту Д. Задора як такого постромантичного проекту, де містяться також духовно-етичні потуги доби постмодерну: власне суть цих потуг – в ідеалізації класичних традицій симфонізму як методу творчого мислення у їхній прозорій розпізнаваності. До таких, зокрема, належать класичні норми композиційного плану (сонатна, концентрична форма, форма рондо-сонати) та граматична структура класичної циклічної форми (I ч. «дія»; II ч. – «ліричний центр»; III ч. поєднує у собі «скерцо» і «фінал»).

Однак у драматургічному плані Концерту Д. Задора перелічені репрезентанти ідеалізації (чіткість та ясність композиційного структурування) синтезовані з лірико-епічним модусом. Тобто, якщо класичний вид «сонатності» та «симфонізму» розуміти в якості специфічної системи музичного мислення з опорою на причинно-наслідкові зв'язки та логічні/раціональні закони людського мислення з експресивно налаштованим модусом структури (конфліктно-драматичний тип співвідношення сегментів згідно із законами діалектики), то втручання до цих систем епічного художнього роду (сполука зіставлення та контрасту) привносить маневр уникання конфліктності та її заміщення засобом внесення стороннього смислу. У фортепіанному Концерті Д. Задора – це тотальна ідеалізація й реінтерпретація водночас романтичної модальності захоплення фольклорними витоками та образними асоціаціями «на тему» рідного краю – його пейзажів, символічних образів та сюжетів, – а також включення елементів «гри» стильовими алюзіями.

Наприклад, перша частина – це типово романтичного духу пейзажна картина унікального інтонаційно-тематичного та тембрально-сонорного складу. Уся множина тематичних осередків цієї «картини» має максимально диференційоване тембральне позначення і, власне, сонорний бік мислення композитора (згідно із тембральною характерністю оркестрових інструментів та груп) займає провідну драматургічну роль. Натомість партія фортепіано – це як «голос» самого автора: цей голос – сучасний (модерний) та етнографічний водночас, бо його лексична палітра окрім одвертих алюзій (букв. «натяк», вид непрямої цитати) на романтичні концерти (а надто – Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова) та звуковий символ карпатського краю «цимбали» «видає» собою митця доби Модернізму (кластери, урбаністичні ефекти тощо).

Друга частина репрезентує передусім миловидну, тужливу «колисанку». Але тривкість сугестивного (в ефекті навіювання, бо заколисування) стану супокою надає спочатку імпульс до неймовірно потужної сили апофеозу в зоні оркестрового *tutti*; услід за тим – настороженого й збуреного тону міні-каденції фортепіано; а завершується власне «колисанка» мікро-кодою, яка «відкриває» ідею та концепцію цієї частини: вони впливають із семантики колисанки (це і є прикладом вище згаданого маневру присутності «прихованого смислу») як жанрового пісенного типу фольклорної традиції. При цьому на заувазі мається і утилітарна (прикладна) функція мелодики заколисанної пісні (вгомонити дитину невибагливим, але емоційно проникливим співом) і ті додаткові смисложиттєві смисли, які «за сюжетом» вкладаються матір'ю щодо прийдешнього завтра у житті її дитини: навчити цінностей (пафосна кульмінація частини); застерегти (міні-каденція фортепіано); урешті-решт, задрімати у супокою із самою дитиною (міні-кода).

Третя частина фортепіанного Концерту може бути позначена як «етнографічна картина» народного гуляння у традиції так званого жанрового симфонізму: засобом лексеми танцю (парубоцькі й дівочі) увиразнюється сукупний ментальний образ жителів карпатського краю. Причому увесь звуковий простір цієї картини просякнутий гумором – інтригує зміщеннями танцювальних ритмо-формул та ладових комбінацій, персоніфікованими тембрами (до-речі, група тромбонів імітує звучання трембіт) тощо. Але фактичну кульмінацію як цієї частини, так і концерту загалом становить ремінісценція тем головної та побічної партій першої частини – знаку безмірної закоханості у рідну землю (романтична мислеформа «людина і природа»).

Ще одним виразним прикладом ідеалізації можна назвати «Дитячий альбом» В. Теличка (2016 р.): це зразок алюзії на модель педагогічно орієнтованого матеріалу (згадаймо «Зошит Анни-Магдалени Бах» Й.-С. Баха, «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. І. Чайковського) з властивими для історично актуального стилю ознаками музичного мислення. Своєю чергою, і сучасний композитор, здійснюючи неореставрацію академічного досвіду цієї традиції, засобом оригінальних «звукових ідей» робить це в намірі окреслити особливості сучасного інтонаційного образу світу.

Зокрема «Дитячий альбом» В. Теличка можна вважати циклічною структурою лінійного/сюжетного типу – коли крок за кроком композиційно-драматургічно організованість цілого

забезпечує принцип послідовного нанизування щоразу нових, але рівнозначних за образно-смісловою місткістю п'єс. Зауважмо, однак, що подібна структура циклів типу «альбом» рідко коли оцінюється саме як така, що її, власне, «заповнюють» (наприклад, пам'ятними світлинами чи малюнками) і лише відтоді він від свого «білого» (від *alba*) вмісту чистих/порожніх аркушів носія виповнюється семантикою та логікою розміщення певним чином фіксованих подій, явищ, вражень тощо. Звісна річ, на тлі такої рефлексії з пам'яті й виринають подібні «альбоми» класиків. Наприклад, у П. Чайковського, власне, альбом укладений за логікою проживання дитиною перебігу дня – від ранкової молитви, прогулянки, спілкування з найближчими (мамою, улюбленою іграшкою тощо), розваг – до вечірньої казки та знову молитви. У В. Теличка принцип складання п'єс «в альбом» має таку ж життєво виправдану логіку, так би мовити, фазового перебігу епізодів дня і, що вельми важливо, виражається у лише дитині властивому світовідчутті та сприйманні себе.

Водночас важливим для зрозуміння концепції цього твору є посилання на його посвяту – «Моїм любим онучкам Ангеліні та Анні присвячую»: це посилання варто сприйняти як семантичний код задуму композитора – вираження любові до онуків, замилювання їхньою фантазією та енергією, опікою щодо формування їхнього світобачення та світорозуміння за певною системою цінностей (родина, рідний край, розмаїті традиції країн світу, історична пам'ять). Так, п'єси «Ранок», «Мама моя», «Наша бабуся» (№ 1–3) складають собою уявлення про безпосереднє й щасливе відчуття дитиною себе у колі родини. П'єси «Ведмедик Анни», «Коник Ангеліні» та «Вальс Ангеліні» (№ 4–6) – епізоди жвавої уяви у грі кожної дитини зокрема, у кожній з яких є улюблена «тема» гри. П'єсами «Про Закарпаття», «Коломийки», «Тропотянка», «Довгий шлях» та «Паде дощ» (№ 7–11) окреслено ситуації повчальних оповідань з боку, скажімо, дідуся про регіонально сформовані традиції життя закарпатців, їхній дух та непросту долю. Услід за тим п'єсами «Про Шотландію», «Про Словаччину» та «Про Японію» (№ 12–14) окреслюються інтереси дещо іншого пізнавального значення – в намірі досягнути певне національно «інше», яке має свій колорит власної культури. Урешті-решт, «Колискова Анни» (№ 15) творить, так би мовити, люфт перед фіналом-прологом – «Про Австрію» та «Про Румунію» (№ 16, 17). Варто також відзначити ще одну знакову обставину, яка стосується вже типів виконавського амплу та прийомів персоніфікації образів – і як учасників родинного кола, і як певного суспільного цілого: окрім версій сольного виконання, у чималій кількості п'єс передбачено ансамблеве музикування у чотири та шість рук.

У цілому ж і для виконавця-інструменталіста, і для слухача чи аналітика (він також є «слухачем») «Дитячий альбом» В. Теличка – це випробування на вміння сприймати музичну лексику під виглядом певної звукової (сонорної) форми/ідеї, з якою належить мати стосунок за алгоритмом особистісної самоідентифікації. Адже, з одного боку, у музичному тексті є можливість розпізнавати класичні моделі музичних лексем (кантиленність, декламаційність, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова ілюстрація); та з іншого – через конструктивне втручання до них аklасичних прийомів творення музичної матерії (емансипований дисонанс, асистемність ладу тощо) виникає ситуація накопичення смислів. Наприклад, тематизм п'єси «Ранок» є цілковито опертим на сонористичні прийоми: і щільний, і розмитий водночас в обрисах кластер (три звуки розташовані на відстанях секунди), що як гроно просувається хроматичною шкалою із зміною тонових співвідношень у нижньому рівні фактури і при цьому абсолютно не заважає розгортатися понад ним чітко мажорній поспівковій кантилені, разом творять звуковий образ ранку, його відчуття опісля сну дитини. Більш детально ці відчуття конкретизуються у такий спосіб: спершу – це вчування у кластерний комплекс (партія лівої руки) так званої «білоклавішної діатоніки» (c+d+e), що сонорно становить собою доволі м'яку на слухове сприйняття барву-пляму мажорного колориту (C-dur); опісля понад ним (партія правої руки) розгортається також мажорна «барва» – закличної тон-інтонації поспівка (з кроками на висхідну терцію та квінту), але вона має автономний тональний центр (A-dur). Відтак, масштабно-синтаксична структура 2+2+4+4, що числиться із невеликими зміщеннями щодо метричного акценту на основі варіантного перевикладу поспівки, має своєрідним фоном довільні у ладотональному відношенні пересування кластерних комплексів – із зміщенням на півтон (des+es+f, d+e+fis). Цей фонічний контраст якнайкраще «вимальовує» відчуття, коли відступає сон й нічний морок («блукання» кластерів), але сподівані обриси прийдешнього дня є яскравими й оптимістичними (ямбічна структура поспівки варіантно перефразовується у хорейчну і має фоном новий звуковий склад кластеру, що ще більшому мірою віддаляється від «білоклавішної» діатоніки (h+cis+dis). Опісля за тим неначе з марень сну виринають підсвідомі страхи: їх виражено маневром перехрещення рук із перенесенням поспівки до «басового» регістру у ще більш віддаленій ладотональності (gis-moll), але – на тлі тих самих «примарних» та «прозорих» водночас кластерів. Урешті-решт, усі ці «блукання» начебто здобувають перспективу «пошуку» звуковисотної опори, але

й вона виявляється оманливою: озвучена квінта з основним тоном «f» (партія лівої руки) у єднанні з A-dur поспівки (партія правої руки) загально творить конфліктне протистояння на рівні висотно «роздвоєного» квітнотного тону; проте, оскільки у ладотональному просторі партії лівої руки ще зберігається слід C-dur, ця квінта (f – c¹) функціонально в'яжеться із малим мажорним септакордом того ж таки п'ятого щабля. Проте, класичного звороту функціонального розв'язання до тоніки немає: знову ж таки включається тактика «роздвоєння» тону (b – h), що її «провокує» автономізація партій правої (поспівки) та лівої (фонові співзвуччя) рук, що урешті-решт призводить до напластування (кінцеві п'ять тактів) у колоритних співзвуччях – великому мажорному септакорді з основним тоном «d», долученому до нього тону нони та накладанні на них осяйного *fis-dur*'ного терцквінтакорду. В усьому цьому, отже, вбачається невимушеність та бадьористо-ініціативна заповзятість дитячої ментальності, що не знає перешкод до фантазування.

Ще одна важлива складова задуму композитора – вкласти в оригінальну звукову форму/ідею суто методичне (рівня методичного прийому) завдання щодо розвитку техніки гри на фортепіано, що передусім потребує вправного володіння усіма пальцями кисті. Наприклад, інтонаційну модель п'єси «Ведмедик Анни» складено в образі вайлуватої моторики (від *motor* – рух) – артикуляції обтяженої ходи (помірна й стримана «маршовість») у розгойдуваннях квінти й кварта, що виконуються різними аплікатурними парами в моделі методики Маргарити Лонг) й танцю «дуже-дуже» грізної (низький регістр – від *Des* до *as*) та водночас потішної особи. Подібні аплікатурні завдання мають на увазі також і в атональній, з емансипованими дисонансами п'єси «Коник Ангеліни»: це, власне, вільне (за напрямом ведення кисті) музикування обох рук із характеристично модерною перебільшеною артикуляцією.

Іншими словами, власне, «альбом» В. Теличко трактує як спрямовану у перспективу напрямну формування музикальності та піаністичної вправності дитини-музиканта: щодо першого – закладено інтонаційно сприятливі умови для розвитку здатності до максимальної міри самоідентифікації з музичним образом; щодо другого – забезпечено зворотній зв'язок із першим, коли пропонувані принципи творення інтонаційного рельєфу музичного тематизму засобом моделювання звукової форми/ідеї безпосередньо пов'язані із уповні конкретним методичним завданням.

Урешті-решт фактично знаковим прикладом постромантичних та постмодерних ідеалізацій у фортепіанній творчості закарпатських композиторів останнього десятиріччя постає Концерт-фантазія Романа Меденці «Карпати» з посвятою «пам'яті Дезидерія Задора» (2012 р.). Цей твір являє собою синтез творчих досягнень як самого Д. Задора у ролі засновника професійної закарпатської композиторської школи (нагадаємо, що її становлення відбувалося у контексті стильових напрямів другої пол. ХХ ст.) та сучасного етапу розвитку творчості закарпатських композиторів у дусі постмодерної тенденції ідеалізації національних традицій. Головною особливістю концепції твору слід вважати діалог історично віддалених епох – модерної ситуації, коли пріоритетною вважалася етнонаціональна ідентифікація академічних норм інструментального мистецтва, – і максимальної свободи творчого самовираження в ситуації постмодерну, коли осягається цілісність світобудови та духовні цінності.

Змістовні обриси Концерту-фантазії Р. Меденці налаштовують свідомість на пізнання «душі» заявленого у назві твору мальовничого образу гірського пейзажу як певного «ідеального» середовища – у стані перебування поза простором і часом. Саме тому надто банально сприймаються спроби характеризувати цей твір засобом анатомування (розчленування) музичного тексту з боку його, так би мовити, матеріальних властивостей – стилізації фольклорної лексики. Адже значно вагомішим сенсом володіє намір пізнання концепції цього твору як певної цілості; а цього можна досягти у спосіб розпізнавання ментального зв'язку складових тематичного процесування музичної матерії.

Зокрема, творчий задум концерту-фантазії «Карпати» Р. Меденці розкривається своєю суттю винятково на рівні посвяти – пам'яті Д. Задора, який увійшов до історії української музичної культури ХХ ст. як адепт модерних (сецесійних) та модерністичних стильових напрямів. Тобто, власне «образ» Д. Задора – інтегральної (а не диференційованої) природи: він потребує мислення цим образом у сукупності творчих досягнень та індивідуально-стильових ініціатив саме цього композитора. До того ж, є у цьому «образі» вагома підстава для семантичної алюзії (нагадаємо: алюзія – вид непрямого цитування, натяк): це геніальні прозріння Д. Задора щодо етнонаціональної ідентифікації принципів академізму в жанровій формі інструментального концерту типу «концерту-монологу» (романтична традиція), який як досвід був заявлений у його Концерті для цимбалів з оркестром. Відтак, обираючи для посвяти саме жанр концерту та ще й у його видовому переломленні крізь семантику «фантазії» Р. Меденці влучно акумулює «точку відліку» осягнення змісту твору – власне дух концертності, що у творчості Д. Задора є «знаком» етнічної собітотожності культури закарпатського регіону (народні форми музикування) та становить собою «предмет» сонористичної техніки опрацювання тематизму.

Однак, схоплена майже інтуїтивно ідея сонорності єднає «минуле» і «сучасність» на ментально-архетипальному рівні: увесь звуковий процес концерту-фантазії Р. Меденці – це «дух національної традиції» з лише їй притаманною атмосферою існування із втіленням у етнічно властивих тембрах та рухових формах, які, своєю чергою, підлягають найнеймовірнішим сонорним трансформаціям. Наприклад, у кульмінаційній зоні твору (так званій каденції) засобом фактури та оригінальності звукових форм партії фортепіано та цимбалів об'єднані у сукупний сонорний блок; у фінальній зоні (код) коломийкову ритмічну формулу стилізовано у джазовій манері тощо.

Загалом композиційна форма твору розгортається як панорамна «картина» і «дійство» водночас, які попри запальну (танкову) енергію мають також осередки медитативної лірики – як моменти поринання в «небуття», перебування у просторі вічності. І саме у строкатості драматургічного монтажу вбачається квінтесенція змісту твору: це тотальна рефлексія щодо духовного змісту традиції та свідчення її ментальної тривкості як чинника збереження духовності людини у формах духовного опанування світу.

Таким чином, діалог історичних епох – модерну (сецесії), який відкрив еру інновацій (модернізму), і постмодерну, що з віддалі часу неначе зрікається інтелектуального конструктивізму, – відбувається в зоні максимальної свободи творчого самовираження «в ім'я» осягнення цілості світобудови. Відповідно, змінюється лише дискурсивна складова – логіка слідування «від дискурсу до дискурсу», що підтверджує ментальну тривкість традиції.

Висновки. Віднайдені особливості герменевтичної рецепції постромантичних та постмодерних ідеалізацій у фортепіанній творчості закарпатських композиторів доводять евристично плідну практику музикознавчого аналізу на предмет суті композиторського задуму і його інтерпретації у щонайширшому стильовому контексті; зокрема – з огляду на таку логіку стилютворення, коли формується «пост»-стильова модель: її пряме значення – те, що слідує не в сенсі «опісля», а «внаслідок» і тому потребує теоретично адекватного орієнтування у механізмах та закономірностях творення стилю. Наукове й практичне значення такої постановки питання з особливою вагомістю окреслюється з огляду на тотальність реінтерпретаційних «рухів» у музичному мистецтві другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. А отже, засобом обраного підходу виявлено, що творчі концепції фортепіанних композицій закарпатських композиторів в моделі постромантизму та постмодерну виявляють не лише історично необхідний намір «дорівнятися» до академічної практики компонування та опанування новітніми стильовими моделями творчості, але також цілеспрямовано вдаються до алгоритму стильової спеціалізації в плані дискурсу ідеалізації певних культурних традицій.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство: музична україністика в контексті світової культури*. Вип. 28. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 32–39.
2. Кияновська Л. О. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя. *«Musica galiciana»*. Жешув (Польща) : Вища педагогічна школа. Т. III. С. 225–236.
3. Козаренко О. В. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ століття). *«Musica galiciana»*. Жешув (Польща) : Вища педагогічна школа, 2000. Т. V. С. 247–252.
4. Козаренко О. В. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура : матеріали святкової академії*. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
5. Корнієнко Н. М. Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. (пам'яті академіка О. Г. Костюка)*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2003. Вип. 2. С. 19–21.
6. Ярмо М. І. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті М. В. Лисенка*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2012. Вип. 7. С. 391–438.

References

1. Herasymova-Persyds'ka N. O. Nove v muzychnomu khronotopi kintsya tysyacholittya. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo: muzychna ukrajinistyka v konteksti svitovoyi kul'tury* [New in the musical chronotope of the end of the millennium. Ukrainian musicology: musical Ukrainian studies in the context of world culture] Issue 28. Kyiv : P. I. Tchaikovsky NMAU, 1998. P. 32–39.
2. Kyuanovs'ka L. O. Styl' setsesiyi v ukrajin's'kyi muzytsi pershoyi tretyny XX storichchya [The style of secession in Ukrainian music of the first third of the XX th century] *Musica galiciana*. Rzeszow (Poland) : Higher Pedagogical School, 1999. T. III. P. 225–236.
3. Kozarenko O. V. Vid modernizmu do postmodernizmu (paradyhma rozvytku halyts'koyi muzyky XX stolittya). [From modernism to postmodernism (paradigm of development of Galician music of the twentieth century)] *Musica galiciana*. Rzeszow (Poland) : Higher Pedagogical School, 2000. T. V, P. 247–252.

4. Kozarenko O. V. Semantychna «hra» v muzychniy movi Vasylya Barvins'koho. Vasyly' Barvins'kyu i ukrayins'ka muzychna kul'tura. [Semantic «game» in the musical language of Vasyl Barvinsky. Basil Barvinsky and Ukrainian Music Culture:] *Materials of the Festive Academy*. Ternopil, 1998. P. 31–35.

5. Korniyenko N. M. Svitovi metamorfozy i problemy tsilisnosti kul'tury, abo vid Fausta do Proteya. [World metamorphoses and problems of the integrity of culture, or from Faust to Protheus] *Materials for Ukrainian Art Studies: a collection of scientific works (in memory of academician O. G. Kostiuk)*. Kyiv : M. T. Rylsky IMF, ANU, 2003. 2. P. 19–21.

6. Yarko M. I. Postat' M. V. Lysenka v konteksti paradyhmy etnonatsional'noyi identychnosti ukrayins'koyi muzychnoyi tvorchosti. [The figure of M. V. Lysenko in the context of the paradigm of the ethnic identity of the Ukrainian music] *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*: Sb. sciences articles of memory of M. V. Lysenko. Kyiv : M. T. Rylsky IMF, ANU, 2012. Vol. 7, P. 391–438.

ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЕ И ПОСТМОДЕРНЫЕ ИДЕАЛИЗАЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗАКАРПАТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Бучок Лианна Васильевна – соискатель, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Выявлено, что опыт аналитической обработки путей формирования профессиональной композиторской школы на Закарпатье грешит несовершенством аналитического аппарата по причине игнорирования современных критериев исследования категории «стиль» без учёта дискурсов стилеобразующих процессов XX века, которые в общем ориентированы на идею глобального культурного синтеза и реинтерпретационных «движений». Установлено, что творческие концепции фортепианных произведений закарпатских композиторов в историческом промежутке времени от II. пол. XX до начала XXI в. прежде всего свидетельствуют об исторически необходимом намерении «приравняться» к академической практике компонования и стилевой специализации музыкального творчества в плане освоения новейшими стилевыми моделями творчества; в том числе – актуализации алгоритмов стилевой специализации в модели постромантизма и постмодерна, которые обобщённо являются близкими в плане дискурса идеализации определённых культурных традиций.

Ключевые слова: фортепианное творчество композиторов Закарпатья, постромантизм, постмодерн.

POST-ROMANTIC AND POST-MODERNIST IDEALIZATION IN PIANO WORKS OF TRANSCARPATHIAN COMPOSERS

Buchok Lianna – a candidate for a degree in art criticism at the Department of Variety Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv

It was discovered that the experience of analytical study of this phenomenon contains the imperfection of the analytical apparatus due to the avoidance of modern criteria of research in the category «style» – out of discourses of the XX th century creating style processes, that are generally orientated on the idea of global cultural synthesis and reinterpretation «motions». It has been established that the creative concepts of piano works of Transcarpathian composers in the historical period of time from the first half of the XX to the beginning of the XXI century show, first of all, the historically necessary intention to «equal» with the academic practice of layout and style specialization of musical creativity in terms of mastering the latest stylistic models of creativity; including – actualization algorithms of stylistic specialization in the model of post-romanticism and postmodernism, which are generally close in terms of the discourse of the idealization of certain cultural traditions.

Key words: piano works of Transcarpathian composers, post-romanticism, postmodernism.

UDC 78.071.1(477.87)

POST-ROMANTIC AND POST-MODERNIST IDEALIZATION IN PIANO WORKS OF TRANSCARPATHIAN COMPOSERS

Buchok Lianna – a candidate for a degree in art criticism at the Department of Variety Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv

The general description of the publications concerning the coverage of the sources and the way of forming a professional composer school in Transcarpathia is given.

Research methodology. The methods of diagnostics of the style invariant are described, as a historically necessary way to «equal» with the academic practice of layout and style specialization of musical creativity in the discourses of the XXth century creating style processes that are generally orientated on the idea of global cultural synthesis and reinterpretation «motions».

Results. It was discovered that the experience of analytical study of this phenomenon contains the imperfection of the analytical apparatus due to the avoidance of modern criteria of research in the category «style». The creative concepts of piano works of the Transcarpathian composers are analyzed in the historical period from the first half of the XX century to the beginning of the XXI century as, on the one hand, testify to the professionally necessary algorithms of academic music work, on the other – a worthy entry into the space of world music practice in mastering the latest stylistic models of creativity. Including specific algorithms of stylistic specialization of musical creativity in the model

of post-romanticism and postmodernism are analyzed, which are generally close in terms of the discourse of the idealization of certain cultural traditions.

The practical significance. Separately, individual-style discourses of idealizations are analyzed, that is the most important rule of manifestation the individual-style of composers in terms of individual experience of the mental outlook. It is revealed that the leading idea of individual-style specialization of Transcarpathia composers' musical work is ethno-national self-identification, which as a vector of national creating-style always relies on algorithms of resonance in the historical sets of stylistic system. Therefore, the so-called historical-style parallels are specifically highlighted, which as a method of studying the stylistic specification of musical creativity today are considered a promising algorithm for the discovery of vectors of macro-individualization processes.

Key words: piano works of Transcarpathian composers, postromanticism, postmodernism.

Надійшла до редакції 21.11.2018 р.

УДК 78.087.4:780.619.331:780.616.432

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛ У СЮЇТІ З БАЛЕТУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА ДЛЯ СКРИПКИ Й ФОРТЕПІАНО

Климбус Ірина Михайлівна – аспірантка кафедри виконавського мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
 orcid.org/0000-0002-4293-7892
 doi.org/10.35619/ucpm.vi26.14
 jaskrypka@gmail.com

Розглядається сюїта В. Кирейка для скрипки та фортепіано, створена на основі балету «Тіні забутих предків» за однойменною повістю М. Коцюбинського. Шість частин сюїти узагальнюють провідну сюжетну лінію, розкривають риси характерів і відносин головних героїв крізь низку танцювальних номерів і сцену голосіння. Твір аналізується крізь подвійну оптику двох програмних першоджерел: повісті й балету. Завдяки цим імпульсам сюїта пронизана поетикою гірського краю, його природною й музичною красою. Крім того, музичний матеріал твору позначений особливостями танцювальної пластики й ритміки.

Ключові слова: композитор, сюїта, партія скрипки, фортепіанна партія, повість, балет.

Постановка проблеми. Інструментальні сюїти за власними балетними опусами – доволі поширене явище у світовій і українській музиці (авторами були, зокрема, С. Прокоф'єв, А. Онегер, А. Хачатурян, А. Кос-Анатольський та ін.). Як правило, задум, драматургічна концепція і будова таких сюїт спрямовуються на узагальнене відтворення перипетій сюжету вистави, його вузлових моментів, а також можуть зосереджуватися на портретних характеристиках героїв. За твердженням Л. Кияновської, «в інструментальному творі літературний сюжет може втілюватися з різним ступенем конкретизації» [8; 119]¹. Сюїта для скрипки й фортепіано В. Кирейка (1926–2016 рр.), написана на початку 1960-х років за його ж балетом «Тіні забутих предків» (1959 р., за однойменною повістю М. Коцюбинського), в програмному ракурсі досі не розглядалася, чим і зумовлена актуальність статті.

Огляд останніх публікацій. Комплексним дослідженням композиторської спадщини В. Кирейка, що охоплює твори різних жанрів (театрально-сценічні, симфонічні, хорові, камерно-вокальні та інструментальні), ще за життя митця почала займатися І. Шестеренко [9]. Раніше окремі твори потрапляли в поле зору науковців К. Майбурової [7], М. Загайкевич [1], А. Котляревського [5] та ін. Однак, скрипкова творчість В. Кирейка ще не знайшла достатнього висвітлення.

Метою статті є розкриття у творі В. Кирейка особливостей втілення програмних першоджерел, якими є повість М. Коцюбинського та початкова балетна версія композитора.

Виклад дослідницького матеріалу. Сюїта В. Кирейка складається з шести частин. І частина «Танець ватага з вогнем» (Moderato) вводить в атмосферу гірського краю, де відбувається дія повісті. Переінтонування старовинного гуцульського аркану – мужнього танцю чоловіків – стає засобом-символом локалізації сюжету, його регіонально-етнографічних координат. Тему аркана в партії скрипки попереджує бурдон – фортепіанна «порожня» квінта у низькому регістрі, верхній звук якої прикрашений довгою треллю. На квінту накладаються кварта правої руки. Кварто-квінтовість – характерний гармонічний штрих, що створює фольклорно-просторовий колорит звучання. Тема, багата на мелізми, проводиться двічі, вдруге – з акордовим фортепіанним супроводом. Наступні два проведення теми відбуваються на октаву вище. Спочатку на тлі фортепіанних трелей, щоразу від іншого звука й незмінного басу, потім фортепіано акомпанує темі щільною акордовою фактурою, наповненою альтерованими щаблями. При цьому верхній голос подекуди дублює скрипку, а подекуди творить із нею контрапункт.

Тональний зсув (мі мажор – соль мажор) знаменує появу нового епізоду з коломийковою темою, спочатку у фортепіанній партії, а потім у скрипковій. Фортепіанній темі властиві акордовий виклад зі збагаченим секундами звучанням і «зворотний пунктир». Скрипкова тема відрізняється, крім цієї метроритмічної прикмети, вживанням подвійних нот і мінорним ладовим нахилом другого речення. У фортепіанному супроводі присутня поліметрія та багатоголоса фактура з хроматизмами (аж до розщепленого шабля наприкінці другого речення скрипкової теми), що разом утворюють барвисту музичну тканину, подібну до гуцульських гобеленів.

Знову з'являється початкова тема аркана в низькому регістрі партії фортепіано, якій акомпанує скрипка фігурами шістнадцяток на мартелято, у тріольному викладі. Друге проведення теми у скрипковій партії попереджується зв'язкою – насиченою альтераціями фразою зі стрімким наростанням звуку. Перше речення теми в основній тональності супроводжується фортепіано октавною басовою лінією, що рухається хроматизмами вгору. Шістнадцятки у верхньому голосі надають емоційної схвильованості тону загалом суворо-мужній за характером п'єсі.

Друге речення теми звучить фортепіанними октавами на тлі трелей скрипки. Третє речення – знову у скрипки, якій ніби відлунує фортепіано з продовженням, що ґрунтується на другій, коломийковій темі. Тут вона повністю лунає у високому регістрі скрипки вже в основній тональності, зберігаючи свою ладову змінність у другому реченні. Остання поява теми аркану – її апофеоз на фортісімо, де фортепіано отримує «сповзаючий» половинними нотами бас і характерну остинатну ритміку середнього голосу, що імітує ударний інструмент.

Загалом танець ватага з вогнем сприймається як яскравий балетний номер, у якому два види танців із різноманітними тембро-регістровими й гармонічними ефектами-спалахами покликані відобразити програмний зміст частини. У повісті М. Коцюбинського добування вогню ватагом описано як священнодіяство. Головний герой Іван спостерігав за цим, коли прийшов на полонину «вівчарити». Сам же ватаг постав наче «давній жрець», «дух полонини»; у його мові та рухах було щось «спокійне, навіть величне» [6; 169–170]. «Живий вогонь» мав здатність оберігати гуцулів від усього злого.

II частина «Танець вівчарів» (*Allegretto*) починається зі синхронного проведення коломийкової теми скрипкою та трембітового награвання, що наслідуються октавною фактурою фортепіано. Вдруге тема скрипки переноситься на октаву вниз і супроводиться двома фортепіанними контрапунктами – верхній голос і бас, що зливаються у подібних, але не тотожних «кружляючі» мелодіях. Прикметним є друге речення теми, доручене фортепіано – знайомий мотив підіймається на терцію вгору (тональність домінанти). Наступне проведення теми скрипкою вирізняється модифікованим викладом (подвійні ноти в першому реченні, переважно сексти) і короткочасним гармонічним відхиленням у субдомінанту.

Середина частини побудована на матеріалі, що не володіє інтонаційно-мелодичною виразністю. Тут превалує ритміка й динаміка, а також фігураційність різноманітних форм руху. У скрипки це остинатні повтори синкопованих зворотів, що пересуваються різними тональностями вгору. Фортепіано несе гармонічну функцію (басовий тетрахорд зі збільшеною секундою на тлі витриманого тонічного бурдону), далі з'являються секвенційно-гармонічні ланки акордових паралелізмів, унісонів без чітких функційних опор. При переміщенні синкопованого звороту до фортепіанної партії, скрипкова насичується хвилеподібними пасажами. В скороченій репризі головна тема виконується октавами фортепіано, а скрипка продовжує «безперервний» колоподібний рух шістнадцяток до появи мінорного варіанту теми. Він звучить уривками поперемінно в обох інструментах, після чого за коротким переходом (у т.ч., енгармонічним) запроваджується кода *Allegro risoluto*. Скрипка дістає тут простір для демонстрації віртуозної гри – спершу в одноголосих переливах шістнадцяток на основі тематично-коломийкових мотивів, потім у подвійних нотах. На початковому звороті теми (від тоніки, а не від терцевого шабля), на остинато й фортісімо в партії фортепіано ґрунтуються останні такти танцю вівчарів.

Загалом, ця частина відображує первісні відчуття єднання гуцулів із природою, їхню мужньо-стихійну силу і нестримну радість буття.

III частина сюїти «Палагна перед дзеркалом» – замальовка образу дружини Івана (Палагна стала нею після трагічної загибелі Марічки за відсутності Івана). Подібно до попередніх частин, композитор звертається до жанру коломийки. В цьому випадку, як і в першій частині, вона повільна (*Moderato semplice*). Проте змістовно-образне наповнення зовсім інше: у танці ватага коломийці властиві статечність і впевненість, тут – жіночність, грація і прихована підступність. Адже згідно літературного першоджерела, Палагна згодом зрадила Івана, разом із мольфаром Юрою наворожили йому хвороби та смерть.

Тема вирізняється синкопою з першого кроку квінтового щабля на октаву та досить рясним орнаментуванням. В інтонаційному візерунку мелодії коломийки та інтерлюдій, що розмежовують тематичні періоди, важливого значення надано підвищеному четвертому щаблю. Він часто повторюється, на нього спирається відносно сильна (друга) частка такту. Такими засобами окреслюється програмний задум частини, а саме, риси характеру Палагни – пристрасть до гарного одягу та прикрас, гордовитість, самолюбвання.

У фортепіанній партії переважають хроматизовані ходи. Скрипкова тема супроводиться акордовою фактурою, кожного разу іншою, часто зі синкоповано-остинатним басом. З перенесенням теми на октаву вгору у фортепіано з'являється тріольно-акордовий виклад. Середина п'єси побудована на вичлененні синкопованого тематичного мотиву та його інтенсивній гармонічно-фактурній розробці. Застосовано секвенційний рух у парі з відхиленнями. В скороченій репризі тема проводиться лише раз у партії скрипки, прикінцеві звороти позначені мінливістю гармонії і динамічних відтінків.

IV частина «Дует Марічки та Івана», за сюжетом повісті, – сцена їхньої зустрічі в уяві головного героя, коли він до знемоги блукав горами, дізнавшись про зраду Палагни. Тому ця музика, яка оплакує минуле – чисте й трагічне кохання, така сумна (*Moderato, dolente*).

Після двотактового фортепіанного вступу (коливання тріолей у низькому регістрі з опорою на витриманий тонічний бас) лунає проникливо-гужлива мелодія скрипки. Її особливостями є октавний діапазон, розповідні інтонації, збільшена секунда, що з'являється двічі, й форшлаги при ній. У третій фразі застосовано підвищений шостий щабель, що разом із підвищеним четвертим у мінорі складають варіант гуцульського ладу. Фортепіано веде тут у верхньому голосі власну мелодію, спочатку ізоритмічну до скрипкової; бас отримує рухливішу лінію. Під час октавного проведення теми скрипкою, фортепіано супроводить її безперервними візерунками шістнадцяток і акордами, а подекуди двоголоссям лівої руки.

У короткій середині посилено елементи колористики. Тема у фортепіано (середній голос) переходить із руки в руку, а скрипка виконує супровідну функцію: спочатку це звороти паралельних кварт, потім тремоло низхідними терціями, переважно малими. Приєм тремоло перехоплює фортепіано на альтерованих акордах правої руки. В наступному тритактовому уривку скрипка (з ремаркою способу виконання *sul ponticello*) та фортепіано синхронізуються у контрастах динамічних відтінків на сусідніх хроматичних щаблях (в кожному такті піано-форте, причому форте припадає на другу й третю долі). Цей уривок має таємничо-загрозливий характер, він наче нагадує про страшну реальність. Після того початковий мотив теми, викладений октавами, повторюється у партії фортепіано п'ять разів, паралельно з фігураціями шістнадцяток у скрипки та поступовим затиханням. Це своєрідний перехід до скороченої репризи, де звучать дві перші фрази теми в партії скрипки на ідентичному до початку частини фортепіанному супроводі. Знову з'являються таємничі контрастні тремоло – вже у двох руках партії фортепіано, насичені хроматикою, в нисхідному напрямку та низьких регістрах інструменту. Скрипка «виринає» з їхнього останнього такту зі своїм прощальним мотивом, що закінчується довгим квінтовым тоном на тлі однойменного мажорного акорду арпеджіато у фортепіано. І це оптимістичне завершення частини глибоко символічне, бо повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, на думку дослідниці української балетної музики М. Загайкевич, – «це зворушлива розповідь про красу людської душі, про кохання, що перемагає навіть смерть» [1; 84].

V частина «Голосіння Палагни» (*Andante, lamentoso*) – трагедійна вершина сюїти. Її структура чи не найбільше з усіх частин нагадує театральну-сценічну дію. Фортепіано імітує тут звучання симфонічного оркестру, а також награвання трембіти. Розлогий фортепіанний вступ починається з низьких регістрів – на тихий гул тремоло тоніки накладаються альтеровані інтервали та акорди у синкопованому ритмі, які безупинно стремлять вгору, на крещендо, до акордового тремоло правої руки (сфорцандо). Після цього, на тлі басового тремоло із різних співзвуч, двічі лунає наслідування сумної, але голосної мелодії трембіти. Як відомо, цей інструмент сповіщав мешканців гір про різноманітні сумні й веселі події (у Коцюбинського – «Сумно повістувала трембіта горам про смерть» [6; 207]). Черговий підйом альтеровано-синкопованих акордів спирається вже на тонічне остинато в тріольному метроритмі, що звучить у різних регістрах упродовж шістнадцяти тактів. Це остинато служить басовим фундаментом також для самого голосіння (епізод *Largo cantabile*), репрезентованого в партії скрипки.

За М. Коцюбинським, у час прощання Палагна так зверталася до душі померлого чоловіка: «Чому не заговориш до мене, чому не поглянеш, не позавиваєш мозолі на моїх пучках? А в котру онь доріжку вибираєшся, мужу, відки виглядати тебе? – голосила Палагна, і грубий голос її переривався в жалібних нотах. – Файно голосить... – кивали головами старі сусідки» [6; 207-208]. Мелодія голосіння

витримана в традиціях фольклорного жанру: тут наявні речитативність вислову, фіоритури, внутріскладові розспіви долей, збільшена секунда. Поруч із тим, метроритмічний каркас (розмір 3/2) не зазнає змін, лише в інтерлюдії, де після мотиву-відлуння голосіння у фортепіано, скрипка виконує дві фрази а ріасере без тактового поділу. Перша з них є трансформацією висхідної акордової теми фортепіанного вступу, а друга – також висхідний, із поступовим прискоренням пасажа, що охоплює дві октави після витриманого й акцентованого половинного терцевого тону. Наступне проведення теми голосіння, більш розгорнене й варіантно змінене, отримує інший фортепіанний супровід – спочатку контрапунктичну мелодію, потім хоральний виклад, до якого приєднується остинатний бас із специфічною метроритмічною ознакою (залігована третя нота тріолі).

Новий епізод *Andante mosso* починається темою «трембіти» у фортепіанній партії. Це перехід до третьої появи теми голосіння у скрипки (*Lento dolente*), що зазнає цілковитої трансформації, редукції та тонального зсуву. Фортепіано водночас проводить ту ж контрапунктичну тему (але не у верхньому голосі, а в середньому). Знову повертається темп *Andante mosso*, тепер із новою «темою Івана», якою в однойменному балеті є автентична народна пісня «Ой співаночки мої» (виконується фортепіано). М. Загайкевич окреслила її як лейттему: «саме звучання цієї широкої, задумливої сумовитої пісні влучно відтворює характерні риси юнака – його мрійливість, багату фантазію, закоханість у прекрасне» [1; 85]. В контексті цієї частини сюїти тема Івана сприймається як світла згадка про нього. Вона органічно переходить у фортепіанні мотиви-відлуння голосіння, на які нашаровуються висхідні скрипкові пасажі із затриманням на верхній ноті-довгій трелі. Цей епізод завершується темою «трембіти».

Останній епізод (*Moderato, plangendo*) є ще одним варіантом основної теми голосіння. Тут помітне збільшення числа тріолей, наявність контрастної динаміки. Супроводом теми виступають суцільні тремолоючі співзвуччя на альтерованих щаблях, що змінюються акордами і плавно перетікають у наростаючу синкоповано-акордову тему вступу. До цієї висхідної лінії фортепіано, що прямує до кінцевого акорду однойменної мажорної тональності, долучається подвійними нотами та акордами скрипка.

У частині сюїти має контрастно-складову форму, засновану на варіантному способі розвитку. За драматургією вона найбільш різнопланова, психологічно наснажена, багата на рельєфні образно-емоційні відтінки. Тема трембіти іноді вплітається у голосіння Палагни, як це також відбувається в повісті: «Мужу мій солоденький, на біду-сь мя лишив. Не буде кому ні у місто піти, ні принести, ні дати, ні взяти, ні привезти...»

А за вікном тужливо повістувала про се трембіта, додаючи їй жалю.

Чи не багато вже суму мала бідна душа?» [6; 208]. Цим запитанням М. Коцюбинський переносить увагу читача на натовп людей, що зібрався у хаті покійного Івана. Бо «голоси рвались та мішались у глухому гомоні юрби. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму» [6; 208-209]. За перемовляннями парубків і дівчат «починалась забава», «веселість все розпалалась», «розклали на подвір'ї вогонь і справляли коло нього веселі ігрища» [6; 209-210]. Описом забави в той час, коли «під вікнами сумно ридали трембіти» [6; 211], закінчується повість «Тіні забутих предків».

Тому без ознайомлення з літературно-художнім першоджерелом заключний «Козачок» (шоста частина сюїти) може видатися нелогічним фіналом, зважаючи на попередньо відображені події. Якщо ж звернутися до літературної основи балету та сюїти, то цей хід композитора є цілком виправданим.

З іншого боку, зважаючи на належність твору до академічної течії в українській музиці², фінал у вигляді козачка був поширеним явищем у багатьох циклічних композиціях. Адже, за спостереженням А. Калениченка, академізм «інколи поєднувався з класицистичними тенденціями», а також нерідко з «фольклоризмом» [2; 190]. В. Кирейко поклав в основу розвитку фіналу сюїти гармонічно-фактурне перезабарвлення тем. Їх є дві. Перша відкриває частину після двотактового фортепіанного вступу з синкопованих квінт. Тема сполучає в собі ознаки і козачка, і коломийки (підвищений четвертий щабель, ритмоформула першого речення 4+4+4+2). Фортепіанний супровід фактурно потовщується з кожним проведенням теми. Друга тема з чотирьох тактів спочатку експонується в унісонних побудовах фортепіано, на тлі скрипкових акордів піцкато, потім стає скрипковим одноголоссям із акордовим акомпанементом фортепіано. Таке чергування тем відбувається двічі, вслід за чим обидві теми в партії скрипки переносяться октавою вище й зазнають інших гармонічних барв завдяки змінності щаблів у фортепіанній партії (в ній також ускладнюється ритміка). Перед мінорним скрипковим проведенням теми козачка запроваджено унісонний виклад першої теми в партії фортепіано на фортісімо, яка доповнюється скрипковими фігураціями із подвійних нот. Сольна фортепіанна поява другої теми привертає увагу варіантними інтонаційно-фактурними змінами. Гармонічно-фактурні нововведення притаманні цій же темі в уривку, зміщеному на пів тона вгору.

У серединному епізоді *Un poco meno mosso* характер музики дещо відрізняється – нова тема на форте в тональності третього щабля в партії скрипки з акордовим фортепіанним акомпанементом, звучить більш мужньо і впевнено, нагадуючи гопак. Особливо це відчутно при переміщенні теми в октавному викладі у нижні регістри фортепіано.

Скорочена реприза *Allegro giocoso* розпочинається винахідливим синхронним сполученням дещо трансформованої першої теми козачка (скрипка) та теми середини (фортепіано). При цьому в другій фразі партії обмінюються темами. За останньою повноцінною появою цієї теми поперемінно в обох партіях на тлі тріольного акомпанементу, виступають значно гармонічно модифіковані її фрагменти-секвенції, що пересуваються різними тональностями у висхідному напрямку. В кінцівці утверджується основна тональність частини соль мажор.

Висновки. Таким чином, згідно первісного музичного жанру балету, в сюїті превалує танцювальний чинник. Завдяки цьому та літературній першооснові програмних назв, шість частин композиції (включно з «голосінням») наповнилися пластичною гнучкістю мелодій із чутливо-виразовою образною персоніфікацією. Як зазначила про повість М. Коцюбинського літературознавець О. Косінова, «створенню цього твору передувала копітка праця та спілкування з фольклористом В. Гнатюком, вивчення фольклорно-етнографічного дослідження «Гуцульщина» В. Шухевича та інших наукових праць» [4; 47]. Тому сюїта, як похідний від балету жанр, з одного боку, підкорюється сюжетним і психологічно-образним лініям твору М. Коцюбинського, пронизаного музичністю етнохарактерного побуту Карпат і музичними рисами манери вислову письменника; з іншого боку, доповнює повість, власне, музичними національно-своєрідними жанрами-архетипами та лексичними знаками (аркан, коломийка, голосіння, окремі інтонаційно-ладові й ритмічні прикмети музичної мови тощо).

Загалом сюїту В. Кирейка для скрипки й фортепіано можна класифікувати як дворівневий взіреть сюжетно-фабульного модусу програмності, в якому співіснують і взаємодіють образно-змістові та специфічно-мистецькі орієнтири літературного і хореографічного першоджерел.

Примітки:

¹ Це ж стосується, очевидно, і сюжетів оперних чи балетних лібрето.

² Як відомо, М. Скорик 1965 р. написав «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру за мотивами цієї ж повісті М. Коцюбинського (на основі раніше створеної музики до кінофільму «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова). Симфонічний твір М. Скорика, за Л. Кияновською, репрезентує іншу стильову тенденцію, а саме, «нову фольклорну хвилю» [3; 51].

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. Українська балетна музика *Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка*. Київ : Криниця, 2002. С. 84–88.
2. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір*: Зб. наук. ст. на пошану засл. діячки мистецтв України, композиторки, канд. мист. Б. Фільц. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
4. Косінова О. Михайло Коцюбинський і музика. *Матеріали наук.-практ. конф. «Феномен Михайла Коцюбинського у художніх вимірах українства»* (16-17 верес., 2009 р.). Чернігів, 2009. С. 45–50.
5. Котляревський А. «Лісова пісня» на оперній сцені. *Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка*. Київ : Криниця, 2002. С. 65–67.
6. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Твори в 4-х т.* Т. 3. Київ : Дніпро, 1985. С. 154–211.
7. Майбурова К. Віталій Кирейко. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
8. Мельник-Кияновська Л. О. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. *Українське літературознавство*. Вип. 43. Львів, 1984. С. 114–121.
9. Шестеренко І. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-метод. посіб. Київ : Купріянова О. О., 2008. 365 с.

References

1. Zahaikevych M. Ukrainka baletna muzyka. *Tvorets charivnykh melodii. Rozpovidi pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Vitaliia Kyreika*. Kyiv : Krynytsia, 2002. S. 84–88.
2. Kalenychenko A. Pro deaki napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainskii muzychnii kulturi. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*: Zbirnyk nauk. statei na poshanu Zasl. diiachky mystetstv Ukrainy, kompozytorky, k. myststv. Bohdany Filts. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. Vyp. 5. S. 171–197.
3. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy. Lviv : Spolom, 1998. 216 s.
4. Kosinova O. Mykhailo Kotsiubynskyy i muzyka. *Materialy naukovy-praktychnoi konferentsii «Fenomen Mykhaila Kotsiubynskoho u khudozhnikh vymirakh ukrainstva»* (16-17 veresnia, 2009 r.). Chernihiv, 2009. S. 45–50.
5. Kotliarevskyyi A. «Lisova pisnia» na opernii stseni. *Tvorets charivnykh melodii. Rozpovidi pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Vitaliia Kyreika*. Kyiv : Krynytsia, 2002. S. 65–67.

6. Kotsiubynskyi M. *Tini zabutykh predkiv. Tvory v chotyrokh tomakh*. T. 3. Kyiv : Dnipro, 1985. S. 154–211.
7. Maiburova K. *Vitalii Kyreiko*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1979. 48 с.
8. Melnyk-Kyianovska L. O. *Rol literaturno-siuzhetnoi prohramy v stanovlenni muzychnoho obrazu. Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 43. Lviv, 1984. S. 114–121.
9. Shesterenko I. *Tvorchist Vitaliia Kyreika v kursi istorii ukrainskoi muzyky : navchalno-metodychnyi posibnyk*. Kyiv : Kupriianova O. O., 2008. 365 с.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПЕРВОИСТОЧНИКОВ
В СЮИТЕ ИЗ БАЛЕТА «ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ» В. КИРЕЙКА
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО**

Климбус Ирина Михайловна – аспирантка, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Рассматривается сюита В. Кирейка для скрипки и фортепиано, созданная на основе ранее написанного балета «Тени забытых предков» за одноименной повестью М. Коцюбинского. Шесть частей сюиты обобщают ведущую сюжетную линию, раскрывают черты характеров и отношений главных героев через ряд танцевальных номеров и сцену причитания. Произведение анализируется сквозь двойную оптику двух программных первоисточников: повести и балету. Благодаря этим импульсам сюита пронизана поэтикой горного края, его естественной и музыкальной красотой. Кроме того, музыкальный материал произведения обозначен особенностями танцевальной пластики и ритмики.

Ключевые слова: композитор, сюита, партия скрипки, фортепианная партия, повесть, балет.

**INTERACTION BETWEEN LITERARY AND CHOREOGRAPHIC
SOURCES IN SUITE FROM BALLET «SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS»
BY VITALII KYREYKO FOR VIOLIN AND PIANO**

Klymbus Iryna – post-graduate student of the Department of Performing Arts, Educational and scientific institute of arts State Pedagogical University «Precarpathian National University name after V. Stefanyk»

In the article the suite of V. Kyreyko for violin and piano, created on the basis of the pre-written ballet «The Shadows of Forgotten Ancestors» by M. Kotsiubynsky's novel. The six parts of the suite summarize the leading storyline, revealing the features of characters and relationships of the protagonists through a series of dance numbers and scenes of lamentation. The product is analyzed through the double optics of two software primary sources: novella and ballet. Thanks to these impulses, the suite is imbued with the poetry of the mountainous region, its natural and musical beauty. In addition, the musical material of the work is marked by features of dance plastics and rhythms.

Key words: composer, suite, violin party, piano part, novel, ballet.

UDC 78.087.4:780.619.331:780.616.432

**INTERACTION BETWEEN LITERARY AND CHOREOGRAPHIC
SOURCES IN SUITE FROM BALLET «SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS»
BY VITALII KIREYKO FOR VIOLIN AND PIANO**

Klymbus Iryna – post-graduate student, State Pedagogical University «Precarpathian National University name after Vasyl Stefanyk»

The article considers the suite for piano and violin written in the early 1960s by Vitalii Kyreyko (1926-2016), based on the pre-written ballet «The Shadows of Forgotten Ancestors» after the cognominal novel of Mykhailo Kotsiubynskyi. The suite belongs to the academic trend of the Ukrainian music although in many features it precedes the appearance of the new «folk trend». The six parts of the suite are colligated by the main plot line and reveal traits of character and some relationship aspects of the main characters. It is shown in the consequence of dance appearances, introduction of the lament scene and exploiting Ivan's leitmotiv from the ballet. The dance of the chief of shepherds and his helpmates localize the place of action. The lament scene is the tragic culmination of the suite. It has the structure of the theatre scenic act. The final scene «Kozachok» with its figurative and drama concept coincides with the ending of the narration, when the funeral of the character turned into a folk festival.

The piece is analyzed through the double prism of the literary novel and the ballet. Due to these aspects the suite is filled with the poetry of the mountainous region, its natural beauty. Moreover music material is marked with the dance plastic and rhythm. On one hand being the derivative of the ballet genre, the instrumental suite submits to the plot and psychological and figurative lines of M. Kotsiubynskyi's artwork which is filled with the ethnic character of the peasants' life in the Carpathian Mountains and musical features of the writer's expression. On the other hand it complements the novel with actually musical peculiarities of genre-archetypes and lexical symbols (arkan, kolomyika, lament, some intonation mode and rhythmic features of the music language, e.g. imitation of trembita sound). In general the suite for violin and piano

written by V. Kyreyko can be classified as a two-level example of the plot mode of programming in which co-exist and interact the figurative, meaningful and specifically artistic landmarks of the literary and choreographic sources.

Key words: composer, suite, violin part, piano part, novel, ballet.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 793.38(4-11)«18»

ПСИХОЛОГІЧНІ НАВИЧКИ У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТРЕНІНГАХ

Павлюк Тетяна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.15
24caratsofart@gmail.com

Досліджено взаємозв'язок між когнітивною наукою та феноменологією у контексті сучасних методик навчання бальним танцям; проаналізовані дослідження відомих теоретиків і практиків танцю ХХ – поч. ХХІ ст. Виявлено, що практикування психологічних навичок на сучасному етапі є важливою частиною методик навчання бальним танцям та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, оскільки, сприяючи концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів, вони дозволяють покращити хореографічну техніку, виконавську майстерність, посилити зв'язок між партнерами, завдяки наслідуванню та емпатії у контексті танцювальної взаємодії, продуктивність під час виступів, а відтак, створювати високохудожні образи засобами хореографічного мистецтва, демонструючи бездоганну техніку виконання.

Ключові слова: бальний танець, хореографічні тренінги, психологічні навички, ментальні образи, танцювальна взаємодія.

Постановка проблеми. На сучасному етапі у галузі хореографічних досліджень актуальними стають інноваційні концептуальні підходи, що сприяють перегляду і новому формулюванню ролі хореографічних рухів у свідомості виконавців з метою кращого розуміння мислення, яке стоїть за танцем і, відповідно, впливають на розвиток новітніх методик навчання та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, у яких практикування психологічних навичок набуває важливого значення. *Актуальність статті* зумовлена необхідністю виявити вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів, та методик навчання бальним танцям, на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

Останні дослідження та публікації. Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. з'являється чимало емпіричних досліджень зарубіжних науковців у галузі хореографічного мистецтва, присвячених танцю і самосвідомості танцюриста, методикам викладання і навчання, які сприяють підсиленню досвіду танцюристів і їх вмінню передавати наміри і почуття під час виступу (К. Бонд, С. Стінсон, М. Едді, Е. Варбаргтон), ролі пізнання у хореографії, інструменти хореографічного мислення, розподіленому хореографічному пізнанню, мисленню танцюриста у 4-х вимірах (Р. Мак Карті, Ш. Іді, Р. Гроу, К. Стівенс). Особливої актуальності набувають дослідження наслідування та емпатії у контексті танцювальної взаємодії. Проте, вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання й артистизму, залишається недостатньо висвітленою темою, що й зумовлює актуальність статті.

Мета статті – на основі аналізу наукових праць провідних зарубіжних дослідників танцю кінця ХХ – поч. ХХІ ст. виявити вплив практики психологічних навичок як частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

Виклад матеріалу дослідження. Умови, задані танцем, досвід у ньому та можливості для трансформації є відправною точкою для теоретичного дослідження танцювальної свідомості й пізнання. Фактично, значна міждисциплінарна увага приділена вивченню танцю як унікальній концентрації знань та навичок людини.

Починаючи з 60-х рр. ХХ ст. танцювальна освіта значною мірою базується на дослідженнях німецького філософа Е. Гуссерля та французького – М. Мерло-Понті. Відомими дослідниками хореографії – Е. Дейлі «Історія танцю та теорія фемінізму» (1992 р.), Д. Десмонд «Значення руху: нові культурологічні дослідження танцю» (1997 р.), Б. Фернел «Рухомі тіла» (1999 р.), С. Фрейлі «Танець і живе тіло» (1987 р.), Д. Парвіейнен «Рухи та переміщення тіл: феноменологічний аналіз танцю» (1998 р.), С. Рід «Політика та поетика танцю» (1998 р.), М. Шетс-Джостон «Першість руху» (1999 р.), завдяки засобам феноменологічної методології, вдалося виявити різноманітні аспекти танцю, що сприяло формуванню розуміння естетики танцю, методів руху і можливостей тіла, ролі танцю в історії людства та суспільства тощо.

Феноменологічний підхід, як філософський аргумент на користь основоположної ролі сприйняття та осмислення взаємодії зі світом, забезпечує оригінальні перспективи досліджень.

Наприклад, М. Мерло-Понті сформував особливе ставлення до вивчення танцю, яке базувалося на глибинному осмисленні поняття природи тілесності – його підхід до мистецьких дисциплін набагато глибший за феноменологічну філософію, а його «феноменологія втілення» робить фізичне, тобто соматичне, ділянкою психіки. Відтак, тіло визначає людські прояви у світі. Філософ вказує три способи, в яких тіло відкриває світ: вроджені структури, основні загальні навички та культурні навички: «тіло – це наше середовище, щоб мати світ. Іноді це обмежується діями, необхідними для збереження життя і, відповідно, довкола нас встановлюється біологічний світ; в інших випадках, розробляючи ці первинні дії і від їх буквального до образного значення, проявляється ядро нових значень – це стосується моторних навичок, таких як танці. Іноді, кінцева мета, на яку навіть не розраховували, не може бути досягнута природними засобами тіла; людина має перетворити себе на інструмент і таким чином спроектувати довкола себе культурний світ» [18; 146].

Розвинутий і розроблений новими науковими підходами до хореографії загалом і бального танцю зокрема, термін «втілення» в середині 80-х рр. ХХ ст. починає широко використовуватися у когнітивній науці – міждисциплінарному науковому напрямі, який поєднує психологію, лінгвістику, філософію, нейрофізіологію, теорію пізнання та штучного інтелекту [2; 45]. Варто зазначити, що незважаючи на те, що когнітивна наука не має чітко узгодженого відчуття напряму, концепція втілення стала важливою у багатьох галузях досліджень, аргументуючи думку, що «розумова діяльність залежить не лише від мозку, але також і від тіла» [16; 279].

Відродження наукового інтересу до можливостей тіла і його рухів, у контексті осмислення важливості його значення для розуміння усіх аспектів життя, наприкінці ХХ ст. посприяло розробці нових підходів до методики викладання бальних танців. Методологічне питання щодо переосмислення поняття «втілення» у контексті танцю розглядалося також і в інноваційних тенденціях можливих співвідношень між феноменологією та когнітивною наукою: переоцінки критичної основи феноменологічного аналізу практики танцю, продуктивності та соматичних рухів (наприклад, Л. Енжел «Досвід тіла», 2008 р.; С. Козал «Ближче: продуктивність, технології, феноменологія», 2007 р.; Д. Легранд та С. Ревн «Сприйняття суб'єктивності в тілесному русі: справа танцюристів», 2009 р.; Д. Парвіейнен «Тілесні знання: гносеологічні роздуми про танці», 2002 р.; Ф. Росфілд «Диференціювання феноменології та танцю», 2005 р.; Л. Роуейнен «Живі трансформаційні життя», 2003 р. та «Соматичний танець як засіб культивування етично мислячих суб'єктів», 2008 р.); дослідження руху з метою надання тілу провідної ролі у формуванні розуму (Е. Кларк «Бути там: поєднати розум, тіло та світ знову», 1997 р.; Ш. Галагер «Як тіло формує розум», 2005 р.; Д. Гібс та В. Реймонд «Втілення та пізнавальна наука», 2006 р.; Е. Зелен та Л. Сміт «Динамічний системний підхід до розвитку пізнання та дій», 1994 р.; Ф. Верела, Е. Томпсон та Е. Рош «Втілений розум: когнітивна наука та людський досвід», 1991 р.); осмислення танцю як складної сенсомоторної навички з унікальною нейронною організацією (І. Бірінгер та Д. Фендер «Танці та пізнання», 2005 р.; Б. Бльосінг, М. Путке та Т. Шак «Нейроскопія танцю: розум, рух і моторна навичка», 2010 р.).

На думку М. Дональда [8; 136], людина повсякчас задіяна у складних структурованих системах тілесних дій з соціальним та культурним навантаженням, відтак у розвитку розуму задіяні мова, жести, рухи та їх взаємодія, бачення, уява, емоції та пізнання. Танець – один із небагатьох видів людської діяльності, який задіює усі аспекти розуму і тіла.

Варто зазначити, що не зважаючи на домінуючу позицію танцю у людському досвіді і велику кількість хореографічних досліджень, досить не багато з них вивчають психологію танців у контексті створення та поєднання танцюристами необхідної інформації для виконання складних фізичних завдань, побудованих у чітких часових межах, які необхідно безпомилково запам'ятати і водночас виконати з використанням глибоких емоціональних якостей. Не зважаючи на велику кількість досліджень із психології дії, музики, образотворчого мистецтва та режисури, розробок щодо розрізнення потенційних когнітивних процесів, що лежать в основі танців, від комунікації із жестикуляцією, музичним, спортивним виконавством тощо, бракує.

Танцювальна майстерність – це втілення світу рухів та смислових значень, відповідно, досвід танцю створює відчуття буття у сьогоденні, за допомогою якого можна сприймати зв'язність у русі, знайти тіло у тривимірному просторі і розглядати його як «архітектора людського розуму» [9; 342].

На думку багатьох науковців, досвід танців, як й інших людських вчинків та розумових подій, створюється внаслідок фізичних процесів у розумному тілі, або культурних процесів у суспільстві, тобто танець пояснюється подіями у фізичному або соціальному світі, причинами яких є

переживання. Теоретичне поняття для розуміння танцювального мислення в дії являє собою ментальну модель, яка охоплює три режими фізичної активності, що резонують із трьома пов'язаними сферами танцювального досвіду – саморегуляція (соматична галузь), сенсомоторний зв'язок (кінестетична галузь) та інтерсуб'єктивна взаємодія (міметична галузь) [5; 87].

Дії за допомогою виникнення та самоорганізації процесів можуть враховувати роботу як процесів «тут і зараз», так і автономних когнітивних та емоціональних процесів одночасно. Наприклад, «фіксування» руху у процесі вивчення нової комбінації – ця діяльність вимагає від танцюриста швидких реакцій, що постійно розвиваються у відповідь на швидко змінні умови (координація рухів потребує постійної взаємодії впливу перцептивного потоку та команди мотора, тобто танцюрист знаходиться у взаємодії з внутрішнім інструктором та мисленням у реальному часі) і водночас, надає можливість маніпулювати своїм середовищем, наприклад, за допомогою скорочених рухів, тобто використовувати передбаченість у завданні та автоматизації стрімкого процесу набутих навичок. Танцюрист використовує свою неявну пам'ять задля відтворення правильної послідовності моторною програмою. Це є свідченням того, що власний когнітивний досвід кожного танцюриста, його соматичні, кінестетичні та міметичні знання та навички сприяють створенню та підтримці ідентичності, водночас активно впливаючи на участь у складеній роботі розуму і тіла у контексті унікальної послідовності танцю.

На сучасному етапі, особливо актуальними стають дослідження наслідування та емпатії у контексті танцювальної взаємодії.

На думку С. Фостер [19; 47], емпатія викликає особливий інтерес у контексті танцювальної взаємодії, оскільки емпатична відповідь (соматична, міметична та кінестетична) найбільше відрізняє танець від інших кваліфікованих фізичних вправ (спортивних. – *авт.*), а різновиди емоційного відгуку в танці відрізняють його і від інших виконавських мистецтв.

Теорія тісної взаємодії двох особливостей танцю – пізнавального (спостереження, імітація, виконання) та емоціонального (збудження, увага, чуттєвість, виразність) аспектів рухів базується на уявленні про природу танцювального досвіду. Наприклад, А. Дейлі [7; 250] вважає, що танець, хоча й має візуальну складову, є переважно кінестетичним мистецтвом, акцентуючи на тому, що під час танцю резонансні дії системи і відображення споглядальних дій тісно пов'язані зі складною синхронізацією рухів та емоцій. Танцюристи, як художники-інтерпретатори повинні вміти фізично відтворювати хореографічний словник рухів та представляти виражальні наміри – від цього залежить сприйняття виступу глядачем. Відтак, існує думка, що три різноманітні форми емоціонального досвіду танцюриста (соматична, кінестетична та міметична), виникають з механізму моторного резонансу та мімікрії.

Джерело емоціонального досвіду в бальному танці – переважно соматичне. Варто зазначити, що ідея соматичного усвідомлення має багату історію у методах рухів. Ранні практики соматичних рухів (наприклад, М. Фельденкрайса) базуються на вмінні слухати та реагувати на свої внутрішні переживання, які є «відчуттям навіпамачки» [6; 35]. Сучасні ж теоретики та практики соматичних методик описують це фізичне сприйняття власного й чужого соматичного досвіду, як соматичне співчуття, тобто таким чином, танцюристи демонструють своєрідне емпатичне пов'язане знання, яке дозволяє їм вдатися до чуттєвого контакту [4; 16], тобто відчутти певний сигнал або вібрацію про стан або наміри партнера.

Основа соматичного співчуття, «почуття в танці», виникає з моторно-емпатичного питання. На думку багатьох провідних танцюристів та вчителів бального танцю, однією з найважливіших якостей для танцюриста є «почуття» для руху, тобто великою мірою «єднання з хореографією» [19; 201]. Ця здатність і є міметичною емпатією – стимульованою, зовнішньою мімікою або наслідуванням та здатністю уявити себе на місці іншого і відтворити у власній уяві й засобами фізичних рухів емоційну складову та форму рухів партнера (тобто шляхом наслідування чужої фізичної поведінки, почуттів і відчуттів, сприймати якості перспективи партнера). Відповідно, природа та роль міметичної емпатії – це не лише уявлення, а матеріальність, заснована на тілесних переживаннях хореографа, який через імітацію відображення рухів, емоцій і намірів, стає загальним як у реальній присутності, так і в актуалізації відсутності. Таким чином, міметична емпатія не є лише повторним уявленням (а має відчутну тілесну та фізичну якість) з якого в результаті виникає танець у своєму естетичному, культурному, історичному та соціальному значенні.

Кінестетичне співчуття передбачає відчуття участі у рухах, за якими споглядаєш. На думку І. Хагендорна, для глядачів та танцювального партнера, дивитися танець означає «відчувати» рухи, імітуючи їх відчуттям танцю – «ті, хто дивиться на виконання танцю, практично танцюють» [13; 95]. Підтвердження цьому є також і теорія Т. Ліппса, який стверджував, що при спостереженні тіла в русі, відчувається «внутрішній мімесіс» (від грец. Μίμησις – наслідування, імітація або репрезентація кого або чого небуть) [3; 118].

На початку ХХ ст. кінестетична емпатія та пов'язані з нею ідеї набули особливої значущості у контексті модернізму, який підкреслював ідею про те, що ті, хто приймає танець (візуально), мають реагувати безпосередньо на середовище твору мистецтва, а не на сюжетну лінію або предмет. Наприклад, впливовий американський танцювальний критик Д. Мартін – один із прихильників теорії Т. Ліппса та метакінезу, висловлював думки з приводу фізичного переносу почуттів по тілу під час танцю та зв'язку між емоціями та нервово-м'язовою системою [11; 61]. Варто зазначити, що сучасні когнітивно-нейрофізичні дослідження не підтверджують безпосередню передачу почуттів, проте розглядають кінестетичну емпатію як певне приховане моделювання фізичної дії, яке може сягнути рівня свідомого емоціонального відгуку, тобто форми емоціонального співчуття, принаймні у досвідчених танцюристів.

Різновиди емпатії в бальних танцях наразі є важливою та цікавою темою для вивчення певних аспектів танцювальної взаємодії. На нашу думку, важливим, у контексті даного дослідження, є теорія Галлахера, яка доводить, що мислення шляхом танцювальної взаємодії з тілом підтримує і пояснює зв'язки, що реально існують серед елементів втіленої когнітивної системи [12; 6].

Ментальні образи є незамінним засобом покращення процесу навчання бальним танцям та продуктивності, адже вони впливають на психологію, фізичний стан, техніку виконання та артистизм танцюристів, навички використання яких можна розвинути за допомогою практики.

Важливою у цьому процесі відтак стає ментальна репрезентація – ментальна образність речей, тобто суб'єктивна форма бачення того, що відбувається [1; 117], що дозволяє уявляти речі, явища, ситуації або дії, які людина ніколи не переживала і не застосовувала на власному досвіді, перш за все, засобами візуальної уяви. На думку С. Коссліна, візуалізація сприяє вирішенню проблем шляхом уявлення засобів їх вирішення [15; 67].

У контексті покращення танцювальної техніки важливо осмислити використання ментальних образів та навичок саморефлексії з метою підвищення практики і продуктивності під час виступів. Практикування психологічних навичок, таких як уява, є важливою частиною хореографічних тренінгів, оскільки, як і релаксація, сприяє концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів.

Отже, ментальні образи у бальній хореографії використовуються з метою покращення рівня техніки виконання та артистизму. В залежності від рівня майстерності танцюриста і стилю танців, образи можуть використовуватися для покращення техніки, хореографії, творчості та виражальних засобів.

Головними факторами максимізації цінності зображення є ясність (чіткість візуального образу), управління (контролювання та маніпулювання власними зображеннями, наприклад, уявляти виконання танцю без допущення помилок), контроль (відчуття уявних рухів власним тілом), думка (відтворення у зображеннях фактичного виконання), емоція та загальне відтворення танцювального досвіду (втілення у образах візуального, фізичного, емоціонального та фактичного виконання танцю). Це дозволяє максимально використовувати переваги танцювальних образів при застосуванні них різноманітними способами під час навчання, репетиційного процесу та безпосередньо під час виступів.

Варто зазначити, що зазвичай ментальні образи сприймаються як візуальні, проте вони можуть будуватися і в інших сенсорних системах – уявляючи звуки, текстури, смаки та запахи. Танцюристи можуть уявити рух без його виконання і особливо добре практикуються у цій формі ментальних образів. Проте, для підтримки створення руху задіяні й інші форми ментальних образів – абстрактні моделі уявлення (емоціональні почуття та концептуальні думки) [17; 418].

На сучасному етапі одним з активних популістів використання ментальних образів у хореографічному мистецтві є У. Мак Грегор – британський хореограф, відомий особливим лексиконом рухів, інтеграцією танцю у кіно- та образотворче мистецтво, а також застосуванням у танцювальні практики комп'ютерних технологій і біологічних наук. На його думку, танцюристи мають сконцентрувати увагу на конкретних аспектах ментального образу або зображеннях, які уявляють у контексті поставлених проблем і завдань під час створення руху [14; 189].

Висновки. Внаслідок проведеного дослідження виявлено, що практикування психологічних навичок на сучасному етапі є важливою частиною методик навчання бальним танцям та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, оскільки, сприяючи концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів, вони дозволяють покращити хореографічну техніку, виконавську майстерність, посилити зв'язок між партнерами, завдяки наслідуванню та емпатії у контексті танцювальної взаємодії, продуктивність під час виступів, а відтак, створювати високохудожні образи засобами хореографічного мистецтва, демонструючи бездоганну техніку виконання.

Список використаної літератури

1. *Когнитивная психология* / под ред. Н. В. Дружинина. М. : ПЕР СЭ, 2002. 480 с.
2. *Краткий словарь когнитивных терминов* / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М. : Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. 245 с.

3. **Шалазінов Б. Б.** «μίμησις– наслідування – мімесис» : поняття і термін у добу Модерн. *Питання літературознавства*. 2013. № 88. С. 117–126.
4. **Cheever O.** Connected Knowing and ‘Somatic Empathy’ Among Somatic Educators and Students of Somatic Education. *ReVision*. 2000. № 22(4). P. 15–23.
5. **Cohen B. B.** Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993. 171 p.
6. **Corcoran K. J.** Experiential Empathy: A Theory of Felt-Level Experience. *Journal of Humanistic Psychology*. 1981. № 21 (1). P. 29–38.
7. **Daly A.** Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze. In *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*; edited by L. Senelick. Hanover, New Hampshire: Tufts University / University Press of New England, 1992. P. 239–259.
8. **Farne II B.** Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*. 1999. № 28. P. 341–373.
9. **Foster S. L.** Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York : Routledge, 2011. 282 p.
10. **Franko M.** The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2002. 213 p.
11. **Gallagher S.** How the Body Shapes the Mind. Oxford, UK : Oxford University Press, 2005. 284 p.
12. **Hagendoorn I. G.** Some Speculative Hypotheses About the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies*. 2004. № 11(3–4). P. 79–110.
13. **Kirsh D.** Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance. *Proceedings of the 5th International workshop on Design and Semantics of Form and Movement*, 2009. P. 188–195.
14. **Kosslyn S.** The Case for Mental Imagery. New York : Oxford University Press, 2006. 260 p.
15. **Legrand D.** Dimensions of Bodily Subjectivity. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2009. № 8(3). P. 279–283.
16. **May J.** Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance research*. 2011. № 29 (2). P. 402–430.
17. **Merleau-Ponty M.** *Phenomenology of Perception*. London : Routledge, 1962. 146 p.
18. **Merlin D.** *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 413 p.
19. **Warburton E. C.** The Dance on Paper: The Effect of Notation-Use on Learning and Development in Dance. *Research in Dance Education*. 2000. № 1(2). P. 193–213.

References

1. *Kognitivnaya psihologiya* / pod red. N. V. Druzhinina. Moskva : PER SE, 2002. 480 s.
2. *Kratkiy slovar kognitivnyih terminov* / pod obsch. red. E. S. Kubryakovoy. M. : Filologicheskiiy fakultet MGU im. M. V. Lomonosova, 1997. 245 s.
3. **Shalahinov B. B.** «μίμησις– nasliduvannia – mimesys» : poniattia i termin u dobu Modern. *Pytannia literaturoznavstva*. 2013. № 88. S. 117–126.
4. **Cheever O.** Connected Knowing and ‘Somatic Empathy’ Among Somatic Educators and Students of Somatic Education. *Re Vision*. 2000. № 22 (4). P. 15–23.
5. **Cohen B. B.** Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993. 171 p.
6. **Corcoran K. J.** Experiential Empathy: A Theory of Felt-Level Experience. *Journal of Humanistic Psychology*. 1981. № 21(1). P. 29–38.
7. **Daly A.** Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze. In *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*; edited by L. Senelick. Hanover, New Hampshire: Tufts University / University Press of New England, 1992. P. 239–259.
8. **Farne II B.** Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*. 1999. № 28. P. 341–373.
9. **Foster S. L.** Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York: Routledge, 2011. 282 p.
10. **Franko M.** The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002. 213 p.
11. **Gallagher S.** How the Body Shapes the Mind. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. 284 p.
12. **Hagendoorn I. G.** Some Speculative Hypotheses About the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies*. 2004. № 11(3–4). P. 79–110.
13. **Kirsh D.** Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance. *Proceedings of the 5th International workshop on Design and Semantics of Form and Movement*, 2009. P. 188–195.
14. **Kosslyn S.** The Case for Mental Imagery. New York : Oxford University Press, 2006. 260 p.
15. **Legrand D.** Dimensions of Bodily Subjectivity. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2009. № 8 (3). P. 279–283.
16. **May J.** Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance research*. 2011. № 29 (2). P. 402–430.
17. **Merleau-Ponty M.** *Phenomenology of Perception*. London : Routledge, 1962. 146 p.
18. **Merlin D.** *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 413 p.

19. *Warburton E. C.* The Dance on Paper: The Effect of Notation-Use on Learning and Development in Dance. Research in Dance Education. 2000. № 1 (2). P. 193–213.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАВЫКИ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТРЕНИНГАХ

Павлюк Татьяна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств
г. Киев

Исследована взаимосвязь между когнитивной наукой и феноменологией в контексте современных методик обучения бальным танцам; проанализированы исследования известных теоретиков и практиков танца XX – начала XXI в. Выявлено, что практикование психологических навыков на современном этапе является важной частью методик обучения бальным танцам и хореографических тренингов профессиональных танцоров, поскольку, способствуя концентрации внимания на свободном доступе к ощущениям, они позволяют улучшить хореографическую технику, исполнительское мастерство, усилить связь между партнерами, благодаря подражанию и эмпатии в контексте танцевальной взаимодействия, производительность во время выступлений, а затем, создавать высокохудожественные образы средствами хореографического искусства, демонстрируя безупречную технику исполнения.

Ключевые слова: бальный танец, хореографический тренинги, психологические навыки, ментальные образы, танцевально взаимодействие.

SIGNIFICANCE OF THE PRACTICE OF PSYCHOLOGICAL SKILLS IN MODERN CHOREOGRAPHIC TRAININGS

Pavlyuk Tatiana – candidate of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts
Kyiv

The relationship between cognitive science and phenomenology in the context of modern ballroom dance teaching techniques is explored; the researches of well-known theorists and dance practitioners of the XX – the beginning of the XXI century are analyzed. It has been discovered that practicing psychological skills at the present stage is an important part of ballroom dance techniques and choreographic training of professional dancers, since by helping to focus on free access to feelings, they allow to improve choreographic technique, performing skills, strengthen communication between partners, thanks to imitation and empathy in the context of dance interaction, performance during performances, and, consequently, to create highly artistic images by means of choreographic art, dem making an impeccable technique of execution.

Key words: ballroom dance, choreographic trainings, psychological skills, mental images, dance interaction.

UDC 793.38(4-11)«18»

SIGNIFICANCE OF THE PRACTICE OF PSYCHOLOGICAL SKILLS IN MODERN CHOREOGRAPHIC TRAININGS

Pavlyuk Tatiana – candidate of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts
Kyiv, 24

The aim of this paper is on the basis of the analysis of the scientific works of leading foreign dance researchers at the end of the XX-th and beginning of the XXIst century, the influence of the practice of psychological skills as an important part of modern choreographic training and ballroom dance techniques, on the improvement of technique of execution and artistry to reveal.

Research methodology is the organic combination of the basic principles and methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. As a result of the research, it was revealed that practicing psychological skills at the present stage is an important part methods of teaching ballroom dancing and choreographic training professional dancers, since promoting concentration on the free access to the sensations, they allow to improve choreographic technique, performance skills, strengthen the connection between partners, thanks to imitation and empathy in the context of dance interactions, performance during performances, and then, create highly artistic images by means of choreographic art, showing flawless performance technique.

Novelty. The scientific novelty of the article is the relationship between cognitive science and phenomenology in the context of modern ballroom dance teaching techniques is explored; the researches of well-known theorists and dance practitioners of the XXth – beginning of the XXI century are analyzed: the concept of the emergence of dance from somatosensory organized movement.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful for the Ukrainian theorists and practices of choreographic art, in the context of involving it into educational and scientific appeal.

Key words: ballroom dance, choreographic trainings, psychological skills, mental images, dance interaction.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

ПРИНЦИПИ СЦЕНІЧНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА

Хлисту́н Олена Сергі́ївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-1764-6559
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.16
with_joy@ukr.net

Звернено увагу на потребу аналізу принципів та витоків акторського перевтілення, обґрунтування своєрідності акторського емоційного стану в акті сценічного перевтілення. Розкрито ігровий підхід до походження творчого акту перевтілення. З'ясовано, що передумовою акту перевтілення в ролі є усвідомлення та врахування ігрового начала сценічної діяльності актора. Фактор гри і його усвідомлення уможливує користуватися акторові наслідуванням зовнішніх ознак персонажа, залишаючись при цьому у тому психоемоційному стані, який зумовило наслідування.

Ключові слова: сценічне перевтілення, акторська гра, контрольовані почуття, зображення.

Актуальність проблеми. Сценічне мистецтво, що розвивалося в Україні, Росії, Америці та інших країнах у ХХ ст., або брало на озброєння окремі аспекти методу К. Станіславського, або відкидало їх. Є. Гротовський, Е. Барба, П. Єршов, Б. Захава, В. Кісін, Лі Страсберг, Ст. Адлер, У. Хагені, С. Мейснер представляли різні напрями в інтерпретації системи Станіславського, оскільки брали за основу різні пласти його системи. В одного на перше місце ставилися емоції, в іншої – уява, у третього – спонтанність. Кожен із них в якійсь мірі запозичував щось у попереднього. Всі підходи так чи інакше беруть початок у системі Станіславського – найповнішої на сьогоднішній день. Одні розглядають методики, зосереджені на якомусь окремому аспекті його системи, інші розвивалися як опозиція їй, проте всі вони відштовхуються від мови, виробленої Станіславським.

Однак жоден із дослідників не надавав належного місця загальним принципам сценічного перевтілення та не розглядав акторське перевтілення з цього ракурсу.

Огляд публікацій з теми. Мистецтвознавчими та культурологічними працями з проблеми сценічного перевтілення актора, що дають змогу отримати уявлення про цей феномен, є дослідження Л. Грачової та Н. Рождественської. Питання наслідування в акті перевтілення досліджувалося Е. Бутенком. Зокрема, цей автор надає великої уваги імітуванню зовнішніх ознак виконуваного персонажа. Щодо усвідомлення актором сценічних дій, як нереальних, знаходимо у дослідників акторського емоційного стану П. Симонова та П. Єршова. Утім, незважаючи на певні здобутки у вивченні проблематики сценічного перевтілення, відповідне цілісне, узагальнююче культурологічне дослідження на сьогодні відсутнє. Зокрема, потребує вивчення питання виявлення загальних принципів акторського сценічного перевтілення.

Мета статті полягає в узагальненні принципів перевтілення на основі поглядів, пошуків та наукових відкриттів театральних діячів у царині акторського мистецтва.

Виклад проблеми. Внутрішній стан актора в акті перевтілення за К. Станіславським має відповідати стану уявленого персонажа: «Такий стан на сцені ми називаємо нашою мовою «я єсмь»...А що таке «я єсмь»? Воно означає: я існую, я живу, я почуваю і мислю однаково з роллю. Інакше кажучи, «я єсмь» приводить до емоції, до почуття, до переживання» [8; 217].

Однак особливістю акторського перевтілення є те, що в процесі його здійснення проявляється свідомий контроль актором своїх дій і почуттів. Цей самоконтроль є неоднозначним та багатовекторним. Так, дійсно, актор усвідомлює нереальне походження стану свого почуття (емоцій), відтак і контролює свій стан. Про те, що акторські почуття не є його особистими йдеться у М. Чехова: «Сценічні почуття, які переживає актор, не зовсім реальні, вони просякнуті своєрідним художнім ароматом, що зовсім не притаманно тим почуттям, які випробовуємо в житті, несмак яких такий самий як розігріта вчорашня страва... Сама наша природа вимагає, щоб ми забували особисті переживання, давали їм проникнути в підсвідомість» [9; 380]. Постає питання: які це почуття і що це за стан, адже в реальному житті такого тотального самоконтролю немає під час емоційних переживань.

В акторських тренінгах Л. Грачової, вченого та дослідника акторської творчості, знаходимо: «Уявляється таким чином, що завдання тренування мислення актора в ролі пов'язано із «загальмовуванням» власних семантичних полів, власного відбору слів та розширення свого минулого досвіду до «досвіду ролі». Наділяючи мислення відбором у вправах на потік свідомості, ми, звичайно, не добиваємось патології, не боремось за психічний розлад актора, проте збиваємо з

власної свідомості шати свого минулого досвіду, заставляємо її виявитися на краю провалля, як називав цей стан Е. Барба. Або виходимо за рамки середньої, нормальної свідомості, за М. Бердяєвим» [4; 108]. Вправи Л. Грачової побудовані за принципом гальмування особистих рефлексій мислення актора. Актори під час тренінгів, за Л. Грачовою, певними вольовими зусиллями збивають свідомість із звичного режиму функціонування.

Н. Рождественська, теж дослідник творчості актора, зауважує про значення особистого досвіду митця: «В ході вистави відбувається переключення від життєвого динамічного стереотипу самого актора до стереотипу рольового /.../ Особистий досвід актора неповторний. Умовні зв'язки, набуті досвідом його життя, притаманні лише даній індивідуальності. Якщо вони не відповідають життю ролі, то тимчасово загальмовуються. А ті ланки тимчасових зв'язків, які використовуються в ролі, включаються в систему рольового динамічного стереотипу. Сюди заволікаються і притаманні самому акторові мотиви, якщо вони суттєві для ролі, і характерні для нього стосунки, і спосіб його реагування на вплив зовнішнього світу.

Система дій в ролі ніби накладається на звичну, тобто випрацювану в процесі життя умовних рефлексів. Відбувається злиття складних ланок рефлексів» [6; 175–176].

Таким чином, Н. Рождественська та Л. Грачова наголошують про своєрідний стан свідомості актора в ході перевтілення. Про фактор контролювання актором себе в ролі Л. Грачова зауважує: «Контроль – сторож, швейцар на межі усвідомлення неусвідомленого. Він, звичайно, потрібний, але він же й заважає... /.../ Від впливу цього сторожа здоровій людині неможливо позбутися. Та просити його не втручатися, наскільки це можливо, треба вчитися. Це те, що М. Чехов називав звільненням від власної особи в анкеті з психології творчості. Це один із способів тренування, оволодіння чужим мисленням – мисленням персонажа. В тренуванні актору потрібно, як мінімум, спробувати позбутися частково від власного контролера, який породжений його особистим досвідом» [4; 118–119].

Яскравим прикладом контролю актором акту власного перевтілення є ще прадавні свідчення Платона, давньогрецького філософа, про гру тодішніх акторів:

«– Так скажи мені, Йон, і не приховуй від мене того, про що я спитаю: кожного разу, коли ти добре виконуєш поему і особливо зворушуєш глядачів розповіддю про те, як Одисей вбігає на поріг, відкриваючись женихам, і висипає собі під ноги стріли, або як Ахілл ринувся на Гектора, про Гекубу або Пріама, чи ти при розумі тоді чи не в собі, так що твоєї душі в нестямі здається, що вона знаходиться там, де звершуються події, про які ти говориш..?»

– Коли я виконую що-небудь жалісливе, у мене очі повні сліз, а коли страшне і грізне – волосся встає дибом від страху та сильно б'ється серце.

– А чи ти знаєш, що ви доводите до того ж стану і багатьох глядачів?

– Знаю, і дуже добре: я щоразу бачу зверху, з підвищення, як глядачі плачуть та налякано спостерігають, вражені тим, що я кажу» [5; 644–645].

Т. Сальвіні так пояснював свій стан перевтілення в ролі: «Актор живе, він плаче і сміється на сцені, але, плачучи і сміючись, він спостерігає свій сміх і свої сльози. І в цьому подвійному житті, в цій рівновазі поміж життям та грою полягає мистецтво» [8; 350].

На основі цих свідчень на спостережень можна сказати, що дії і почуття в ролі хоч і реальні, однак не такі як у звичайної людини у подібній ситуації.

Щодо усвідомлення актором сценічних дій як нереальних знаходимо у дослідників акторського емоційного стану П. Симонова та П. Єршова: «Через контрольовані свідомістю дії актор не ототожнює себе із зображуваною ним особою, але проникає в сферу мотивів, які рухають ним (галузь, яка значною мірою належить свідомості та підсвідомості) аж до надзавдання образу (галузь підсвідомості) в ім'я вирішення свого надзавдання, тобто задоволення своєї художньої потреби. Здійснювані в процесі перевтілення дії – їх називають сценічними – відрізняються від будь-яких побутово-життєвих дій тим, що виникають за замовленням, начебто викликані реальною необхідністю» [7; 117–134].

Утім і К. Станіславський також виділяв участь окремих «іпостасей» в творчому акті перевтілення. Ось як характеризується їх сутність: «Отже, внутрішні творчі стремління, що виходять із душі людини-артиста, проходячи через усі «елементи» людино-ролі, зливаються з нею і, сплітаючись в одне загальне ціле, подібно до ниток, з яких скручується джгут, разом прямують до надзавдання, створюючи загальне самопочуття на сцені тієї нової особи, яку ми називаємо артист-роллю» [8; 637].

Як бачимо, К. Станіславський вказує на необхідну участь цих, визначених ним, акторських «іпостасей» в процесі перевтілення. А далі він ще конкретніше наголошує, що актор ні на мить не втрачає контроль над почуттями та діями: «Але що робити, коли розум, воля та почуття не озиваються на творчий поклик артиста? В таких випадках треба користуватися манками» [8; 324].

Ще одним важливим аспектом акторського перевтілення є те, що особистість актора ніби відсторонена від емоційного процесу в ролі. Тобто актор водночас і відчуває, і відображує те, що відчуває: «Пропуски та випадання в лінії життя ролі неприпустимі не тільки на самій сцені, але й за кулісами. Вони рвуть життя зображуваної особи і створюють порожні, мертві для неї місця. Вони заповнюються сторонніми думками і почуттями самої людини-артиста, які не стосуються того, що вона грає. Це штовхає людину-артиста в хибну сторону – в царину особистого життя» [8; 334].

Чи впливає на перевтілення особисте ставлення до партнера М. Чехов відповідав: «Надзвичайно. Якщо воно неприємне, це служить перешкодою до входження в творчий стан. Якщо творчий стан вже досягнуто, то особисте ставлення до партнера губиться» [9; 80]. Як бачимо, особисте ставлення актора до партнера по сцені М. Чеховим також не приймалося.

М. Чехов стверджував: «Ваші сльози і сміх, ваше горе і радість на сцені, якими б щирими та глибокими вони не були, ніколи не стануть частиною вашого повсякденного душевного життя. Вони поза осібні, очищені від усякого егоїстичного. Звідки приходять ці нереальні, чисті творчі почуття? Вони даруються вам вашою творчою індивідуальністю. Народжуючись у цей світ, ви вже приносите з собою відомі здібності, схильності, характерні особливості, той чи інший темперамент, так як всі ваші індивідуальні риси. Та не лише вони самі проявляються в вашій творчості. Все, що ви пережили протягом вашого життя, все, що ви спостерігали, бачили, що звеселяло ваше споглядання, що ви любили та ненавиділи, від чого страждали, до чого гаряче і натхненно прагнула ваша душа, все чого ви досягли і що назавжди залишилось для вас мрією та ідеалом, – все це відходить в так звані підсвідомі глибини вашого «я». Там воно очищається від пронизливого егоїзму вашого повсякденного життя, вашої нижчої свідомості і перетворюється в матеріал, з якого ваша творча індивідуальність будує душу сценічного образу» [9; 266].

Цікавими видаються спостереження театральних діячів про особливості так званого емоційного відділку пам'яті актора та його емоційні спогади під час перевтілення. У книзі Станіславського «Робота актора над собою» читаємо: «... Колись – за Рібо – ми звали її «афективною пам'яттю». Тепер цей термін відкинутий і не замінений новим. Але нам потрібно якесь слово для визначення її, і тому ми домовилися називати пам'ять на думки емоційної пам'яттю ... Подібно до того, як у зорової пам'яті перед вашим внутрішнім поглядом воскресає давно забута річ, пейзаж або образ людини, так точно в емоційній пам'яті оживають пережиті раніше відчуття. Здавалося, що вони зовсім забуті, але раптом якийсь натяк, думка, знайомий образ – і знову вас охоплюють переживання, іноді такі ж сильні, як у перший раз, іноді дещо слабше, іноді сильніше, такі ж або в трохи зміненому вигляді.

Оскільки ви здатні бліднути, червоніти при одній згадці про випробуваному, оскільки ви боїтеся думати про давно пережите нещастя, – у вас є пам'ять на думки, або емоційна пам'ять.

... Мистецтво і душевна техніка актора повинні спрямовуватися на те, щоб уміти природним шляхом знаходити в собі зерна природних людських якостей і вад, а потім вирощувати і розвивати їх для тієї або іншої виконуваної ролі.

Таким чином, душа зображуваного на сцені образу комбінується і складається артистом із живих людських елементів власної душі, зі своїх емоційних спогадів тощо» [8; 229].

На жаль, недостатність уваги наших педагогів у театральних ВНЗ і режисерів у театрах, що сприйняли гіпотезу К. Станіславського про роль емоційної пам'яті у творчості актора, призводить до того, що цю гіпотезу вважають аксіомою. Так педагоги продовжують вчити, а режисери продовжують вимагати від акторів «підкладати» свої власні емоційні спогади під переживання і почуття зображуваного персонажа.

Не менш важливою складовою акторського перевтілення є ігровий фактор цього процесу. Однак на цей аспект і його значення для перевтілення мало хто зважає з театральних діячів. Але Е. Бутенко не залишає поза увагою перевтілення як гру: «І ми ні на хвилину не забуватимемо про те, що театр – це не лише родич гри, а це сама гра, особлива театральна гра, і учасники цієї гри – актори. Вахтангов говорив своїм студійцям після концерту, в якому гралися уривки з вистав: «Радості, свіжості, у вас немає почуття: ми сьогодні граємо». Розглядати театральну гру поза психологічними категоріями гри взагалі, і розглядати гру акторів поза психологічними категоріями уяви, наслідування і переживання (почуттів) зокрема, як нам здається, шлях, який призводить у глухий кут всі наукові дослідження психології творчості актора. Ми ж поставили собі за мету, розглядаючи психологію творчості актора, спираючись на психологічні теорії гри, уяви, руху і дії, емоції і почуття, вперше спробувати сформулювати якийсь загальний універсальний закон сценічного перевтілення» [1; 12].

«Психологи, – писав Виготський, – до цих пір не могли вказати різниці, яка існує між почуттям у мистецтві і реальним почуттям.

...Ми могли б показати, що мистецтво є центральна емоція або емоція, що формується переважно в корі головного мозку. Емоції мистецтва суть розумні емоції. ... Дідро має цілковиту рацію, коли говорить, що актор плаче справжніми сльозами, але сльози його течуть із мозку і цим він висловлює сутність художньої реакції як такої». Виготський наполягає на законі реальності почуттів ігрових, як результаті роботи нашої фантазії: «Фантазія є тим апаратом, який безпосередньо здійснює роботу наших емоцій».

...Ця емоційна функція фантазії непомітно переходить у грі в нову функцію: в організацію таких форм середовища, які дозволяють дитині розвивати і тренувати свої природні здібності. Можна сказати, що психологічний механізм гри цілком зводиться до роботи уяви. ... Гра є не що інше, як фантазія в дії, фантазія ж не що інше, як загальмована і пригнічена, невиявлена гра» [2; 33]. Основною ознакою, яка співвідносить перевтілення з грою є наслідування, як вагома складова акторського перевтілення.

Дідро вважав наслідування головним в акторській професії: «Сама собою людина буває від природи, іншою її робить наслідування; серце, яке собі придумуєш, не схоже на серце, яке маєш насправді. У чому ж полягає справжній талант? У тому, щоб добре вивчити зовнішні прояви чужої душі, щоб звернутися до почуттів тих, хто нас слухає, бачить, і обдурити їх наслідуванням, яке перебільшить усе в їхньому уявленні і визначить їх судження; бо в інший спосіб неможливо оцінити те, що відбувається всередині нас. І що нам до того, відчуває актор або не відчуває, раз ми все одно цього не знаємо. Видатний актор – той, хто глибше вивчив і з найбільшим досконалістю зображує зовнішні ознаки найбільш високо задуманого ідеального образу» [3; 33].

Е. Бутенко теж вважає наслідування головним принципом акторського перевтілення: «У психологічній науці «наслідування» є творчим актом. Ніхто не дорікне дитини в тому, що її перші кроки в житті носять наслідувальний характер. Ніхто не дорікне Аристотелю в тому, що всі мистецтва він відносить до наслідувальних, що це нібито знижує цінність і значимість мистецтва. Художник, наслідуючи природі (за Аристотелем), що не передражнює її, не створює грубий сурогат реальності, а прагне наблизитися до неї в своєму прагненні втілити її образи в живописі, скульптурі і інших видах мистецтва. Тобто в психології «наслідування» є позитивний, творчий характер. У застосуванні до акторської професії використовуємо цей термін як акт творчий. Мабуть, використовуючи термін «наслідування» (імітація), слід говорити про «творче наслідування» за аналогією з «творчою уявою». Якщо відкинути такі значення «наслідування» як «копіювати, імітувати», тобто суто механічне і формальне, то кращими будуть значення – «наслідувати зразок», втілювати зразок; адже у прагматичному значенні «наслідувати, імітувати» – вже передбачає втілювати в чомусь, в якому матеріалі. І цим «чимось» є рухові акти. У цьому сенсі стає зрозуміліше, чому у нас (в контексті нашої імітаційної теорії) наслідування призводить до перевтілення» [1; 13]. Далі Е. Бутенко пояснює, що «імітація вже не прагне до відтворення формальної буквральності реального об'єкта, а є якоюсь моделлю реального об'єкта з усіма властивими йому фізичними ознаками. Наслідування – найбільш суб'єктивне відображення об'єкта, в якому об'єкт забарвлений індивідуальними особливостями сприймає даний об'єкт спостерігача або імітатора. В останньому значенні наслідувач виступає в ролі ніби співчуваючого об'єкта, намагаючись зімітувати його. Думаю, що таке значення надавали слову «наслідування» і стародавні теоретики мистецтва. Стосовно акторської професії, з нашої точки зору, копіювання, імітація і наслідування суть одне і та ж багатоступінчата, трифазне поняття: відтворення реального об'єкта як образу фантазії з різним ступенем суб'єктивності, наближеності до реального чи уявного. Скажімо, на якихось перших етапах оволодіння образом актор у стані лише копіювати його зовнішні сторони, на другому – імітувати, моделювати його основні фізичні ознаки, і, нарешті, на стадії наслідування – уже втілювати, відтворювати образ (зразок), ніби «привласнивши» його собі як власне творіння» [1; 13–14].

Висновки. Принципи перевтілення базуються на кількох аспектах сценічної діяльності актора. Перевтілення не переплітається з життям самого актора і полягає в тому, щоб наслідувати життя іншої людини – грати, незважаючи при цьому на справжній емоційний стан – стан почуття в ролі, що супроводжує гру. У цій грі актор контролює свій стан. Власне, усвідомлення творчого акту перевтілення як акту гри і дає можливість акторові одночасно і імітувати зовнішні ознаки персонажа, і відчувати імітоване. Гра поряд із творчим актом наслідування є, насамперед, складовою сценічної діяльності актора.

Список використаної літератури

1. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е изд. М. : ВЦХТ, 2007. 197 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Р.-на-Дону : Феникс, 1998. 480 с.
3. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / пер с фр. М. : Худ. лит., 1980. 659 с.
4. Грачева Л. В. Актерский тренинг : теория и практика. С.-Пб. : Речь, 2003. 168 с.

5. Платон. Собр. соч. : в 4-х т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. 860 с.
6. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. С.-Пб. :Изд-во СПб. гос. ун-та, 1995. 270 с.
7. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты. М. : Прогресс, 1975. 254 с.
8. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
9. Чехов М. Литературное наследие : в 2-х т. М. : Искусство, 1986. Т. 2. 559 с.

References

1. Butenko E. Stager incarnation. Theoria ndpractice. 3rd edition. M. : VTKHT, 2007. 197 s.
2. Vygotsky L. S. Psychology of art. R.-on-Don : Phoenix, 1998. 480 p.
3. Diderot Д. Aesthetics and literary criticism: Perw ith fr. M. : Fiction, 1980. 659 s.
4. Gracheva L.V. Actor training: theorya nd practice. SPb. : Speech, 2003. 168 p.
5. Platon. Collected Works in 4 volumes. M. : Thought, 1990. V. 1. 860 p.
6. Christmas N. V. Psychology of artistic creativity. SPb. : Publishing Houseof St. Petersburg. State University, 1995. 270 p.
7. Simonov P. V. Higher nervous activityofman. Motivational andemotional aspects. M. : Progress, 1975. 254 p.
8. Stanislavsky K. S. Robota actoro verhim. Kiev : Mystetstvo, 1953. 670 p.
9. Chekhov M. Literaryhe ritagein 2 volumes. M. : Art, 1986. Т. 2. 559 p.

ПРИНЦИПЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЕРА

Хлыстун Елена Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
г. Киев

Обращено внимание на необходимость анализа принципов и истоков актерского перевоплощения, обоснование своеобразия актерского эмоционального состояния в акте сценического перевоплощения. Раскрыто игровой подход к происхождению творческого акта перевоплощения. Выяснено, что предусловием акта перевоплощения в роли является осознание и учет игрового начала сценической деятельности актера. Фактор игры и его осознание делает возможность пользоваться актеру подражанием внешних признаков персонажа, оставаясь при этом в том психоэмоциональном состоянии, которое обусловило подражание.

Ключевые слова: сценическое перевоплощение, актерская игра, контролируемые чувства, изображение.

PRINCIPLES OF SCENIC TRANSFORMATION OF AN ACTOR

Khlystun Olena – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

Attention is drawn to the need to analyze the principles and origins of the actor's transformation, the rationale for the uniqueness of the actor's emotional state in the act of stage reincarnation. The game approach to the origin of the creative act of transformation is revealed. It was found that the precondition of the act of transformation in the role is the awareness and consideration of the play of the beginning of the actor's stage activities. The factor of the game and its awareness make it possible to use the actor to imitate the outward signs of the character, while remaining in that psycho-emotional state that led to imitation.

Key words: stage transformation, acting, controlled feelings, image.

UDC 792.028

PRINCIPLES OF SCENIC TRANSFORMATION OF THE ACTOR

Khlystun Olena – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

The purpose of the article is to summarize the principles of transformation, based on the views, searches and scientific discoveries of theatrical figures in the field of acting art.

Research methodology consists of comparative and analytical approaches based on art studies works and new and already well-known psycho-technician for actor's transformation, which makes it possible to attempt to reveal its general principles.

Results. Principles of transformation are based on several aspects of stage activity of the actor. The reincarnation is not intertwined with the life of the actor himself and is to imitate the life of another person – to play, despite the fact to the real emotional state – a state of feeling in the role that accompanies the game. In this game, the actor controls his condition. Actually, the awareness of the creative act of transformations an act of the game and allows the actor to simultaneously simulate the external characters of the character, and feel imitated. The game along with the creative act is, first and foremost, part of the actor's stage activity.

Scientific novelty. The main principles of actor's transformation in the stage creative act are investigated and revealed.

Practical meaning. The results of the study can be used for the further research on various aspects of acting and stage art in general. The main defining principles of transformation can be applied by actors directly in creative work and teachers in the process of preparing actors. The clarified actual principles of transformation give a serious impetus to rethink the actor's creative activity in his artistic act.

Key words: stage transformation, acting, controlled feelings, image.

Надійшла до редакції 22.10.2018 р.

УДК 7.071.2:792.82(477)«1940/1960»

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНІЇ ЄРШОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ 1940–1960-х РОКІВ

Вишотравка Людмила Іванівна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-7084-8571
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.17
vushotravkalludmula@gmail.com

Розглянуто творчу спадщину відомої української балерини, провідної солістки Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка – Євгенії Єршової (1925-2009 рр.); проаналізовано історіографію проблеми; творчу біографію артистки; з'ясовано художні особливості хореографічного стилю балерини на прикладі кількох провідних партій з репертуару академічної спадщини (в т.ч. радянської) в редакціях відомих українських та зарубіжних балетмейстерів. Наголошується, що Є. Єршова чудово володіла технікою класичного танцю і прагнула до всебічного розкриття сценічних образів у кожній із своїх балетних партій.

Ключові слова: Євгенія Єршова, класичний танець, український балетний театр.

Постановка проблеми. Середина 1940-1960-ті роки стали для українського балетного театру періодом, коли на вітчизняній сцені спалахнуло чимало «зірок», які сприяли активному зростанню рівня хореографічного мистецтва в Україні. Це, насамперед, Л. Герасимчук, Н. Скорульська, О. Потапова, А. Мінчин, В. Ферро, М. Алухтін, А. Белов, Р. Візиренко-Клявін та ін. Провідне місце серед них посідає відома українська танцівниця Євгенія Миколаївна Єршова (1925–2009 рр.), яка також вписала свою яскраву мистецьку сторінку у літопис вітчизняного балету.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що сценічні здобутки Є. Єршової неодноразово ставали предметом обговорення вітчизняних балетознавців радянського періоду: Н. Гордійчука [1; 3], Є. Дворкіної [2; 4], Л. Долохової [3; 2], М. Дубова [4; 3], Н. Ларіної [5; 17], М. Миколаєнка [6; 3], В. Павлова [7; 3], Н. Шевцової [11; 17–18]. Ними висвітлено сценічні здобутки балерини, пов'язані з виконанням балетних партій у виставах радянської тематики та академічної спадщини. Серед робіт сучасних театрознавців творчість Є. Єршової фрагментарно розглянуто у монографічних дослідженнях Ю. Станішевського [8–9] та біобібліографічному довіднику В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України в персоналіях» [10; 78]. Отже, до кола нашої дослідницької уваги потрапила значна кількість вагомого інформаційного матеріалу (театрознавча критика, рецензії, відгуки), проте весь він потребував ретельного наукового узагальнення.

Мета статті – вивчення творчості Є. Єршової в контексті розвитку мистецьких процесів, що відбувалися на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України) продовж 1940–1960-х років. **Актуальність дослідження** зумовлена зростанням театрознавчого інтересу до подій, що розгорталися на українській радянській балетній сцені у другій пол. ХХ ст., необхідністю надання ним неупередженої мистецтвознавчої оцінки.

Сформульована мета потребує вирішення наступних **завдань**: проаналізувати історіографію наукової проблеми; розглянути творчу біографію Є. Єршової; з'ясувати художні особливості хореографічного стилю балерини на прикладі кількох провідних партій з репертуару академічної спадщини в редакціях відомих українських радянських балетмейстерів (С. Сергєєв, В. Вронський, П. Вірський, Н. Скорульська, Р. Візиренко-Клявін, Ф. Лопухов, В. Тарасова, О. Лапаурі тощо).

Хронологічні межі роботи охоплюють 1940–1960-ті роки. Верхня дата пов'язана з балетним дебютом Є. Єршової на сцені Київського державного академічного театру опери та балету

ім. Т. Шевченка (далі – ДАТОБ ім. Т. Шевченка), нижня – із закінченням танцювальної кар'єри та початком репетиторської діяльності у трупі зазначеного театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Є. Єршова народилася 25 грудня 1925 р. у м. Сміла Черкаської обл. у родині робітників. Після переїзду сім'ї до Києва, у віці 7 років Єршова почала займатися в хореографічній студії при Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка (за іншими даними – у київській балетній студії К. Давидової) [10; 78]. Театрознавець Н. Ларина (у минулому концертмейстер Київського хореографічного технікуму), яка мала змогу неодноразово спілкуватися з артисткою, описувала як саме Є. Єршова потрапила у мистецтво: «Якось сусід Єршових вирішив віддати свою дочку в балетну школу. Він взяв із собою і Женю. Марія Кононівна [мати – Л.В.] про це не знала. Женю охоче прийняли в студію. У неї виявилися надзвичайний слух, чуття ритму, музикальна пам'ять, а також потрібні балетні дані. Дівчинка почала таємно від батьків відвідувати уроки. Але довго приховувати від матері свої заняття вона не могла. Треба було шити костюм для балетних уроків, купувати балетні туфлі. Мати категорично заборонила дочці відвідувати студію [...]. Директор студії викликав до себе Марію Кононівну і довго говорив з нею. Ледве вдалось переконати її, що не давати Жені вчитися – злочин» [5; 17].

У 12 років Є. Єршова вступила до Київського хореографічного технікуму. Виступати на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка вона почала ще навчаючись у спеціалізованому освітньому закладі в балетах та операх, де окремі номери виконували учні хореографічного технікуму, зокрема, у «Піковій дамі» та «Лускунчику» П. Чайковського.

По закінченні навчання у 1944 р. Є. Єршову запрошено до трупи головного музичного театру України на посаду солістки. Варто наголосити, що для київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка це був перший повоєнний сезон, в якому суттєво відчувалася нестача молодих солістів. Отже, Єршовій, незважаючи на відсутність певного сценічного досвіду, майже одразу доручено головну партію у балеті П. Гертеля «Марна пересторога» (Ліза), поставленому балетмейстером Ф. Лопуховим. Проте, як зазначали мистецтвознавці, артисти з успіхом вдалося вразити глядачів «задушевним, наспівним танцем й яскравим ліричним обдарованням» [8; 377]. Цікаво, що роль Лізи стала для Є. Єршової ще й дуетним дебютом – вона вперше танцювала в парі з вихованцем Московського та Київського хореографічних училищ, віртуозним танцівником і володарем вишуканої манери класичного танцю – А. Беловим. У наступні роки мистецький тендем Єршова–Белов створив чимало прекрасних танцювальних дуетів у багатьох виставах Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

Наприкінці сезону 1946 р. Є. Єршова спробувала власні творчі сили у новій постановці театру – балеті О. Глазунова «Раймонда» (разом із досвідченими солістками – А. Васильєвою та А. Мінчин). Варто наголосити, що з високим професіоналізмом танцівниця виконувала не лише провідні, а й другорядні партії балетного репертуару театру. Приміром, у 1946 р. у балеті П. Чайковського «Лебедине озеро» (постановка Ф. Лопухова) разом із танцівниками А. Мінчин та А. Жмарьовим виконала класичне па-де-труа [4; 3]. Наступними прем'єрами для артистки стали балети на українську національну тематику: «Лісова пісня» М. Скорульського, де вона виконала роль Польової русалки [7; 2] та «Лілея» К. Данькевича, де артистка взяла участь у картині «Суд Париса» (разом із А. Беловим та М. Жейміс) [3; 2].

У 1948 р. до репертуару балерини увійшла партія Есмеральди з однойменного балету Ц. Пуні (в редакції Р. Глієра). Цікаво, що через 14 років (1962 р.) цю ж партію Є. Єршова з успіхом виконала у балетмейстерській редакції В. Вронського. Театрознавець Є. Дворкіна писала про цю роль балерини: «Ніби світлий промінь, вперше з'являється Есмеральда на «дворі чудес», паризькому дні, де панують мешканці трущоб. У такому ж світлому ліричному ключі артистка показує свою героїню упродовж усієї вистави, в дуетах із Клодом і Гренгуаром, у блискучих танцювальних варіаціях. Здавалося, б нещасне кохання – вічна тема балету, але Єршова знаходить для образу молодої закоханої танцюристки безліч нових характерних рис: вона добра, лагідна, щира, привітна, довірлива. В її Есмеральди немає яскраво виражених рис циганки, які часто підкреслюють інші виконавиці цієї ролі – це, перш за все, ніжна, любляча дівчина, що не може зрадити своєму коханню» [2; 4].

Лірична танцівниця, Є. Єршова добре володіла технікою класичного танцю і прагнула до всебічного розкриття сценічних образів кожної із своїх балетних героїнь. Чистою і світлою мрією стала у виконанні балерини партія Попелюшки в однойменному балеті С. Прокоф'єва (постановка балетмейстера С. Сергєєва, 1948 р.). І хоча тогочасні критики та рецензенти (Ф. Лопухов) відзначали, що київській «Попелюшці» часом бракувало художньої цілісності, завершеності, а в окремих танцювальних епізодах з'являлася хореографічна еkleктика (головна суперечливість інтерпретації С. Сергєєва полягала в тому, що в балеті-симфонії переважав ілюстративно-зображальний танець), образ головної героїні Є. Єршовій вдалося передати натхненно романтично, схвилювано і водночас досить переконливо [8; 393].

Із приходом до театру нового балетмейстера – В. Вронського (на зміну С. Сергєєву) у творчій долі Є. Єршової розпочався новий етап сценічного життя. Адже вже перша постановка Вронського – балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» (1955 р.) – засвідчила «народження нових художніх тенденцій, тісно пов'язаних із кращими традиціями балету, спрямованими у майбутнє» [8; 391]. У балетному творі С. Прокоф'єва Є. Єршовій запропоновано головну роль – тендітної Джульєтти. Глибоке розуміння й відчуття балериною емоційно-філософського змісту музики композитора допомогло їй віднайти власні емоційні акторські барви та відтінки. Зокрема, в Джульєтті Єршовій критиків привабив ніжний ліризм та мрійливість, які підкреслював поривчастий і романтичний постав у виставі її партнера – А. Белова. Рецензенти відзначали велику емоційну піднесеність обох танцівників, особливо у розгорнутому танцювальному дуеті в сцені біля балкону. Н. Шевцова писала про створений балериною образ: «Тонкий, психологічний рисунок ролі, темпераментне виконання його талановитою балериною зробили цю виставу значною подією в житті театру [...]. Ніби зі сторінок шекспірівського твору зійшла ця юна, запальна і ніжна дівчина. Танець її швидкий, стрімкий, повен легких і несподіваних рухів, надзвичайно технічний. Артистка щиро, з великим тактом і натхненням передала усю глибину кохання молодого дівчини, її трепетну ніжність, відданість» [11; 18].

Того ж, 1955 р. Є. Єршова взяла участь в іншій постановці В. Вронського – балеті «Шурале» на музику татарського композитора Ф. Яруліна, де виконала роль казкової дівчини-птаха Сюїмбіке. Наступного, 1956 р. В. Вронський запропонував Є. Єршовій участь у балеті «Лускунчик» на музику П. Чайковського. Вистава відрізнялася оригінальними балетмейстерськими знахідками: наприклад, використання увертюри (раніше виконувалася при закритій завісі) для створення сценічного епізоду вечірнього пейзажу на вулиці біля будинку радника, куди збиралися гості; влучне відображення характерів головних героїв балетного твору; виконання ролі Маші одразу двома танцівницями – дівчиною-підлітком та досвіченою солісткою. Щодо останнього, мистецтвозаєць М. Миколаєнко писав: «У балеті є складна деталь, що утруднює завдання виконавиці головної ролі – дорослої Маші. В уяві глядачів вона повинна продовжити образ Маші-дівчинки [виконувала учениця Київського хореографічного училища Н. Самгінова – Л.В.], що створюється упродовж першої половини вистави. Треба відмітити, що Є. Єршова майстерно справилася з цим нелегким завданням. Більше того, за старим лібрето М. Петіпа для прими-балерини передбачені лише танці, образ Маші в ньому досить статичний. Талановита актриса зуміла не тільки поетично розвинути хореографічну, досить складну лінію своєї ролі, але й передати прагнення Маші до світла» [6; 3].

1956 р. В. Вронський створив на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка балет К. Данькевича «Лілея», який завдяки окремим хореографічним та режисерським знахідкам, вписав нову сторінку у сценічну історію музично-танцювального твору. Приміром, на відміну від ранніх редакцій балету (Г. Березової, С. Сергєєва), балетмейстер детальніше розробив лейттеми головних героїв – Лілеї та Степана, оригінальніше вибудував їхні дуети, щільніше пов'язавши їх із масовими танцювальними композиціями. 1958 р. за цією виставою Київська кіностудія ім. О. Довженка зняла перший вітчизняний фільм-балет «Лілея» (режисери-постановники В. Вронський та В. Лапокниш), в якому Є. Єршова виконала головну роль (поряд із нею у кінострічці взяли участь В. Ферро, Р. Візиренко-Клявін, О. Сегаль, Б. Степаненко та інші артисти Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка).

Для артистки роль Лілеї стала не першою в кіно. 1955 р. на запрошення режисера Я. Базеляна вона зіграла епізодичну роль у художньому фільмі «Шляхи і долі», а 1956 р. взяла участь у фільм-виставі «Пісні над Дніпром» українського кінорежисера О. Мішуріна.

Продовженням української тематики у творчості балерини стала хореографічна вистава «Лісова пісня» (1958 р.) на музику М. Скорульського, де Є. Єршова продемонструвала переконливий образ казкової (міфологічної) лісової істоти – Мавки. Психологічно складна й багатогранна хореографічна партія надала танцівниці можливість розкрити власну акторську індивідуальність, створити співзвучний ідейному змісту драми Лесі Українки образ. Порівнюючи манеру виконання партії Лілеї О. Потаповою (упродовж 1948–1974 рр. – провідна солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка) та Є. Єршовою, Ю. Станішевський писав про останню: «У схвильовано задушевному танці Є. Єршової вияскравлювалися ніжність, теплота і мрійливість лісової Мавки» [8; 398–399].

Підкреслимо, що 1960 р. після Декади українського мистецтва в Москві (12–23 листопада 1960 р.), під час якої Є. Єршова танцювала на сцені Великого театру у балетній виставі «Чорне золото» В. Гомоляки (балетмейстерська редакція П. Вірського), балерині присуджено високе звання народної артистки УРСР.

Новою віхою у творчості танцівниці став балет Б. Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан» (1961 р.) у хореографічній редакції В. Вронського. Виконуючи роль польської невілльниці Марії, Є. Єршова захоплювала глядачів і балетних критиків глибиною почуттів пушкінської героїні.

Н. Шевцова писала про артистку: «Надзвичайно виразні руки балерини. Вони не просто беруть участь у танці – вони «говорять». Вражають їх пластичність, динаміка жеста. З кожним тактом, із кожною музичною фразою усе привабливішою стає М. Єршової. Глядач розуміє: її, жінку високої душевної чистоти, незвичайної чарівності не можна зробити полонянкою, коханкою. Потрібно було мистецтво справжнього майстра, щоб уникнути навіть легкого нальоту мелодраматизму і тієї удаваної красивості, що іноді властива деяким іншим виконавицям цієї ролі. Життєстверджуючий мотив пронизує гру Єршової від початку до кінця. Не трагедію полоненої красуні бачимо ми, а горде утвердження людини, її духовної незалежності, людської гідності» [11; 18].

Поетичний образ гуцулки Марічки Є. Єршова створила у балеті В. Кирейка «Тіні забутих предків» (1963 р.). Тогочасні рецензенти (Р. Терещенко, М. Гордійчук тощо) відзначали, що балетмейстером-постановником Н. Скорульською зроблено чимало для того, щоб вистава сприймалася глядачем активно, з відчутним зацікавленням. Цому, зокрема, сприяла низка вдало поставлених сольних, дуетних та масових сцен, психологічно вірно вимальованих образів, їхня драматична цілеспрямованість. М. Гордійчук зазначав із цього приводу: «Марічку на першому показі танцювала Є. Єршова, Івана – В. Парсегов. Їх проникливий танець і талановита гра – це зворушлива поема про трагічну любов представників двох ворогуючих родів – Гутенюків і Палейчуків» [1; 3].

З другої пол. 1960-х років Є. Єршова стала поступово відходити від провідних ролей театру, взнаки давався акторський вік – понад 20 років на балетній сцені. Проте, в її репертуарі залишалися цікаві акторські ролі: Фрейліна («Підпоручик Кіже» С. Прокоф'єва, 1964 р., балетмейстери-постановники В. Тарасова та О. Лапаурі), Катерина («Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва, 1965 р., балетмейстер-постановник Р. Візиренко-Клявін), Марина («Поема про Марину», 1968 р., балетмейстер В. Вронський) тощо.

1969 р. Є. Єршова перейшла на роботу педагога-репетитора Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Проте, вже 1973 р. її було запрошено до викладацької діяльності у Московське хореографічне училище. Після цього вона очолювала театр балету при Центральному комітеті профспілок ВЦРПС (1975–1978 рр.). Продовж 1978–1981 рр. Є. Єршова працювала в Польщі, де поставила балет «Жізель» в оперному театрі м. Вроцлав). Після повернення до Москви (1982 р.) працювала педагогом-репетитором у багатьох ансамблях і колективах («Театр пластики та драми Г. Мацкявичуса», 1983 р. (згодом «Театр-Октаедр» Г. Мацкявичуса); «Камерний балет» Росконцерта, 1984–1985 рр.; танцювальний колектив Москонцерта, 1987–1988 рр.). 1989 р. артистка знялася у художньому фільмі режисера В. Рубинчика «Комедія про Лісістрата», поставленого за мотивами творів давньогрецького драматурга та комедіографа Аристофана, втіленого у спільному кінопроекті СРСР, Греції і Великобританії, де виконала епізодичну роль.

Із травня 2008 р. артистка мешкала у Пансіонаті ветеранів сцени ім. О. Яблочкіної, де й померла у віці 83 років (2009 р.). Незважаючи на те, що упродовж 1971–2009 рр. Є. Єршова мешкала у Москві, поховано її відповідно заповіту – у Києві.

Отже, викладений матеріал дозволяє зробити наступні *висновки*:

1. Історіографія наукової проблеми складається переважно з матеріалів вітчизняних дослідників радянського періоду (театрознавча критика, рецензії, відгуки – Н. Гордійчука, Є. Дворкіної, Л. Долохової, М. Дубова, Н. Ларіної, М. Миколаєнка, В. Павлова, Н. Шевцової), а також окремих наукових розробок сучасних театрознавців (Ю. Станішевського, В. Туркевича). Проте, всі підібрані матеріали потребували ґрунтовного та усебічного узагальнення.

2. Основними етапами творчої біографії Є. Єршової стало: навчання у Київському державному хореографічному технікумі (1937–1944 рр.); діяльність на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, участь у постановках радянських балетмейстерів (С. Сергєєв, В. Вронський, П. Вірський, Н. Скорульська, Р. Візиренко-Клявін, Ф. Лопухов, В. Тарасова, О. Лапаурі тощо) та кількох кінематографічних роботах; а також педагогічна робота у Московському державному хореографічному училищі; балетмейстерська діяльність на сцені Вроцлавського оперного театру (Польща) тощо.

3. Художні особливості хореографічного стилю балерини полягають у: глибокому розумінні й відчутті нею емоційно-філософського змісту музики тих балетних творів, в яких вона брала участь; наявності власної акторської індивідуальності, що допомагала танцівниці створювати співзвучні ідейному змісту лібрето образи; присутність емоційної й натхненно романтичної манери хореографічного виконання.

Вивчення сценічних здобутків Є. Єршової не може обмежуватися лише даною публікацією і потребує подальшого наукового дослідження проблематики з поширенням отриманих результатів у фахових виданнях з історії українського хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Гордійчук Н. Сплав поезії, музики и танца. *Правда України*. 1963. 12 мая.
2. Дворкіна Є. Поезія танцю. *Київська правда*. 1962. 16 берез.
3. Долохова Л. Відновлення балету «Лілея» на столичні сцені. *Радянське мистецтво*. 1947. 21 трав.
4. Дубов М. «Лебедине озеро». *Радянське мистецтво*. 1946. 16 лип.
5. Ларіна Н. Народжена для сцени. *Радянська жінка*. 1962. № 5.
6. Миколаєнко М. Балет Чайковського «Лускунчик». *Київська правда*. 1956. 26 груд.
7. Павлов В. Пісня без слів. *Радянське мистецтво*. 1946. 5 берез.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
9. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
10. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Київ : б. в., 1999. 224 с.
11. Шевцова Н. Покликання. *Мистецтво*. 1964. № 3. С. 17–18.

References

1. Gordeychuk N. (1963, May 13) Fusion of poetry, music and dance. Truth of Ukraine, 3 [in Russian].
2. Dvorkina E. (1962, March 16) Poetry of the dance. Kyiv truth, 4 [in Ukrainian].
3. Dolokhova L. (1947, May 27) Restoration of the ballet «Lily» on the capital's stage. Soviet art, 3 [in Ukrainian].
4. Dubov M. (1946, July 16) «Swan Lake». Soviet art, 3 [in Ukrainian].
5. Larina N. (1962) Born for the stage. Soviet woman, 5, 17 [in Ukrainian].
6. Mikaenko M. (1956, December 26) «Nutcracker» ballet by Chaikovsky. Kyiv truth, 3 [in Ukrainian].
7. Pavlov V. (1946, March 5) A song without lyrics. Soviet art, 3 [in Ukrainian].
8. Stanishevsky Y. (2002) National Academic opera and ballet theater named by T. Shevchenko : history and our days. Kyiv: Musical Ukraine, 734 [in Ukrainian].
9. Stanishevsky Y. (2008) Ukrainian ballet theater. Kyiv: Musical Ukraine, 411 [in Ukrainian].
10. Turkevich V. (1999) Choreographic art of Ukraine in persons. Kyiv: b. v., 224.
11. Shevtsova N. (1964) Calling. Art, 3, 17-18.

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЕВГЕНИИ ЕРШОВОЙ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ НА УКРАИНСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ 1940–1960-Х ГОДОВ

Вышотравка Людмила Ивановна – заслуженная артистка Украины,
доцент кафедры хореографического искусства,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
г. Киев

Рассмотрено творческое наследие известной украинской балерины, ведущей солистки Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченка – Евгении Ершовой (1925–2009 гг.). Проанализирована историография научной проблемы; рассмотрена творческая биография артистки; определены художественные особенности хореографического стиля балерины на примере некоторых ведущих партий из репертуара академического наследия (в том числе советского) в редакциях известных украинских и зарубежных балетмейстеров. Отмечается, что Е. Ершова превосходно владела техникой классического танца и стремилась к всестороннему раскрытию сценических образов в каждой из своих балетных партий.

Ключевые слова: Евгения Ершова, классический танец, украинский балетный театр.

THE EVALUATION OF EUGENIIA ERSHOVA'S CREATIVE EDUCATION FOR THE DEVELOPMENT OF MUSIC PROCESSES ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE 1940–1960

Vyshotravka Liudmyla – Honored Artist of Ukraine
Associate Professor of the Department of Choreographic Art
of Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

The article deals with the creative heritage of the famous Ukrainian ballerina, the leading soloist of the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater. T. Shevchenko – Eugeniia Ershova (1925–2009). The publication analyzes the historiography of the scientific problem: the author's creative biography is considered: the artistic features of the choreographic style of the ballerina are illustrated by the example of several leading parties from the repertoire of the academic heritage (including the Soviet) in the editions of well-known Ukrainian and foreign choreographers. It is noted that Ye. Ershova perfectly possessed the technique of classical dance and sought to fully disclose the stage images in each of their ballet parties.

Key words: Yevgeniia Ershova, classical dance, Ukrainian ballet theater.

UDC 7.071.2:792.82(477)«1940/1960»

THE EVALUATION OF YEYGENIIA YERSHOVA'S CREATIVE EDUCATION FOR THE DEVELOPMENT OF MUSIC PROCESSES ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE 1940–1960

Vyshotravka Liudmyla – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art
of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim. Research of the creativity of the famous Ukrainian ballerina Yevgenia Yershova in the context of the development of artistic processes that took place on the stage of the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named by T. Shevchenko (now – National Opera of Ukraine) for the period of 1940–1960 s.

Results. The publication revealed that the main stages of the creative biography of Yevgeniia Yershova became: studies at the Kyiv Dance School (1937–1944); work on the stage of Kyiv State Opera and Ballet Theater named by T. Shevchenko, participation in productions of Soviet choreographers (Sergeiev, V. Vronsky, P. Virsky, N. Skorulskaya, R. Vizierenko-Klyavin, F. Lopukhov, V. Tarasova, O. Lapauri, etc.); Participation in few cinematographic works («Ways and Fates», 1955; «Songs over the Dnieper», 1956; «Lilia», 1958; «Comedy about Lisisterta», 1989); pedagogical work at the Moscow State Choreographic School; choreographer's work on the stage of the Wroclaw Opera House (Poland), etc. It is noted that Ye. Yershova perfectly possessed the technique of classical dance and sought to fully disclose the stage images in each of their ballet parties. Artistic peculiarities of the dancer's choreographic style consisted of: a deep understanding and emotion of emotional and philosophical content of the music of those ballet works in which she participated; the presence of his own acting personality, which helped dancers create consonant ideological content of libretto images; the presence of an emotional and inspired romantic manner of choreographic performance.

Novelty. In the publication for the first time: the historiography of the scientific problem is analyzed; considered the creative biography of the artist; The artistic features of the dancer's choreographic style on the example of several leading parties from the repertoire of academic heritage (including Soviet) in the editions of well-known Ukrainian and foreign choreographers have been clarified.

The practical significance. The study of stage achievements by Ye. Yershova contributes to the reproduction of a picture of the list of creative events unfolding on the Ukrainian Soviet ballet scene in the second half of the twentieth century. The obtained results can be used in the preparation of professional editions on the history of Ukrainian choreographic art.

Key words: Yevgeniia Yershova, classical dance, Ukrainian ballet theater.

Надійшла до редакції 26.11.2018 р.

УДК 792.83:792.082

**ДО ІСТОРІЇ БАЛЕТНОГО ДУЕТНОГО ВИКОНАВСТВА:
ЛЮДМИЛА СМОРГАЧОВА ТА СЕРГІЙ ЛУКІН**

Білаш Ольга Сергіївна – доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-6910-2238
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.18
bilash.olga96@gmail.com

Проаналізовано творчість балетного дуету Л. Сморгачова – С. Лукін, який найяскравіше проявив себе у 1970 – першій пол. 1980 рр. Досліджено історіографію проблеми; розглянуто творчу біографію С. Лукіна, проаналізовано сценічні досягнення Л. Сморгачової; визначено етапи творчої співпраці танцівників у дуеті. Основними віхами артистичної біографії С. Лукіна є навчання у Київському хореографічному училищі (1962–1971 рр.), робота на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1971–1990 рр.), навчання у Інституті фізичної культури (1982–1987 рр.). Сценічна діяльність Л. Сморгачової пов'язана з навчанням у Київському хореографічному училищі (1960–1969 рр.), роботі на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1969–1994 рр.), навчанням у Московському інституті театрального мистецтва ім. А. Луначарського (1984–1989 рр.), педагогічною практикою у Міжнародному центрі розвитку хореографічного мистецтва (з 1998 р.). Творча співпраця Л. Сморгачової та С. Лукіна в дуеті розпочалася у 1974 р.; ними підготовлено більшість провідних партій з репертуару Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. 1978 р. на II Міжнародному конкурсі артистів балету в Токіо ними здобуто золоті медалі. У подальшому танцівники здійснили кілька танцювальних концертних програм у хореографії відомих балетмейстерів (М. Бежар, Б. Ейфман, А. Плісецький, Р. Візиренко-Клявін, А. Шекера, В. Ковтун).

Ключові слова: Л. Сморгачова, С. Лукін, класичний танець, дуетне виконавство, український балетний театр.

Актуальність теми дослідження. В історії українського балетного мистецтва відомо чимало видатних танцювальних дуетів, які не лише вирізнялися високою хореографічною культурою, але й мали цілковиту творчу взаємність. Серед таких пар можна виділити творчі дуети: А. Васильєва – А. Белов,

А. Гавриленко – Г. Баукін, О. Потапова – Ф. Баклан, В. Ковтун – Т. Таякіна тощо. У 1970-х роках одним із найкращих за своєю яскравою акторською індивідуальністю та виконавською майстерністю став хореографічний тандем – Людмила Сморгачова та Сергій Лукін, який блискуче демонстрував результати власної роботи як в Україні, так і за її межами. У складі вітчизняних митців артисти виступали в Японії, США, Великобританії, Німеччині, Чехословаччині, Данії, Швеції, Аргентині, Кувейті, Сирії, Йорданії та інших країнах світу. Л. Сморгачова та С. Лукін створили низку незабутніх танцювальних образів у балетах «Лебедине озеро», «Лускунчик» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Лілея» К. Данькевича, «Попелюшка» С. Прокоф'єва тощо.

Актуальність теми зумовлена недостатньою вивченістю історії вітчизняного дуетного виконавства, необхідністю надання неупередженої оцінки фаховій діяльності українських танцівників радянського періоду.

Метою публікації є аналіз сценічної творчості балетного дуету Л. Сморгачова – С. Лукін, який найяскравіше проявив себе у 1970 – першій пол. 1980-х рр.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історіографію проблеми можна умовно поділити на два періоди: радянський та сучасний. Сценічний доробок танцівників неодноразово обговорювався у статтях українських радянських мистецтвознавців: Т. Василенко [1; 4], В. Дмитренко [8; 8–9], [3; 7], Л. Житниченко [5; 5–6], О. Кислиціної [7; 4], М. Кухарчука [8; 4], [9; 8–9], Т. Марковської [10; 6], Д. Ченко [15; 3], І. Чубасової [16; 19] тощо. Авторами розглянуто творче становлення Л. Сморгачової та С. Лукіна, охарактеризовано участь у балетах світової спадщини й танцювальних виставах у хореографії балетмейстерів-сучасників (М. Бежара, Б. Ейфмана, А. Плісецького), проаналізовано причини успіху дуету під час закордонних гастролей.

У пострадянський період чимало уваги балетному дуету приділено вітчизняним мистецтвознавцем – Ю. Станішевським. Згадку про окремі етапи роботи танцівників можна віднайти у його фундаментальних роботах: «Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність» [12] та «Український балетний театр» [13].

Цінні дані біографічного характеру про Л. Сморгачову та С. Лукіна містить біобібліографічний довідник В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» [14]. В окремих статтях, присвячених танцівникам, надається інформація щодо місць їхнього навчання, запропоновано перелік виконаних ними партій з репертуару Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, висвітлено гастрольну діяльність.

Важливі відомості з особистого та творчого життя Л. Сморгачової можна віднайти у розгорнутому інтерв'ю балерини, надрукованому на шпальтах провідного вітчизняного часопису «Голос України», де артистка коментує закінчення сценічної кар'єри, розповідає про особливості педагогічної та репетиторської роботи, розмірковує з приводу розвитку сучасного балетного мистецтва [11; 16].

Виклад основного матеріалу. Сергій Лукін народився 1953 р. у Києві в родині танцівників. В інтерв'ю часопису «Театрально-концертний Київ» він пригадував: «Мої батьки були танцюристами. Іноді вони брали мене з собою на виставу до театру. Цей були мої перші знайомства з балетом. Відтак мене віддали до Палацу піонерів у танцювальний гурток, а потім і до хореографічного училища» [6; 10].

У спеціалізованому навчальному закладі Лукін навчався в педагогів – В. Денисенка, А. Васильєвої, Н. Верекундової та Р. Візиренка-Клявіна. Цікаво, що під час навчання талановитий юнак здобув свій перший сценічний успіх: у великій концертній програмі училища ним виконано танцювальний дивертисмент «Ми» на музику В. Корольова в постановці Г. Майорова. Рецензент І. Чубасова писала з цього приводу: «Герой його [С. Лукіна – О.Б.] – хлопчик, трохи незграбний, намагався здаватися дорослим, приховуючи за зовнішньою позою ніяковість і сором'язливість. Комедійність, гротесковість цього характеру, здається, обіцяють успіх С. Лукіну в партіях такого плану, розкривають ще одну цікаву рису його обдаровання» [16; 19]. Відомо, що на випускному іспиті училища у 1971 р. С. Лукін виконав роль Арлекіна в дивертисменті «Арлекінада», а також взяв участь у па-де-де з балету «Корсар» А. Адана та па-де-труа з «Лебединого озера» П. Чайковського. Вдалий виступ став запорукою для запрошення його до балетної трупи головного музичного театру української столиці.

Уже наступного, 1972 р., танцівник дебютував на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в ролі Франца у виставі «Коппелія» Л. Деліба. Звісно, провідній ролі передувала праця у другорядних партіях, в яких Лукін «полонив глядачів вишуканим, романтично-піднесеним танцем, прагненням передати в кожному казковому образі його поетичність, одухотвореність» [3; 7]. Після вдалого дебюту з'явилися інші ролі романтичної тематики: принц Оршад («Лускунчик» П. Чайковського),

Принц («Попелюшка» С. Прокоф'єва), Зігфрід («Лебедине озеро» П. Чайковського), Альберт («Жізель» А. Адана), Лукаш («Лісова пісня» М. Скорульського).

Щодо останньої, варто наголосити, що вона чи не найбільше вразила тогочасних рецензентів. Приміром, балетознавець В. Дмитренко писав: «Його [Лукіна – О. Б.] Лукаш – глибоко трагедійний персонаж, який, зрадивши раз, вже йде до душевного зубожіння, і тільки десь глибоко в його серці, мов натягнута струна, бринить світле почуття до Мавки» [3; 7].

Ю. Станішевський також підкреслював, що Лукін «мабуть, найяскравіше розкрив у танці бентежну душу, творчі поривання і по-юнацькому ширі почуття Лукаша [...]. Для нього головним став внутрішній світ довірливого сільського парубка, в якому світле кохання до Мавки збудило митця» [12; 406–407].

Випробуванням стала для артиста робота над роллю Бенволіо у балеті С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Створена з надзвичайним артистизмом, вона стала предметом уваги мистецтвознавців, які відзначали, що Бенволіо у виконанні Лукіна – герой з яскраво окресленим характером: йому притаманні життєрадісність, дотепність, неприхована іронія «до серйозних почуттів» і повсякчасне стремління жити святом. «Здавалося б, створити подібний образ не дуже й складно, – писав вже згаданий В. Дмитренко. – Трохи гротескової загостреності, пластичної виразності, міміки обличчя [...]. Сергій дбає, щоб найзначиміше – внутрішній світ свого героя – передати через танець як головний компонент хореографічного мистецтва. Легкий стрибок, чіткість кожного па, вміння акцентувати найголовніші в сценічній дії моменти, невимушеність – все це підпорядковано єдиній меті: створити життєво переконливий образ» [3; 9].

Л. Сморгачова народилася 1950 р. у Києві. На сцену столичного ДАТОБ ім. Т. Шевченка вперше вийшла ученицею хореографічного училища: їй доручили невеличку роль гнома-годинникаря в балеті С. Прокоф'єва «Попелюшка» [4; 2]. Цікаво, що по закінченні училища в 1969 р., коли випускницю прийнято до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, її першою провідною партією стала саме Попелюшка. Поступово до репертуару балерини увійшла більшість провідних ролей із скарбниці академічної спадщини. Зокрема, про образ Одетти – Одилії з «Лебединого озера» П. Чайковського мистецтвознавці писали: «Дві протилежності, два полюси розуміння життя і його принципів. Вона [Сморгачова – О.Б.] зуміла пережити не тільки різні, несхожі характери, але й їхню непримиренність» [1; 4]. У наступні роки артисткою створено партії з балетів на музику сучасних композиторів: поетичної Джульєтти («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), стрімкої й життєствердної Дівчини («Світанкова поема» В. Косенка), чуйної Білосніжки («Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського). Балетознавці зазначали, що манера виконання Л. Сморгачової відзначалася рідкісною музичальністю, одухотвореністю кожного па; досконала техніка, динаміка рухів поєднувалися з ліричністю, м'якістю пластики, емоційною глибиною танцю [16; 19].

1972 р. Л. Сморгачова стала лауреатом Всесоюзного, а 1973 р. – II Міжнародного конкурсу артистів балету у Москві. Її партнером став відомий тоді соліст Великого театру О. Годунов, педагогом-репетитором конкурсної програми виступив О. Єрмолаєв. Танцівники здобули II місце й срібну медаль міжнародного змагання. Перемоги на балетних конкурсах змусили танцівницю замислитися над роботою в дуеті з постійним партнером. Щаслива зустріч Л. Сморгачової та С. Лукіна у балеті «Лебедине озеро» в 1974 р. поклала початок подальшої плідної співпраці.

Майже одразу після створення дуету балетні критики відзначили, що динамічність та яскравість танцю Сморгачової прекрасно підсилюється легкістю і політністю рухів Лукіна – індивідуальні якості кожного поєднувалися в єдине художнє полотно.

В інтерв'ю часопису «Театрально-концертний Київ» С. Лукін так коментував підґрунтя творчих досягнень балетної пари: «Зрозуміло, у дуеті важливо, щоб партнерам було зручно танцювати одне з одним. Але це не головне. Необхідно досягти єдності у ставленні до мистецтва і до своєї роботи, розумінні образів, прагненні донести до глядачів внутрішній стан своїх героїв. А тут у нас із Людою чимало спільного» [5; 6].

1976 р. обидва танцівники взяли участь у балеті К. Хачатуряна «Чіполіно» в хореографії балетмейстера Г. Майорова, проте, не в дуеті, а в різних акторських ансамблях. За виконання головної ролі вистави – Редисочки – Л. Сморгачову нагороджено Державною премією СРСР [9; 8].

1978 р. на II Міжнародному конкурсі артистів балету, який пройшов у Токіо, Л. Сморгачова та С. Лукін здобули золоті медалі. Як наголошувала І. Чубасова, своєрідність і відмінність Токійського конкурсу від інших, йому подібних – московського (СРСР) та варненського (Болгарія) полягала в тому, що його метою ставало не лише визначення кращих танцівників, а, насамперед, виявлення кращих танцювальних дуетів. Умови конкурсу передбачали виконання впродовж трьох турів

чотирьох класичних па-де-де та одного дивертисменту на сучасну тематику. Обов'язковою частиною програми була демонстрація одного з найскладніших танцювальних номерів – па-де-де з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. 1978 р. членами журі на конкурсі в Токіо були авторитетні майстри хореографії Р. Стручкова (СРСР), А. Алонсо (Куба), Л. Дарсонваль та М. Кура (Франція, останній – головний балетмейстер Паризької опери), М. Попа (Румунія), В. Кірова (Болгарія), М. Очі (Японія). Відомо, що в рамках змагання в Японії (у конкурсі взяли участь 39 пар із 23 країн світу) С. Лукін та Л. Сморгачова танцювали па-де-де з балетів «Лебедине озеро», «Лускунчик» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Чіполіно» К. Хачатуряна. Виконання українських танцівників відрізнялося винятково високим технічним рівнем, надзвичайною артистичністю та емоційністю [16; 19].

Одразу після конкурсу за підтримки педагога-репетитора Большого театру Є. Качарова танцівниками підготовлено танцювальну програму з номерів, які раніше не виконувалися на київській сцені. До її першого відділу увійшли: па-де-де з балетів «Сильфіда» Ж. Шнейцхоффера (в хореографії Ф. Тальоні), «Сатаніла» Ц. Пуні (ред. М. Петіпа), «Полішинель» С. Рахманінова (ред. О. Горського), «Лебідь» К. Сен-Санса (в хореографії М. Фокіна).

Другим відділом концерту став одноактний балет «Кармен-сюїта» на музику Бізе – Р. Щедрина, підготовлений за підтримки педагогів-репетиторів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка – З. Серкової та В. Денисенка [5; 6].

1979 р. Л. Сморгачова та С. Лукін взяли участь у гастрольних виступах радянських артистів з Москви, Ленінграду та Києва в США. Всього здійснено 38 виступів, у т.ч. й на сцені одного з найкращих концертних зал Сполучених Штатів – Карнегі-хола, де, за словами балетознавця Ю. Станішевського, танцівники «зачарували своїм одухотвореним і технічно досконалим мистецтвом американських шанувальників класичного балету» [12; 472].

На жаль, з другої пол. 1980-х років Л. Сморгачова та С. Лукін почали все частіше танцювати окремо. Останньою їх великою спільною роботою стала «Спляча красуня» П. Чайковського у постановці В. Ковтуна, де танцівники виступили в головних партіях – Дезіре та Аврори. А також спільний творчий вечір, на якому артисти виконали низку концертних номерів та уривків із балетів. У заході також взяли участь інші відомі українські артисти – М. Прядченко, В. Рибій, В. Литвинов, В. Яременко.

Відомо, що розпочався концерт гранд-па з балету «Пахіта» Л. Мінкуса (хореографія М. Петіпа, постановка балетмейстера Ленінградського Малого театру М. Долгушина), в якому Л. Сморгачова в парі з М. Прядченком продемонстрували «високі стрибки, вихор піруетів, філігранну точність найскладніших рухів, тонке відчуття стилю» [10; 6]. В дуеті з солістом Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка В. Рибієм Л. Сморгачова представила фрагмент із балету «Бахті» в хореографії французького балетмейстера М. Бежара (поставлений педагогом Большого театру А. Плісецьким) на індійську народну музику.

Вільне володіння сучасним класичним матеріалом Л. Сморгачова продемонструвала в парі з В. Литвиновим у балеті-плакаті «Перервана пісня» (музика І. Кальніньша, хореографія Б. Ейфмана), присвяченому чілійському поету В. Харі та його Музі. В постановці цього ж балетмейстера представлено композиції – «Двоголосся» та «Мандрівні актори» (музика Ж. Оффенбаха). Обидва хореографічні номери Л. Сморгачова виконала в парі з С. Лукіним. Балетознавці відзначали, що Ейфман із дивовижним чуттям зумів вловити приховані акторські можливості дуету, враховуючи особливості виконавської майстерності, зовнішні дані та навіть особисті риси характеру танцівників. Все це дозволило артистам як найкраще проявити себе в цій маленькій приголомшливій виставі, підкорюючи публіку веселим гротеском, колоритною пантомімою, гумором та безпосередністю [8; 4].

Рецензенти писали про танцівників: «Сморгачова полонить у цій мініатюрі веселою танцювальною буфонадою, живим гумором, комічністю сценічної поведінки, викликаючи в пам'яті героїв старовинної комедії масок, персонажів німого кіно» [9; 9]. «Різноплановість, широта творчих можливостей С. Лукіна виявилась у тонких «філігранях» партнерського мистецтва в дуеті з балету «Баядерка». Гострохарактерні імпровізаційні рисочки втілилися в кумедному образі господаря цирку. За кожною партією С. Лукіна стоїть неабияка особистість актора, що звик дошукуватися правди» [15; 3].

1993 р. Л. Сморгачова завершила сольну кар'єру і перейшла на педагогічну діяльність (чому, зокрема, сприяло навчання у 1984–1989 рр. на балетмейстерському відділенні Московського інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського). Серед її відомих вихованців: І. Дворовенко, Г. Дорош, К. Алаєва, К. Козаченко, Т. Льозова, Н. Мацак, О. Кіф'як та ін. артисти.

В інтерв'ю часопису «Голос України» на запитання – хто був для неї найкращим партнером, вона багатозначно відповіла: «Люблю, коли гарно танцюють. Це надихає. А коли танцюють погано – дратує. Є люди, які люблять, коли оточення танцює гірше, щоб мати яскравіший вигляд. А найнадійнішим партнером, мабуть, був М. Прядченко» [11; 16].

С. Лукін здобув вищу освіту у Київському інституті фізичної культури (1982–1987 рр.). Закінчив танцювальну кар'єру 1990 р., а наступного, 1991 переїхав до Ізраїлю, де розпочав педагогічну роботу в одній з приватних балетних шкіл.

Отже, наукова новизна публікації полягає у вивченні історії вітчизняного дуетного виконавства на прикладі партнерської співпраці сценічного тандему Л. Сморгачова – С. Лукін. Підсумовуючи, викладений матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Історіографія проблеми містить два періоди дослідження: радянський та сучасний. Перший представлений роботами вітчизняних мистецтвознавців: Т. Василенко, В. Дмитренко, Л. Житниченко, О. Кислиціної, М. Кухарчук, Т. Марковської, Д. Ченко, І. Чубасової. Другий – науковими розробками Ю. Станішевського та В. Туркевича. Проте балетознавці розглянули переважно сольну діяльність Л. Сморгачової та С. Лукіна, залишивши поза увагою їх дуетну роботу.

2. До основних етапів творчої біографії С. Лукіна можна віднести: навчання у Київському хореографічному училищі (1962–1971 рр.), роботу на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1971–1990 рр.), навчання у Київському інституті фізичної культури (1982–1987 рр.) тощо.

3. Основні віхи сценічної діяльності Л. Сморгачової містять навчання у Київському хореографічному училищі (1960–1969 рр.), роботу на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1969–1994 рр.), навчання у Московському інституті театрального мистецтва ім. А. Луначарського (1984–1989 рр.), педагогічну практику у Міжнародному центрі розвитку хореографічного мистецтва (з 1998 р.).

4. Творча співпраця Л. Сморгачової та С. Лукіна в дуеті розпочалася 1974 р. Із цього моменту в парі ними підготовлено більшість провідних партій з репертуару Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. 1978 р. на II Міжнародному конкурсі артистів балету (Токіо) ними здобуто золоті медалі. У подальші роки танцівники здійснили кілька танцювальних концертних програм у хореографії відомих балетмейстерів минулого та сучасності (М. Петіпа, М. Бежар, Б. Ейфман, А. Плисецький, Р. Візиренко-Клявін, А. Шекера, В. Ковтун тощо).

Заявлена у публікації тематика потребує подальшого вивчення з викладенням здобутих мистецтвознавчих результатів у фахових монографіях з історії українського балетного театру.

Список використаної літератури

1. Василенко Т. Входимо в казку. *Молодь України*. 1978. 10 лют.
2. Дмитренко В. Веселими й щасливими очима. *Театрально-концертний Київ*. 1975. № 20. С. 8–9.
3. Дмитренко В. Золоті медалі з Токіо. *Театрально-концертний Київ*. 1978. № 5.
4. Дмитренко В. Усі барви казки. *Театрально-концертний Київ*. 1978. № 1. С. 2–3.
5. Житниченко Л. Перший сольний. *Театрально-концертний Київ*. 1978. № 16. С. 5–6.
6. Знайомтесь – Лукін. *Театрально-концертний Київ*. 1972. № 1.
7. Кислиціна О. У роботі – краса передусім. *Молода гвардія*. 1980. 19 січ.
8. Кухарчук Н. Магія ритма и свежесть чувств. *Комсомольское знамя*. 1983. 23 февр.
9. Кухарчук М. У пошуку нового. *Театрально-концертний Київ*. 1983. № 17. С. 8–9.
10. Марковська Т. Творчий вечір Людмили Сморгачової. *Культура і життя*. 1983. 20 листоп.
11. Микитюк Л. Антракт. *Голос України*. 1996. 27 черв.
12. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
13. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
14. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Київ: б. в., 1999. 224 с.
15. Ченко Д. Нові барви чудового дуету. *Прапор комунізму*. 1983. 15 лют.
16. Чубасова І. Успіх балетного дуету. *Музика*. 1978. № 3. С. 19.

References

1. Vasilenko T. (1978 10th of February). Enter the fairy tale. *Molod' Ukrayiny*, 4 [in Ukrainian].
2. Dmitrenko V. (1975). Happy and happy eyes. *Teatral'no-kontsertny u Kyiv*, 20 [in Ukrainian].
3. Dmitrenko V. (1978). Gold medals from Tokyo. *Teatral'no-kontsertny u Kyiv*, 5 [in Ukrainian].
4. Dmitrenko V. (1978). All the colors of the fairy tale. *Teatral'no-kontsertny u Kyiv*, 1 [in Ukrainian].
5. Zhytnichenko L. (1978) The first solo. *Teatralno-kontsertny u Kyiv*, 16 [in Ukrainian].
6. MeetLukin. (1972). *Teatralno-kontsertny u Kyiv*, 1 [in Ukrainian].
7. Kislytsina O. (1980 19 th of January). In the work – beauty first of all. *Moloda hvardiya*, 4 [in Ukrainian].
8. Kukharchuk N. (1983 23th of February). The magic of the rhythm and the freshness of feelings. *Komsomol'skoye znamy*, 4 [in Russian].
9. Kukharchuk N. (1983). *Teatralno-kontsertnyy Kyiv*, 17 [in Ukrainian].
10. Markovskaya T. (1983 20th of November). Creative evening of Lyudmila Smorgachova. *Kultura I zhyttya*, 6 [in Ukrainian].
11. Mykytyuk L. (1996 27th of June). Intermission. *Holos Ukrayiny*, 16 [in Ukrainian].

12. Stanishevskiy Y. (2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: MusicakUkraine [in Ukrainian].
13. Stanishevskiy Y. (2008). Ukrainian ballet theatre .Kiev: Musicak Ukraine [in Ukrainian].
14. Turkevich V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities. Kyiv [in Ukrainian].
15. Chenko D. (1983 15 th of February). New colors of a wonderful duo. *Prapor komunizmu*, 3 [in Ukrainian].
16. Chubasova I. (1978). The success of the ballet duo. *Muzyka*, 3 [in Ukrainian].

К ИСТОРИИ БАЛЕТНОГО ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ЛЮДМИЛА СМОРГАЧОВА И СЕРГЕЙ ЛУКИН

Билаш Ольга Сергеевна – доцент кафедры хореографического искусства,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Проанализировано творчество балетного дуэта Л. Сморгачова – С. Лукин, проявившего себя в 1970 – первой пол. 1980 годов. Исследована историография проблемы, рассмотрена творческая биография С. Лукина, проанализированы сценические достижения Л. Сморгачовой; определены этапы сотрудничества в дуэте. Основными вехами артистической карьеры С. Лукина стало обучение в Киевском хореографическом училище (1962–1971 гг.), работа на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченка (1971–1990 гг.), обучение в Киевском институте физической культуры (1982–1987 гг.). Этапы сценической деятельности Л. Сморгачовой – обучение в Киевском хореографическом училища (1960–1969 гг.), работа на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченка (1969–1994 гг.), обучение в Московском институте театрального искусства им. А. Луначарского (1984–1989 гг.), педагогическая практика в Международном центре развития хореографического искусства (с 1998 г.). Творческое сотрудничество Л. Сморгачовой и С. Лукина в дуэте началось в 1974 г. С того времени в паре ними подготовлено большинство ведущих партий из репертуара Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченка. В 1978 г. на II Международном конкурсе артистов балета в Токио танцовщики награждены золотыми медалями. В последующие годы артисты осуществили несколько танцевальных концертных программ в хореографии известных балетмейстеров (М. Петипа, М. Бежар, Б. Эйфман, А. Плисецкий, Р. Визиренко-Клявин, А. Шекера, В. Ковтун и др.).

Ключевые слова: Л. Сморгачова, С. Лукин, классический танец, дуэтное исполнительство, украинский балетный театр.

THE HISTORY OF THE SMORGACHEVA-LUKIN BALLET DUET

Honored Worker – of Culture of Ukraine
Associate Professor of the Department of Choreographic Art
of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

In this article we have analyzed stage creativity of Smorgachova – Lukin ballet duet, which brightly showed itself in 1970th – first half of the 1980th. In this publication we have examined historiography of the problem, reviewed artistic biography of S. Lukin, analyzed scenic achievements of L. Smorgachova and determined basic stages of their artistic cooperation in duo. We have shown that basic stages of S. Lukin biography were studying at Kyiv choreographic academy (1962–1971), work as a ballet artist in Kyiv National opera and ballet theatre(1971–1990), studying at Kyiv state institute of physical culture (1982–1987) etc. Basic stages of L. Smorgachova biography were studying at Kyiv choreographic academy (1960–1969), work as a ballet artist in Kyiv National opera and ballet theatre (1969–1994), studying at Moscow university of theatrical art (1984–1989), pedagogic experience at international center of development of choreographic art (from 1998). It has also been emphasized, that creative cooperation of L. Smorgachova and S. Lukin has begun in 1974. From that moment, they started to perform most leading duos from the National opera and ballet theatre's repertoire. In 1978, on the second international ballet competition in Tokyo, the couple received a golden medal. In the next years the dancers have presented several concert programs staged by M. Petipa, M. Bejar, B. Eyfman, A. Pliseckiy, P. Vizyrenko-Klyavin, A. Shekera, V. Kovtun, etc. Scientific novelty of the article is in exploring the history of Ukrainian ballet duo performances based on the example of the Smorgacheva-Lukin duet.

Key words: Lyudmila Smorgachova, Sergey Lukin, classical dance, duet, Ukrainian ballet theatre.

UDC 792.83:792.082

THE HISTORY OF THE SMORGACHEVA-LUKIN BALLET DUET

Honored Worker – of Culture of Ukraine
Associate Professor of the Department of Choreographic Art
of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Article objective. Analyze stage creativity of Smorgachova – Lukin ballet duet, which brightly showed itself in 1970th – first half of the 1980th.

Methodology: use of the next culturological methods of research: historical and comparative, structural and functional, semiotic, systematical.

Scientific novelty: getting to delve deep into the history of Ukrainian ballet duo performances based on the example of the Smorgacheva-Lukin duet.

Conclusion. Creative cooperation of L. Smorgachova and S. Lukin has begun in 1974. From that moment, they started to perform most leading duos from the National opera and ballet theatre's repertoire. In 1978, on the second international ballet competition in Tokyo, the couple received a golden medal. In the next years the dancers have presented several concert programs staged by M. Petipa, M. Bejar, B. Eyfman, A. Pliseckiy, P. Vizyrenko-Klyavin, A. Shekera, V. Kovtun, etc.

Key words: Lyudmila Smorgachova, Sergey Lukin, classical dance, duet, Ukrainian ballet theatre.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 0477.3.12

ДО ПИТАННЯ ПРО МОДЕРНІЗАЦІЮ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ 60-80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Маркевич Лариса Анатоліївна – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.19
lm_dance@ukr.net

Аналізуються особливості процесу модернізації художньої мови національної балетної вистави у 60–80 роках ХХ ст. під впливом соціокультурних процесів, що відбувалися в країні. Акцентується на творчості генерації композиторів (А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Кирейка, Л. Дичко, Є. Станковича), які стимулювали появу нових балетмейстерів (М. Трегубова, А. Шекери, А. Рубіної і ін.) й танцівників. Наголошується на важливості композиторської неофольклорної методології, яка полягає в фольклоризації звукового матеріалу.

Ключові слова: українська балетна вистава, етнонаціональна ідентифікація, художня мова, тенденції розвитку, 60–80-ті роки ХХ ст.

Актуальність проблеми. Сучасні процеси національно-культурного відродження стимулюють новий погляд на культурно-мистецьку практику минулої доби, в якій закладено чимало національно-культурних ознак, які дають змогу оцінити власні здобутки і спрогнозувати подальший шлях розвитку національного художнього простору

Огляд останніх публікацій. Зазначена проблематика має чималий обсяг спеціальної літератури, автори якої намагаються поглянути на минулу добу у спробі пошуку відповідей на формування саме таких засад національного хореографічного мистецтва. Згадаємо ґрунтовні розвідки Р. Станкович-Спольської про фольк-оперу Є. Станковича «Цвіт папороті» [5], [6], [7], О. Бенч-Шокало [1] чи відомого художнього критика Ю. Станішевського [4], стосовно різних граней оперної і балетної творчості національних композиторів, зокрема й тих, що є предметом нашого аналізу, а також відгуки, автори яких намагаються реконструювати, виходячи із сучасних реалій, стан хореографічної культури в Україні в історичній ретроспективі [3]. Аналізу ситуацій в художній практиці доби посвячено й працю Г. Меднікової [2], матеріали якої спрямовані на виявлення специфічних ознак культурного простору обраного нами періоду. Є й інші публікації, автори яких намагаються виявити специфічні ознаки творчої діяльності визначних постатей української хореографії. Утім дана проблематика є невичерпною.

Мета статті – виявити особливості модернізації хореографічної мови національної балетної вистави 60-80-х років ХХ ст.

Виклад матеріалу дослідження. Загальна тенденція для українського балетного театру 50-х рр. – розкриття духовного світу людини – набула відображення в драматургії та хореографічній мові української балетної вистави у намаганнях відійти від побудови вистави за принципами хореодрами (нові редакції «Лілеї», «Лісової пісні», нові балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського), у більш глибокому синтезі класичного й національного танців із введенням елементів, характерних для танцювальної культури західних регіонів України. Посилилися процеси драматизації і симфонізації танцю, в яких хореографічна лексика українського танцю набула значення «спільного знаменника» образної сфери художньої мови балетної вистави: елементи народного танцю забарвлювали класичну лексику в характеристиках позитивних героїв, а у поєднання з пантомімою, адаптованою для використання в класичному балеті, окреслювали негативних героїв. Можна сказати, що завершився цикл функціонування романтичного канону, в якому відбулося вдале підпорядкування етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного та хореографічного професіоналізму.

Вплив постмодерністичних тенденцій помітний на розвиткові радянського балету (українського зокрема), що отримав можливість у «згущеному» мистецькому просторі, вписати у світовий контекст власну специфіку закономірностей національного хореографічно-історичного процесу. Постмодернізм охоплює різні рівні реального буття українського соціуму: «хрущовської

відлиги», «шістдесятництво», брежнєвської стагнації 70-х та інтелектуальне дисидентство, горбачовську «перебудову» і мистецький андеграунд, що призвели у 90-х роках до ідеологічної дезорієнтованості та плюралістичного еkleктизму.

Світові тенденції постмодернізму (термін Ф. Джеймсона, 1964 р.), певної «гіперреальності» з притаманними їй стильовою «всеїдністю», стимулювали створення в мистецтві індивідуалізованих, локальних знакових систем, «авторських словників», оригінальних підходів у роботі з фольклором. Українське національне балетне мистецтво в світлі нефольклорної хвилі постмодернізму збагатилося новою якістю: багатоаспектним поданням етнохарактерного матеріалу з розкриттям його як автентичних коренів, так і сучасного бачення національного образу світу. Почалося творення постмодерністичного національного канону з підпорядкуванням елементів різних хореографічних технік природі фольклорного коду, фольклорних танцювальних лексем та розкриттям за їх допомогою нерозгорнутих раніше глибинних смислів.

Активізація соціокультурного стану в Україні у 60-ті рр. ХХ ст. спрямувала розвиток художньої мови в балетних виставах у напрямі широких узагальнень, стилізації елементів народного танцю, відмови від прямого цитування фольклорних джерел. Характерною є постановка вистав декількох типів: а) на сюжети з життя сучасників, в яких невеликими «вкрапленнями» з'являлись ознаки національної танцювальної культури («Орися» А. Кос-Анатольського, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки); б) з'явилася нова балетна музика, що вимагала створення відповідних танцювальних образів-носіїв певних емоційно-психологічних барв, що дозволяли передавати всі колізії вистави («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.). Наслідком цього стало виникнення багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами.

Ідеологія «хрущовської відлиги» вимагала оновлення балетного репертуару шляхом створення вистав на сучасну тему. Їх відсутність частково компенсувала композиторська творчість. У 60-ті роки з'являється нова українська балетна музика (Ю. Рожавська, Б. Буєвський, М. Сильванський, Б. Яровинський), проте, перші спроби модернізації засобів, на яких трималася естетика хореодрами, виявилися невдалими («Торжество кохання», «Блакитна стрічка» – хореографія М. Трегубова).

Ситуація змінюється після здійснення II редакції балету «Чорне золото» В. Гомоляки за хореографією П. Вірського, який поєднав лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, що склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрям продовжили львівські балетмейстери М. Заславський та А. Шекера (балет «Орися» А. Кос-Анатольського).

Значну роль в оновленні українського балетмейстерського мистецтва 60-х років відіграли експериментальні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виногорова, Н. Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами, відтворюючи їх зміст шляхом поєднання різних танцювальних прийомів з елементами пантоміми у нових хореографічних формах – одноактних балетах (балети-новели «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, балетмейстер С. Дречин; «Дзвін Вітчизни» А. Хачатуряна, балетмейстер О. Лапаурі). Але національна тематика в одноактних балетах втілена не була.

Суттєві зрушення спостерігаються наприкінці 60-х років, коли з'являються вистави «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, створена П. Вірським у керованому ним Ансамблі танцю та «Поема про Марину» Б. Яровинського у постановці В. Вронського. Ці одноактні балети на сучасну тему стали етапом у становленні українського хореографічного мистецтва: реалізовано оновлення балетної стилістики через синтез різножанрових танцювальних елементів – танцю-модерн і народної хореографічної лексики (П. Вірський), класичного і народних танців із ритмізованою пантомімою (В. Вронський).

Інноваційними стали хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою («Досвітні огні» Л. Дичко), який створив узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. Але цих вистав небагато, бо переважну більшість їх становила суміш пантомімічних прийомів – «драмбалету» та запозичень з авторського танцювального словника постановок І. Бельського, В. Васильова, Ю. Григоровича, Н. Касаткіної.

На українській сцені активізується й опанування зарубіжного досвіду, що відбувається через повтор-інтерпретацію постановок радянського балетного театру. У них простежується прагнення розширити репертуарні обрії та осучаснити класичну спадщину. Цей принцип знайшов подальший розвиток у балетмейстерів: В. Вронського, О. Дадішкіліані, М. Заславського, А. Панткіна,

А. Шекери, які прагнули, спираючись на визнану хореографію, змінити її шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету. Так, узагальнююче виразне начало та психологічно-філософська багатогранність хореографічного втілення музики С. Прокоф'єва, яку продемонстрував у постановочному рішенні балету Л. Лавровського «Ромео і Джульєтта» В. Вронський, відкрили шлях для створення авторських інтерпретацій цього балету: як ліричної драми характерів (А. Панतिकін), узагальненого образу, стилізації середньовічного способу життя (М. Заславський), філософської трагедії – у хореографічному баченні А. Шекери. Найяскравіше балетмейстерське новаторство демонструють інтерпретації музики С. Прокоф'єва. Прагнення розкрити музичний задум спонукало балетмейстерів на пошуки оновлення класичної танцювальної лексики (хореографічні втілення музики балету «Попелюшка»: балет-поема (Одеський театр, балетмейстер О. Виноградов); ліричний монолог-сповідь в інтерпретації М. Арнаудової (Харківський театр опери і балету); філософська казка у балетмейстерському рішенні А. Шекери (Львів).

Тож провідними тенденціями 70–80 рр. ХХ ст. у розвитку національного балетного мистецтва були «пильна увага до реалістичних традицій українського й усього радянського балету, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічної вистави, створення різних за жанрами і стильовими особливостями вистав, що поєднували на ідейно-тематичній основі музичну, театральну, хореографічну образність» [4; 239].

Нові принципи побудови музичної форми, засоби музичної образності, які декларували балетні партитури С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, А. Петрова, Р. Щедрина і ін., вимагали від хореографів переосмислення традиційних підходів до побудови танцювального малюнку вистави, в яких кристалізуються елементи художньої мови нового естетичного рівня, що прогнозують подальший рух українського балетмейстерського мистецтва: поліфонізація загального малюнка балетної вистави (постановки І. Чернишова і Л. Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську), симфонізація побудови танцювальної драматургії у постановках А. Шекери (в Київському і Львівському театрах).

Інтенсивне накопичення власного національного творчого досвіду у 70-ті роки сприяло оновленню жанрової палітри. З'являються балети – ліричні поеми («Сім красунь» К. Караєва у постановці М. Трегубова), балети – психологічні драми («Стежкою грому» К. Караєва, хореограф А. Шекера), балети баладного характеру («Легенда про любов» А. Мелікова у постановці А. Шекери) та ін.

Розвиток синтезу класичного та українського танцю став повільнішим, оскільки для оновлення танцювальної лексики не вистачало запозичення виразних засобів нових систем – танцю модерн, джазового танцю (серед поодиноких прикладів – «Світанкова поема» на музику В. Костенка) та лише формувалися нові нефольклорні підходи до використання художнього матеріалу в хореографії, здатні осучаснити естетично-образну й знаково-символічну систему художньої мови української балетної вистави.

Накопичення значних досягнень у верифікації різних інтерпретаційних прочитань, на жаль, небагатьох українських балетів «золотого фонду» хореографічного мистецтва призвело до актуалізації орієнтації балетмейстерів на акторські можливості і індивідуальні якості виконавців, що позначилося варіативністю здійснених постановок. Зберігаючи загальні контури хореографії, балетмейстери оновлюють їх відповідно до можливостей та темпераменту виконавців провідних партій. Це провідний напрям у діяльності українських балетних труп 70–80 років ХХ ст. Але визрівання нової симфонічної хореографічної вистави, що відбувалося в музичному мистецтві та інша тенденція 70 рр. – спроба через мистецький синтез об'єднати в художній мові вистави всі її елементи навколо провідної ідеї, прагнення до опосередкованого використання засобів виразності, запозичених із суміжних видів мистецтва, стало підґрунтям для подальшого розвитку балетмейстерського мистецтва та художньої мови української балетної вистави у 80–90 роках.

Характеристика розвитку балету в той період дозволяє виокремити тенденції, що спрямовували творчість балетних колективів України:

- зміцнення зв'язків у створенні концепції балету між композиторами і лібретистами, композиторами й хореографами-експериментаторами (балети за мотивами повісті Ч. Айтматова, давньогрецьких джерел, «переклади» на хореографічну мову оперних вистав – «Материнське поле» К. Молдобасанова, «Медея» Р. Габічвадзе, «Орфей і Евридіка» М. Боярчикова);

- оновлення підходів до академічних версій класичного балету, прагнення утвердити авторське мистецьке обличчя через неординарне тлумачення традиційних балетмейстерських технологій;

- тяжіння до експериментаторства, синтезу мистецтв, сміливих лексичних поєднань. Так, образно-виражальну палітру українського балетмейстерського мистецтва збагатили так звані «датські» балети 80-х років – балети, що ставилися театрами на державне замовлення. Незважаючи

на неприховане ідеологічне спрямування, балетмейстерські рішення в них не обмежувалися традиційними засобами хореографічної лексики. Часто ці рішення надихалися аналогами образних втілень у суміжних видах мистецтв, скажімо, у кінематографі: через однойменний кіносценарій Є. Габриловича в балеті В. Губаренка «Комуніст» із хореографією В. Смирнова-Голованова (Одеса), або за участю відомого кінорежисера Ю. Ільєнка у створенні монументальної героїко-революційної вистави «Прометей» (музика Є. Станковича, балетмейстер А. Шекера);

– опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн. Одним із напрямів у балетмейстерських пошуках II пол. 80 – поч. 90 рр. XX ст. можна назвати становлення нових підходів до синтезу класичних і модерністських виразових засобів, відкритих М. Бежаром, Р. Петі, Дж. Ноймайєром, У. Кіліаном. Засвоєння естетики модерну й постмодерну відбувалося за допомогою цитування, варіювання-стилізації, діалог-компроміс різних хореографічно-стильових версій втілення ідейного задуму («Світанкова поема» Г. Майорова, музика В. Косенка, «В ім'я життя» А. Шекери, музика Д. Шостаковича), запозичення принципів драматургії з суміжних видів мистецтв: музики, кіно, телебачення, стильових засобів далеких від балету танцювальних жанрів, народних, сучасних побутових.

Щоб привернути увагу до проблеми виховання продовжувачів традицій В. Вронського, П. Вірського, А. Шекери, в Україні організуються конкурси балетмейстерів-постановників, проведення яких сприяло появі молодих постановників (у Донецькому театрі – І. Колубакіна, у Харківському – В. Шкілько, в Одеському – А. Шевельова, В. Смирнов-Голованов). Як приклад – творчість А. Шекери, який прагнув урізноманітнити класичні структури українського балету через інтерпретації класичної спадщини і використання прийомів, апробованих сучасною практикою. Осучаснення репертуарних творів на основі синтезу хореографії, музики, сценографії, художнього оформлення вистави, співпраця з диригентами С. Турчаком, О. Рябовим, В. Кожухарем – напрям, що репрезентує мистецтво А. Шекери, – не єдиний у хореографії українського балету.

Новими кольорами її доповнює творчість Г. Майорова, орієнтована на відчуття хореографічної драматургії у сучасних танцювальних ритмах («Чіпполіно» К. Хачатуряна), В. Ковтуна, що прагне відродити класику у первісному вигляді, декларуючи плюралізм у виборі варіантів та чистоту стильових рішень; В. Литвинова, що намагається, поєднуючи елементи класичного, фольклорного і модерн-танцю осучаснити хореографічну мову, надати їй виразності (балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича).

Експериментальні вистави 80-х рр. стали для молодих балетмейстерів школою, що виховувала готовність до сприйняття різних хореографічних систем і танцювальних форм. У руслі формування постмодерністичного національного канону української балетної вистави посилення національних кадрів у балетмейстерському виконавському складі, поєднання їх потенціалу з музичними напрацюваннями актуалізувало професіоналізацію неофольклористичних тенденцій, що проникає й вкорінюється у музичний театр України ще з II пол. XX ст. завдяки впливу світових досягнень. Якщо фольклоризм – родове поняття, що охоплює всі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві, починаючи від XVIII ст., то неофольклоризм виступає як стильове поняття, що належить до художньої культури XX ст. (К. Волков, В. Гусєв, В. Задерацький, І. Земцовський, М. Тараканов). Л. Хрістіансен вводить у науковий обіг поняття «нова фольклорна хвиля», що розглядається як відповідний до локального національно-соціального музично-сценічного явища радянської культури (української, зокрема) 60-80-х років XX ст. [5].

Неофольклорна жанрова парадигма українського балетного театру XX ст. як явище історично-процесуального виявлення зазнала впливу двох різноспрямованих тенденцій, сформованих у музичному мистецтві: «академізації фольклору» (Л. Яначек, С. Прокоф'єв, Б. Лятошинський, А. Калнинь, Я. Мединь) і «фольклоризації жанру» (Б. Барток, М. Леонтович, частково Дж. Гершвін, Є. Станкович). Остання, на відміну від першої, яка фольклоризує балетний жанр «із середини» (через цитування, переінтонування, стилізацію), зводиться до фольклоризації «ззовні», через надання балетній формі (в т.ч. її образній та музичній драматургії) стійких прикмет фольклорних жанрів. Саме фольклоризація балетного жанру, що «визрівала» у балетних творах 60–80-х рр., стала тенденцією розвитку експериментальних видів української вистави з 90-х рр. («Вікінги» та «Ніч перед Різдом» Є. Станковича, «Володимир Хреститель» та «Фрески Софії Київської» В. Кікти, нові редакції «Лілеї» і «Лісової пісні»).

Одною з ознак розвитку неофольклоризму II пол. XX ст. є посилення в художній мові української балетної вистави ролі знаків національної характерності не лише на образно-драматургічному рівні, а й на рівні балетної форми. Так, опора на глибинні образи і культурні традиції, національне мислення визначають розширення скарбниці жіночих образів та жіночих хореографічних форм. Жіночі хореографічні форми в нових виставах «Торжество кохання» Ю. Знатоква (1960 р., Львів, балетмейстер

М. Трегубов), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963 р., Київ, балетмейстер Н. Скорульська), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський, А. Шекера), «Відьма» В. Кирейка (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Орися» А. Кос-Анатольського (1968 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Пісня синього моря» Б. Бувєвського (1967 р., Одеса, балетмейстер М. Трегубов), «Каменярі» М. Скорика (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекера) ґрунтуються на цілісності драматургії сценічного твору й розвиваються у виконавських концепціях артистів балету, що свідчило про розширення сфери рефлексивного досвіду та виконавських можливостей в моделі *балетмейстер – артист* за рахунок впливу неофольклористичних тенденцій зокрема.

Інноваційна тенденція академізації фольклору в українському балеті 60–80 рр. відбивалися в постановках А. Шекери – основоположника масштабного поліфонічного й багатопланового балету. Його постановки об'єднують романтично-поетичну природу балетного танцю з тонким психологізмом, живою й позитивною енергетикою, ментальною щирістю, монументальністю, філософською глибиною національного мислення. Модифікація художньої мови в його балетних виставах отримала втілення у сміливому переінтонуванні елементів народного танцю, прагненні до образно-метафоричних пластичних узагальнень, розмежування протиставних образних сфер та різнопланового втілення в танці характерів героїв.

Психологізація хореографічної мови поглиблювалась у зв'язку з посиленням ролі у балетмейстерській презентації виконавської інтерпретації, що набула функції доповнення балетмейстерського хореографічного тексту та демонструвала національну манеру виконання: поєднання в пластичному малюнку партії блискучої техніки академічного класичного й українського народного танців, акторської майстерності, глибокого розуміння національного характеру. Загалом можна говорити про формування поняття виконавського фольклоризму як «форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування» [1], що є основою встановлення логічного зв'язку з художніми принципами виконавських інтерпретацій в українських балетних виставах.

Аналіз художньої мови в балетних виставах А. Шекери («Каменярі» М. Скорика, «Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Ольга» Є. Станковича) свідчить про застосування нових модифікаційних підходів: звільнення від танцювальної жанровості, конкретно-зображувального звукопису та розширення виражальної палітри чоловічого класичного кордебалетного танцю, що збагатився лексикою модерну й постмодерну («Каменярі»); досягнення високого рівня узагальнення пластичних інтонацій українського хореографічного фольклору, прояв нових смислових і стильових якостей – концентрованого драматизму, тонкого психологізму, пристрасно-експресивного насичення («Відьма», «Досвітні вогні»); згущення драматургічної насиченості не лише за рахунок стилістичного урізноманітнення художньої мови, а й її індивідуалізації (хореографічні лейттеми), показу різних граней чуттєвості й емоційності у вираженні особистісного начала головних героїв (полісемантика образу княгині у балеті «Ольга»).

Прояв у балетній виставі тенденції *«фольклоризації жанру»*, що зводиться до фольклоризації через надання формі прикмет фольклорних жанрів, у 60-80 рр. спостерігається у балетній музиці Є. Станковича. Дослідження музично-сценічного доробку композитора у світоглядному вимірі виявляє ідею, драматургію, логічну структуру й концепцію художньої мови української балетної вистави, де музика набуває програмного значення для формування *знаково-символічної, образно-виражальної, технічно-інтерпретаційної якостей нової хореографічної мови*. Його музична партитура в балетній виставі бере на себе функцію сценарної мови, є виразником розгортання сценічної дії, текстом національного значення, що диктує балетмейстеру-постановнику логічні та естетичні вимоги.

Балетна творчість Є. Станковича, «нового українського Стравінського» [3], в сучасній науковій літературі висвітлена переважно у музикознавстві, аспекти балетмейстерсько-хореографічного втілення здебільшого розкриваються у низці публікацій рецензійного характеру, розвідках, присвячених музичній творчості автора [5], [6], [7].

Здобутки українського балетного жанру, високе жанрове тло, представлене роботами В. Кирейка, О. Костіна, В. Губаренка, є важливим фактором творчої стимуляції інтересу Є. Станковича до українського балету. Аналіз його музичного стилю та музичної мови, властивостей композиторського мислення дозволяє відмітити чіткість візуального бачення матеріалу, що звучить, образну конкретність, символічну картинність і зображальну змістовність тематизму, ясну драматургічну спрямованість музичного розвитку і особливу пластичну природу інтонації. Показовим є той факт, що балетна творчість провідного композитора еволюціонувала від написання фольк-опери «Цвіт папороті» (1979 р.; в інтерпретації 2003 р. – фольк-опера-балет) – до фольк-балету «Майська ніч» (1986 р.; прем'єра у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей і юнацтва – 1989 р., у Національній опері України – 1998 р.).

У загальному жанровому комплексі музичного театру Є. Станковича відбувається взаємопроникнення ознак фольк-опери та фольк-балету, що підкреслюється спільними змістовно-драматургічними й композиційно-інтонаційними засобами. Вже у фольк-балеті «Майська ніч» балетмейстер-постановник В. Гаченко, розуміючи призначення пластично-хореографічної мови вичерпно розшифрувати глибокі змісти текстових шарів гоголівського тексту (набуває сакрального значення в розкритті національної епіко-історичної та побутово-фантазійної образності) та пісенно-танцювального фольклорного тексту, пробує виявити й смисли авторського прочитання. Головний же результат оперно-балетної асиміляції – поява нового жанрового різновиду синтетичної фольк-вистави, що розкриває національні епіко-історичні та побутово-фантазійні образи.

В авторській інтерпретації А. Шекери балету «Ольга» Є. Станковича (Київ, лібрето Ю. Ілленка, диригент С. Турчак, художник Ф. Нірод, у головній партії Р. Хілько) у 1981 р. присутні ознаки зовнішньої фольклоризації, але презентовані в музичній драматургії балету образні сфери – героїко-драматична, любовно-лірична та народно-обрядова здебільшого вирішуються академізацією синтетичної художньої мови. У протиставленні задумів композитора і балетмейстера (монолітне, наскрізне розкриття музично-симфонічне полотно та циклічність самодостатніх балетних епізодів) смислова єдність надається за допомогою прийому метафоризації сценічного компоненту вистави, хореографічної мови зокрема.

Виконавський стиль Р. Хілько та В. Литвинова демонстрував наскрізну чуттєвість, що пронизував як ліричну, так і динамічно-напружену інтонаційну основу твору. Індивідуалізація виконавського стилю відбувалася по лінії вираження світу героїв через внутрішнє переживання; критики відзначали «першу скрипку вистави» – Р. Хілько. Хореографічна мова головних героїв втілюється у пластичному прояві їх особистісного начала. Тому вплетені в масові сцени адажіо і варіації солістів є означенням ключових моментів їх життя (самоствердження чи відчаю, перемоги чи поразки).

Історико-побутовий характер балетної вистави підкреслено внесенням в історичну елегію ознак конкретної, переконливої оповіді про людські якості видатної історичної особистості. Урізноманітнення хореографічної лексики відбувається за рахунок розширення етнічної складової: елементів слов'янських хороводів (імітація язичницької обрядовості), войовничого переплясу кочівників-печенігів, експансивних дикунських рухів древлян.

Надзвичайно високий рівень емоційної напруги балетмейстер досягає, обравши лаконічну, але експресивну, динамічну мову, в якій кожний елемент є пристрасно-смисловою інтонацією, а хореографічний час ущільнюється, позбавляючись усього другорядного. Відсутність дрібної балетної техніки, статичного позування, використання великих жете і арабесок як найуживаніших компонентів для танцювальних зв'язок, надання кожному па і найпростішим пор-де-бра драматичного й експресивного звучання дозволяє досягнути необхідного хореографічного тону. В кульмінаційній зоні вистави дуетні сцени Ольги та Ігоря підкреслюють діалогічну єдність героїв пластичними засобами «римування» елементів жіночого і чоловічого танцю.

Балет Є. Станковича «Ніч перед Різдрвом» – приклад поєднання стилістичних та жанрових ознак комплексу сценічних жанрів професійного музичного мистецтва і рис фольклорного вертепно-маланкового обрядового дійства, зразок оновлення і адаптації традиції у світоглядній системі суспільства 80-х рр. ХХ ст. Жанрова спорідненість з оперетою та мюзиклом підкреслена в музиці демократизмом інтонацій, зверненням до побутуючих і стилізованих ужиткових різновидів легкої розважальної музики (вальс, галоп, чардаш, фокстрот, танго, музика паркових і духових оркестрів, різновиди ліричних тем, стилізація опереткової увертюри-попури), що здійснена в балеті на рівні тембрової драматургії та хореографії. В основі балету (лібрето – О. Белінський та В. Литвинов) – повість М. Гоголя з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Є. Станкович сформував власну концепцію задуму з естетичними критеріями втілення гоголівської образної національної поетики: використати її могутній театральньо-видовищний потенціал, передати все багатство звичаїв, вірувань, фантастики, відтворити картини сільської різдвяної ночі з щедрівками й колядками та фантастичні образи нечистої сили, небесних стихій. Відповідно, художня мова вистави розкриває різні образні сфери вистави, різні стильові пласти. Необхідність оперування різними стильовими пластами зумовило жанрову особливість вистави – балет-пастиччіо. Музична драматургія розкриває три інтонаційно-образні сфери: жанрово-побутову, характерну, комедійну – народні сцени; бально-дансатні, до яких належать пародійно-пристрасне танго Імператриці з коханцями, парадний полонез придворних, «Лебідь» Сен-Санса; епізоди умовно-нейтральні. Їх поєднання надає драматургії яскравої образності й театральності. В балетмейстерській рефлексії В. Литвинова (1989 р., 1993 р., у 2008 р. – до 200-річчя від дня народження М. Гоголя) для кожної

інтонаційно-образної сфери та персоніфікованого образу – Дяка, Голови, Оксани, Вакули – вибудований пластичний малюнок ролі, що зберігається протягом вистави (хореографічний лейттематизм).

Поява фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича пов'язана з близькими до неї за жанрово-стильовим спрямуванням творами Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко. «Цвіт папороті» композитора став етапом художнього узагальнення багатоскладової національної традиції та результатом оригінальної авторської позиції щодо сучасної композиторської неофольклорної методології, яка полягає в фольклоризації звукового матеріалу. Композитор зробив художнє відкриття, поєднавши одночасно цитатний етнографізм («відкрита» манера співу народного хору) та найсучасніші засоби симфонічного втілення в руслі логіки нефольклорної стильової орієнтації.

Спираючись на ідею автохтонності народного мистецтва, він застосував метод збереження первісної чистоти фольклорного наспіву з подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладо-тональної та ритмо-мелодичної функційності пісенної теми. Відтак затвердився провідний, «тезовий» стилістичний принцип твору – *поліпластовість*. Ще однією образно-символічною похідною від нефольклорного мислення на композиційному рівні стає *ідея «намиста»*, на яке наче нанизуються певні пісні, сюжети і смисли (перлами в цьому уявному намисті стали кращі репертуарні номери хору ім. Г. Верьовки, поєднані з сюжетним каркасом гоголівської повісті «Тарас Бульба»).

Є. Станкович переосмислив узагальнений романтичний національний образ XIX ст. від С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Калачевського, М. Лисенка – до Л. Ревуцького та Б. Лятошинського: лірико-побутова складова масово-національного образу в його авторському баченні поступається місцем більш ємному ментально-образному складу. Зокрема, в фольк-опері «Цвіт папороті» національний образ постає комплексним і багатомірним, що тяжіє до універсальності історичного змісту. Це проявляється завдяки принципу узагальнених характеристик, відсутності образно-особистісної персоніфікації. Наявні окремі персонажі «Цвіту папороті» піднімаються до значення художніх типів високого етично-естетичного ґатунку (Батько, Мати, Кобзар, Козак, Дівчина).

Новаторські риси лібрето, де підкреслюється показова для мистецтва постмодерністичної доби *розшированість змісту* (дія відбувається в кількох різних і хронологічно розділених культурно-часових площинах, що між собою сюжетно не перетинаються, а координуються на ідейно-символічному і композиційно-інтонаційному рівнях). Зазначена розшированість відбивається і на зовнішній структурі пісенно-хореографічного тексту, який майже не містить повністю завершених блоків, а тяжіє до фрагментарності, специфічної поетично-фольклорної колажної фантазійності.

Серед канонічних засад композиції оперно-балетної будови відзначимо триактну структуру, наявність композиційних арок між крайніми актами, скорочену (динамічну) репризу з функцією афористичної коди. Ознаки виходу за межі композиційного канону в музичній партитурі визначає Р. Станкович-Спольська: «двовимірна» в часовому плані концентрично-сферична композиція (передбачає щоразу нове поглиблення образного розвитку, новий рівень художньо-інтонаційного узагальнення) і композиційний дуалізм (суттєва структурно-композиційна відмінність крайніх актів опери по відношенню до середнього: в I та III актах композитор застосовує оновлений номерний принцип організації оперного цілого, структурною одиницею якого виступає сцена або картина, то в II акті, спираючись на логіку сонатно-симфонічного циклу, використовує наскрізний принцип жанрової побудови. Одиницею структури стає той чи інший варіант купальського обряду, представлений «симфонізованими» драматургічними блоками) [7].

Кожний фольклорний знак-орієнтир – пісня чи танець (фольклорний комплекс, у т.ч. обрядовий, або інструментальний – «троїсті» музики) є запорукою структурної, драматургічної та інтонаційної єдності твору, *основою образно-інтонаційного творення* в кожний конкретний момент сценічної реальності (ознака зовнішньої фольклоризації).

Новаторською композиційною знахідкою «Цвіту папороті», що відповідає духу посткласичного художнього мислення, є наявність «непрямих знаків» візуального типу – *картин-символів* (Є. Станкович – Є. Лисик): кожна сцена (оперна або інструментально-балетна) символізує певні національні універсалії і «зчіплюється» з наступними сценами в самостійний образний ряд на основі лібрето. Така специфіка композиційної системи споріднена з ментально-генетичною для українського мистецтва поетичністю художнього сприйняття, певною кінематографічно-монтажною картиною українського національного буття. Відбувається наближення до естетики українського народного символізму, якому притаманні нестримна експресія розгортання, вибуховий темперамент, театральність зовнішніх форм, схильність до драматичного загострення змісту.

Для усвідомлення розвитку хореографічного тематизму в художній мові вистави проаналізуємо новаторські підходи композитора до музичної мови. Є. Станкович організує звуковий матеріал за номерним принципом у декілька способів: системою внутрішньо-актових сюжетно-композиційних арок (в I дії – Вступ у характері думи (№ 1) і передфінальна дума «Зажурилась Україна» (№ 10), «Жарти» (№ 5) і «Козачок» (№ 7), формуванням образно-споріднених міні циклів (№№ 2 і 3 – «Майдан» і «Муштра», експресивно-ліричні №№ 8 і 9 – «Колискова» і «Ой пушу я кониченька в саду») та спонтанними проявами анти образності. На рівні хореографічної мови за допомогою цих прийомів можна оперувати головними образними етносферами величної героїки, народно-жартівливої та лірико-пісенної стихії і синтезувати *симетрично-репризний, інтонаційно-узагальнюючий та наскрізний типи хореографічного розвитку*.

Знаковими в I дії окреслені образ Кобзаря (семантика естетичного канону українського романтичного мистецтва XIX ст.) та узагальнено-типізований образ зла (активно-динамічне розгортання в ряді балетів XX ст.)

У II дії – «Купало» – розгортається динамічно-наскрізний принцип композиційної будови, суттєво укрупнюються розділи-блоки форми. В цій дії презентована завершена *модель народного образу світу*, яка вирізняється логічною гармонійністю і філософською глибиною у співставленні трьох компонентів, трьох образно-інтонаційних сфер-світів: реального земного світу («Людські Купала»), темного демонологічного антисвіту («Відьомські Купала») і проміжного між ними – світу фантазійно-побутового («Русальні Купала»), спорідненого з двома попередніми. Застосування драматургічного контрасту (зміна сюжетної канви, перехід в іншу історичну площину та психологічну атмосферу) «переключає» з історичної конкретики, піднесеної патетики та звукової «жорсткості» реальних, драматично-дієвих картин Запорізької Січі з I картини на панування давньої архаїки, невимовної мелодико-пластичної краси, природності емоцій, лірично-чуттєвої насиченості купальських дійств. Принцип поступового сценічного розгортання музичного та хореографічного матеріалу призводить до оформлення великих масових сцен, яскраво-драматичної кульмінації («Ой, глибокий колодязю» на початку «Русальних Купал»).

III дія «Цвіту папороті» побудована за картинно-номерним принципом організації; в основі побудови фіналу – монтажний принцип. Циклічно-симфонічна логіка музичного розгортання зміцнює внутрішню композиційну мотивацію спільності між тотально-контрастними крайніми актами і проміжним «Купалом», два останні номери (№ 3 «Гопак» і № 4 «Фінал») разом виступають епілогом-кодою всього твору.

Моделюючи цілісну балетну виставу, можна передбачити, що в її художній мові знайдуть втілення загальні ознаки *симфонічного мислення* Є. Станковича: лейттематизм та лейтмотивізм, репризно-тематична аročність, активна трансформація тематизму, семантично-образна ієрархія та багатофункціональність загального тематичного комплексу. *Центральні тематичні зони твору* – це лейттема козацтва та масово-обрядовий комплекс «Купало» (в музичній партитурі – «хоровий комплекс» [7]. *Фонові тематичні пласти* – танцювальні або пісенні комічно-жартівливі теми дієво-побутового походження, які створюють «адекватне звукове середовище» (глісандуючий пласт і індивідуально-тембровий пласт рибальських дзвіночків), утворюють «яскраво-контрастну образну й тематичну опозицію» до провідних епіко-драматичних лейттематичних комплексів (коломийка, трісті музики, козачок, сатиричний вальс) [7].

Особливу увагу приділяємо останній версії «Цвіту папороті» – виставі А. Авдієвського-А. Рубіної у жанрі фольк-опери-балету, поставленій на сцені Національної опери (2003 р.), яка є показовою для нинішнього стану авторського тексту, що містить завершений задум «повнометражної» української балетної вистави: фольк-опера продовжує існувати в сучасному музично-театральному процесі не стільки завдяки версіям-редакціям, а всупереч їм, зберігаючи на майбутнє завдяки могутньому інтонаційному потенціалу музики міцність і цільність драматургічної основи та жанрової концепції.

А. Рубіна з артистами Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки втілила нову редакцію II дії фольк-опери-балету Є. Станковича «Цвіт папороті» – «Купало». Про цю постановку критики писали: «Особливо ж новітньою і домінантною є постановка і хореографія талановитого сучасного балетмейстера Алли Рубіної, яка... змінила лібрето і створила оперу-балет, перенісши події з XVII–XVIII ст. у прадавні часи. Вона поєднала сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики, створюючи власну сферу художніх образів. А. Рубіна, відштовхуючись від музики Є. Станковича, відтворила у стилістиці балету магію обряду, наповнила хореографічними знахідками візуальний ряд. У балетному вирішенні яскраво розкрито вічну тему кохання, яке через страждання і випробування дістає очищення» [8]. Їй притаманні гостра характерність і легка піднесеність,

прозора образність народного танцю, який вона вдало синтезує з сучасними постмодерними течіями. Постмодерн у народній хореографії виявляється у зверненні до язичницької тематики, що дає змогу поєднувати сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики.

«Цвіт папороті» інтегрує в собі універсальний художній образ України, розкриває етичний та естетичний потенціал національної ідеї і містить комплекс виражальних засобів інтонаційної реалізації. Елемент «генетичного авторського забарвлення» (термін Є. Станковича) є визначальним у творі, формує весь стрій образності та драматургії, спрямовує музичний розвиток на розкриття головної художньої мети – перетворити фольклорну ідею на предмет професійно-довершеного мистецтва світового рівня. Адекватно реалізований засобами хореографічної мови, твір Є. Станковича може стати уособленням високої естетичної норми постмодерністичного художнього канону української національної балетної вистави як цілісний жанровий продукт сучасного європейського неофольклоризму, вирішальним фактором якого стане фольклорний пріоритет мислення на всіх рівнях творчого задуму – від ідейного змісту до нюансів композиторсько-балетмейстерської технології.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Український хороровий спів (Актуалізація звичаєвої традиції): навч. посіб. Київ : Ред. журналу «Український світ», 2002. С. 9.
2. Медникова Г. С. Украинская и зарубежная культура XX века : Уч. пособ. Киев : Знание, 2002. 214 с.
3. Сімнадцять миттєвостей Євгена Станковича [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://yadi.sk/mail/?hash=RCF9XraReXI>
4. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
5. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері XX століття і «Цвіт папороті» Є. Станковича. *Музика у просторі культури. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 33. Київ : НМАУ, 2004. С. 254-263.
6. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ : КДВМУ, 2002. С. 180-188.
7. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Є. Станковича: проблема жанру: дис.. канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005.
8. Коли ж зацвіте папороть?! [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf>

References

1. Bench-Shokalo O. Ukrainykyi khorovyi spiv (Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii): navch. posib. Kyiv : Red. zhurnalu «Ukrainykyi svit», 2002. S. 9.
2. Mednykova H. S. Ukraynskaia y zarubezhnaia kultura XX veka : Uch. posob. Kyev : Znanye, 2002. 214 s.
3. Simnadtsiat myttievostei Yevhena Stankovycha [Elektronnyi resurs]: Rezhym dostupu: <https://yadi.sk/mail/?hash=RCF9XraReXI>
4. Stanishevskiy Yu. O. Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv : Muz. Ukraina, 2002. 734 s.
5. Stankovych-Spolska R. Neofolklorizm v operi KhKh stolittia i «Tsvit paporoti» Ye. Stankovycha. *Muzyka u prostori kultury. Nauk. visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 33. Kyiv : NMAU, 2004. S. 254-263.
6. Stankovych-Spolska R. Folk-opera Ye. Stankovycha «Tsvit paporoti» yak fakt natsionalnoi istorii. *Kyivske muzykoznavstvo*. Vyp. 8. Kyiv : KDVMU, 2002. S. 180-188.
7. Stankovych-Spolska R. «Tsvit paporoti» Ye. Stankovycha: problema zhanru: dys.. kand. mystetstvoznavstva za spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005.
8. Koly zh zatsvite paporot?! [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf>

К ВОПРОСУ О МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ 60–80 ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

Маркевич Лариса Анатольевна – старший преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет,
г. Ривне

Анализируются особенности модернизации художественного языка национальных балетных спектаклей 60-80 годов XX столетия под влиянием социокультурных процессов, которые происходили в стране. Акцентируется на творчестве новой генерации композиторов (А. Кос-Анатольский, М. Скорик, В. Кирейко, Л. Дычко, Е. Станкович), которые стимулировали и появление новых балетмейстеров (М. Трегубова, А. Шекеры, А. Рубиной), а также на важности композиторской неофольклорной методологии, которая состояла в фольклоризации звукового материала.

Ключевые слова: украинский балетный спектакль, этнонациональная идентификация, художественный язык, тенденции развития, 60–80 годы XX ст.

**MODERNIZATION OF ARTISTIC LANGUAGE OF BALLET PERFORMANCES DURING
60-80-TH OF XX CENTURY**

Markevych Larysa – Senior Lecturer of Department of Choreography,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The peculiarities of the artistic language modernization of the national ballet performance in the 60-80-s of XX-th century have been analyzed under the influence of the sociocultural processes that took place in the country. The author focuses on the creativity of composers' generation (A. Kos-Anatolskyi, M. Skoryk, V. Kyreiko, L. Lychko, E. Stankovych), who stimulated the appearance of the new choreographers (M. Tregubov, A. Shekera, A. Rubinova etc.) and dancers. The importance of the composer's neo-folklore methodology, which consists in the folklorization of the sound material, has been emphasized.

Key words: Ukrainian ballet performance, ethnonational identification, artistic language, developmental tendencies, 60-80s of XX-th century.

UDC 0477.3.12

**MODERNIZATION OF ARTISTIC LANGUAGE OF BALLET PERFORMANCES DURING
60-80-TH OF XX CENTURY**

Markevych Larysa – Senior Lecturer of Department of Choreography,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the artistic language modernization of ballet performances in the works of Ukrainian composers of the 60-80s of XX-th century.

The methodological basis of the research is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization and synergetic approaches to the study of social phenomena, the fundamentals of the theory and history of culture.

Results. It is defined that during this period the new type of Ukrainian ballet performance has been formed, which is connected with the creativity of the new generation of composers (A. Kos-Anatolskyi, B. Yarovynskyi, V. Gomoliak, V. Kyreiko, etc.), who stimulated the appearance of new choreographers – A. Shekera, V. Vronskyi, P. Virskyi. The Ukrainian ballet scene accumulates foreign experience, in particular representatives of the Moscow and Leningrad schools. In the ballet practice the following tendencies of strengthening of connections in creation of the ballet concept between composers and librettists, composers and choreographer-experimenters are noticeable, as well as updating of the approaches to the academic versions of the classical ballet, the desire to establish the author's artistic face through the unusual interpretation of traditional choreographer technologies; attraction to experimentation, synthesis of arts, daring lexical combinations; mastering of the experience of modern dance varieties. One of the directions in the choreographer's search of present period is the emergence of new approaches to the synthesis of the classical and the modernist expressions discovered by M. Bezhar, R. Peti, J. Noimaier, and U. Kilian.

The novelty of the obtained results is the discovery and the systematization of the artistic ballet practice of the specified period.

Practical significance comes out in complementing of the theory and the history of culture with the knowledge on national ballet development of the specified time.

Key words: Ukrainian ballet performance, ethnonational identification, artistic language, developmental tendencies, 60-80s of XX century.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 791.12(=521)(4+7)«1945-2015»:130.2

ОБРАЗ ТОКІО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (1945–2015)

Тимофесенко Аліна Вадимівна – аспірант кафедри культурології,
Харківська державна академія культури, м. Харків
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.20
tim_av@ukr.net

Здійснено огляд низки європейських художніх фільмів, на основі якого здійснюється спроба виявити особливості репрезентації образу Токіо. Висвітлюються основні аспекти сприйняття японської столиці і їх структурні елементи. Охарактеризовано принципи відображення архітектури, інфраструктури міста і соціального життя в обраних кінострічках. Визначено, що найбільш поширеним аспектом репрезентації Токіо є соціальні проблеми, яким автор і приділяє особливу увагу. У висновках автор обґрунтовує вивчення образу Токіо як структурного елементу національного образу Японії в європейській свідомості та пропонує перспективи подальшого дослідження.

Ключові слова: Токіо, образ Японії, репрезентація, імагологія, європейське ігрове кіно, кінематограф.

Постановка проблеми. З розвитком торгово-економічних відносин місто стало центром соціально-економічного життя, що зумовило процеси урбанізації. Індустріальне суспільство вимагало від міста як інституту не лише надання належного простору для здійснення виробничої діяльності та реалізації його продуктів, а й створення можливостей для відпочинку. В добу глобалізації існує необхідність перегляду традиційних понять: якщо в модерновому суспільстві, місто «було переважним місцем виробництва і реалізації товарів, місцем промислової концентрації та експлуатації» [1; 165], то в добу постмодерну місто вже «є переважним місцем виконання знаків» [1; 165].

Токіо як місто з насиченою історією є простором синтетичного поєднання минулого і сучасного, своєрідним сховищем колективної свідомості і пам'яті. «Місто – механізм, що постійно заново породжує своє минуле, яке отримує можливість перебувати с теперішнім начебто синхронно. Щодо цього місто, як і культура, – механізм, що протистоїть часу» [3; 325]. Дослідження міста передбачає вивчення його семіотичного простору, набору символів, метафор і міфів, які воно створює. Вивчення образів Токіо, що репрезентовано у низці кінострічок, уможливило розширення уявлень європейців про японську культуру.

Серед основних елементів Токіо є архітектура, інфраструктура і мешканці міста, адже саме це формує міський простір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну базу дослідження складають роботи Ю. Лотмана [3], Ж. Бодрійяра [1], Г. Зіммеля [2], що розглядають онтологічні властивості сучасного міста та засади його культурологічного дослідження.

Друга група публікацій представлена роботами А. Літлвуда [7], Дж. Кінга [6], К. Макджі [8], що акцентують увагу на ролі Токіо як джерелі європейських міфів про сучасну японську культуру.

Остання група представлена урбаністичними дослідженнями С. Барбер [4], П. Каранік, К. Стаплетон [5], в яких Токіо, передусім, виступає як столиця-мегаполіс, великий механізм, що невпинно регулює усі аспекти життя японської держави.

Дана публікація є частиною дослідження, присвяченого культурно-художньої репрезентації образу Японії в європейському кінематографі.

Мета статті – на основі аналізу низки художніх фільмів виділити характерні принципи репрезентації образу Токіо.

Виклад основного матеріалу. Зміна іміджу Японії у міжнародній спільноті відбивалась і на європейській кінематографічній рецепції японської культури. Інтенсивний розвиток японської економіки, науково-технічного прогресу, сучасної масової культури зумовили зацікавленість західних митців та вчених японським суспільством. Токіо як центр життя країни став одним із найперших предметів уваги. Як зауважує американський медіа-дослідник К. Меджі, у творах європейських і американських режисерів, «Токіо репрезентовано як цікава дихотомія багатотисячолітніх традицій і ультрасучасного футуризму, чужого світу і все ж дивно знайомого, де мандрівники не лише вимушені переходити з однієї культури до іншої, але часто переходять на глибший особистий рівень» [8; 5].

У кінострічках європейського виробництва, у зв'язку з воєнними подіями та їх наслідками, в перші десятиліття після II Світової війни міський простір Токіо закономірно не фігурував. Фільми, зняті в той період, переважно присвячені воєнним подіям і сюжети кінострічок, як правило, відбуваються на теренах Бірми, Філіппінських островів, Британської Малайзії, Сінгапуру тощо. Тобто тогочасні твори режисерів були спробою переосмислити результати і наслідки війни.

У фільмах 60-х рр. поширеним є зображення Токіо як простору, де зустрічаються два світи: традиційного Токіо з часів Мейджі і сучасного Токіо після союзницької окупації. У гамірному та великому місті поряд із сучасними рекламними вивісками зустрічаються дівчата з яскравими вага самі (японськими традиційними парасольками) й люди старшого покоління у традиційних кімоно. Місцеве населення переживає втрату минулого, традиційних цінностей, ностальгію за епохою Мейджі (1868-1912 рр.), розквітом Японської імперії на світовій арені.

Міська інфраструктура забезпечує комфортне проживання місцевих жителів і в той же час формує темп і образ міського життя (Під інфраструктурою будемо розуміти особливості містобудування й систему міського транспорту. Звичайно, це не повне визначення поняття, однак саме ці аспекти найчастіше розкриваються кінематографістами).

Одним із перших, хто звернувся до репрезентації інфраструктури Японії, був режисер А. Тарковський. У фінальних сценах кінострічки «Соляріс» (1972 р.) режисеру необхідно було створити образ міста з майбутнього. Обрано Токіо, на теренах якого до Олімпійських ігор 1964 р. була побудована поверхова кільцева дорога. Як зауважує С. Бербер, «... для кінематографічного світу «Солярису», Токіо життєво пов'язаний з Європою за визначенням несхожості – несхожістю, що характеризує його власні компоненти. Але в цьому процесі невдалого відтворення він також стає візуально задушливим містом, яке має на меті однозначно існувати в концепції фільму про міський

простір» [4; 109]. Тобто, для кінострічки характерна репрезентація Токіо як символу майбутнього, але не важливо, яке саме місто. Однак, зауважимо, що це свідчить про той факт, що вже на початку 1970-х рр. Токіо здавався режисеру футуристичним містом.

Найбільш показовим фільмом із репрезентацією архітектури і міської інфраструктури є кінострічка К. Маркера «Без сонця» (1983 р.). Основною задумкою режисера був порівняльний аналіз архаїчного та постіндустріального суспільств, зразком останнього обрано саме Токіо. На відміну від Тарковського, що позиціонував місто як простір майбутнього, К. Маркер поступово знайомить глядачів із життєвим світом Токіо.

Він прибуває на потязі, оглядаючи навколишній простір, а згодом входить у підземний світ Токіо – метро. Токійське метро для режисера є окремим простором, схожим за складністю побудовання з наземним Токіо, але відрізняється від нього певним станом тимчасової спорідненості пасажирів. Якщо на поверхні міста режисер погоджується з Г. Зіммеlem, який зауважує «великі міста є головною ареною тієї культури, що переростає все особисте» [2; 324], то у Токійському метрополітені режисер навмисно звертає увагу на випадкових особистостей, що потрапляють у кадр.

Характерною рисою репрезентації Токіо є надлишковий урбанізм, що відображено через метушливість людей та їх кількість. Зауважимо, що урбанізм виступає не синонімом розвиненої цивілізації, а екзотичною рисою японської культури, що найяскравіше відбивається у життєвому просторі Токіо, характерний і для інших японських міст. Особливо репрезентативними є кадри з кінострічок «Просвітлення гарантовано» (2000 р.) і «Васабі» (2001 р.). В першому фільмі головних героїв приголомшує прискорений темп міста, за яким вони спочатку відсторонено спостерігають, а після життя у монастирі відчують себе частиною токійського «життєвого світу», але не розуміють «куди вони всі поспішають».

У кінострічці «Васабі» зображено два японських міста – Токіо і Кіото, порівняльний аналіз образів яких уможливорює визначення суто токійських елементів репрезентації образу Японії. Останньому приділяється нетривалий час протяжності подій, але аудіовізуальна канва цього формує цільний образ міста. Наприклад, в епізоді демонструється одна інструментальна композиція, що побудована на звучанні традиційного японського інструменту – кото. Японська традиційність відображається через будівлю храму, звичай чіпляти побажання на дерев'яних дощечках і навіть у пересічних персонажах, що з'являються у кадрі. Перш за все, згадаємо перший кадр з епізоду: перед глядачами молода дівчина у світло-блакитному кімоно із заколотим волоссям. Необхідно відмітити і різний підхід до монтажу: у Кіото переважає розмірена зміна кадру, на відміну від прискореною у токійських епізодах.

Візуальна побудова репрезентованого у фільмі Токіо характеризується великою кількістю людей, їхнім метушливим рухом, значною кількістю банків, торговельних і розважальних центрів. Акцентуючи увагу на музичному супроводі, зауважимо, що більшість композицій – це твори сучасних японських композиторів переважно електронної музики. Окрім цього, відмітимо й концепт їжі, що репрезентовано через популярну у японській кухні приправу «васабі». У даній кінострічці вона виступає іконічним кодом, що дозволяє ідентифікувати японську культуру.

Кіноновела «Вавілон» (2006 р.) має окрему історію, присвячену Токіо, у якій також приділяється увага надлишковому урбанізму. Насамперед, це відображено у сценах мандрівки містом головної героїні. Коли вона повертається з батьком додому, окрім самих персонажів, камера охоплює міську дорогу. Показово, що не зважаючи на велику кількість машин, вони не потрапляють у затори. Більше того, режисер знімає панораму дороги дальнім планом, щоб акцентувати увагу на кількості рівнів магістралі. Тобто А. Іньюрриту перетворює дорогу на символ мурашника, у якому рух має найважливіше значення.

Аналізуючи окремі аспекти токійської інфраструктури, необхідно згадати найулюбленіше місце для більшості європейських режисерів – велике діагональне перехрестя Шібуя (*Shibuya Crossing*), – відображене майже в усіх фільмах про сучасний Токіо. Перехрестя Шібуя переважно використовується задля смислового та емоційного навантаження сцени. Нерідко перехрестя виступає й символом переходу героя на новий етап його життя і переосмислення попередніх життєвих цінностей. Перехрестя є й символом метушливого темпу життя, адже кожного дня його переходить значна кількість мешканці. Зокрема, у кінострічці Д. Дьоррі «Просвітлення гарантовано» (2000 р.) головні герої втрачають одне одного в натовпі саме на перехресті Шібуя. Показовим також є епізод із «Токійської нареченої» (2014 р.), де Амелі, втрачаючи з поля зору Рінрі на перехресті, відчуває себе покинутою у чужій країні.

Важливою складовою візуального тла у кінематографічних текстах про Токіо є його спеціальні райони, найпоширенішими з яких вважаються Шінджюку (*Shinjuku*) й Гіндза (*Ginza*). Шінджюку є осередком економічного життя міста, адже саме в ньому знаходиться більшість офісів великих

компаній, будівлі японського уряду, торговельні центри тощо. Шінджюку називають найвищим районом Токіо, адже саме на цій території розташована найбільша кількість хмарочосів. Японські архітектурні гіганти відображені майже в усіх фільмах про сучасний Токіо, адже є просторовим елементом міської архітектури. Однак не всі режисери створюють із «будь-якого-простору» образ країни, віддаючи будівлям функцію тла.

Згадаємо сцену з фільму «Страх і трепет» (2003 р.), в якому головна героїня нібито вистрибує з хмарочоса, де розташовано її офіс. У такий спосіб режисер А. Корно відтворює поступову адаптацію головної героїні до особливостей життя у Токіо. Район Шінджюку також можна побачити у кінострічках «Очі Токіо» (1998 р.), «Брат якудзи» (2000 р.), «Токіо» (2008 р.), «Вхід у порожнечу» (2009 р.), «Токійська наречена» (2014 р.).

Район Гіндза відомий як центр нічного життя Токіо, адже саме тут розташована найбільша кількість ресторанів, барів, розважальних центрів та приватних клубів. Аналізуючи кінематографічний образ району Гіндзи, доцільно згадати вираз А. Літтвуда, який влучно зауважив, що «сучасна Японія репрезентована єдиним образом блиску неону у Гіндзі» [7; 196]. Тобто цей район створює виразний візуальний ряд, особливо у сценах, події яких відбуваються вночі. Зокрема, у кінокартині «Вхід у порожнечу» (2009 р.) сюжет побудовано саме на нічному житті Гіндзи.

Доцільно відмітити й архітектурні пам'ятки Гіндзи, що відображено у кінострічці «Васабі» (2001 р.), а саме універмаг і готель «Imperial» побудовано наприкінці XIX ст. Універмаг, де головна героїня купувала одяг, належить бренду Mitsukoshi, який відкрив свій перший магазин із кімоно ще у середині XVII ст.

Показовим також є міський простір Токіо, репрезентований у фільмі «Токійська наречена» (2014 р.), з яким головна героїня знайомиться поступово. У кінострічці можна виокремити два сприйняття Токіо: Амелі і Рінрі. Мандруючи містом самотійно, Амелі відвідує супермаркет, синтоїстське святилище, міський парк, кав'ярню. Коли головна героїня просить показати Рінрі Токіо, першим місцем, куди він її приводить, є район Акіхабара. Але, на відміну від відвідування найголовнішого супермаркету електроніки, який є «меккою» для туристів, він показує їй вид на водоканал й конструкцію залізничного мосту. Непримітний вид, на думку Амелі, здається Рінрі «прекрасним», що свідчить про різне розуміння краси міста. Іншими цікавими місцями Токіо, на думку Рінрі, є старий Олімпійський стадіон, художня галерея, вулиці Шібуя.

Особливого значення у кінематографічних текстах набуває і сакральна архітектура міста, що репрезентує духовне життя японців. У кінострічці «Просвітлення гарантовано» (2000 р.) німецькі туристи прибувають до буддистського монастиря задля медитативних практик. Однак, окрім медитації їх чекає ранній підйом, важка праця, уроки самодисципліни. Як зауважує американський кінокритик Дж. Кінг, режисер «не ідеалізує Японію: Токіо показано високотехнологічними неоновими джунглями; дисципліна у монастирі важка» [6; 245]. Німецький режисер іронізує щодо туристичного сприйняття одухотвореності японської нації. Адже медитацією у розумінні буддистів виступає саме смиренне виконання рутинної роботи, через яку відбувається очищення, що і є власне шляхом до просвітлення.

Техногенність міста є характерною рисою майже усіх кінострічок про Токіо. Варто зауважити, що техногенність розуміється не як властивість західної цивілізації, за рівнем розвитку якої можна порівнювати з Японією. Техногенність Токіо виступає екзотичною, рисою саме японської культури. Це підтверджується реакцією подиву і захоплення іноземними туристами, що приїжджають із великих західноєвропейських міст (Париж, Берлін тощо).

Передусім варто згадати кінострічку «Васабі» (2001 р.), у якій головного героя вражає рівень науково-технічного прогресу у Японії на початку XXI ст. Зокрема, показовими є сцени у аеропорту і банку. У перших декораціях привертає до себе увагу електронне табло величезних розмірів, на якому дрібним шрифтом підсвічуються усі рейси. У банку також є електронне табло, на якому відображається годинник, але француз дивує електронний підпис, про який у Франції на той момент ще не чули. Електронний підпис передбачає власний розпис на планшеті, який, зауважимо, уперше з'явився у широкому доступі саме у рік прем'єри кінострічки. Згадаємо і високотехнологічні розважальні зали, що вже на той момент, передбачали інтерактивну участь гравця, наприклад, повторювання танцювальних па, що відображені на екрані.

Аналізуючи техногенність Токіо, варто наголосити і на кінострічці «Квіт сакури» (2008 р.), у якому молода японка Ю вчить німця Руді як користуватися контактною електронною карткою у метро. Техногенність міста простежується і у фільмі «Токійська наречена» (2014 р.), зокрема в епізоді, де Рінрі презентує Амелі електроні і технічні засоби, присутні у їх будинку. Наприклад, соковижималка, кавоварка, апарат для приготування гарячого шоколаду, робот-пилосос, підігрівач

піци, автомат, що змінює колір води, електронне щеня, апарат для приготування фондю тощо. Рінрі наголошує на тому, що у Токіо просто необхідний для життя мобільний телефон.

Важливим структурним елементом репрезентації Токіо є відображення соціальних проблем у великому місті. З недавнього часу увагу світової спільноти привертає така проблема японського суспільства, як «хікікоморі» – молоді люди, що відмовляються від будь-якого соціального життя. Фізична ізоляція, що проявляється у їх небажанні виходити на вулицю або контактувати з іншими людьми, призводить до втрати комунікативних навичок. Так, у кіноновелі «Токіо» одна з історій присвячена молодому чоловікові, що веде подібний образ життя. Понад 10 років головний герой не виходить із будинку і контактує виключно з кур'єрами, у яку одного дня закохується. Намагаючись її знайти, він дізнається, що вона обрала шлях хікікоморі. Головний герой намагається врятувати її від навмисної ізоляції, долаючи власні психологічні перешкоди. Прикметним виступає й образ порожнього, безлюдного, міста – своєрідна фантазія режисерів на тему того, що може бути, якщо соціальна комунікація перестане існувати.

Не менш популярним є питання міжособистісних стосунків та шлюбу. Так, японська історія у кінострічці «Кохання у двадцять років» (1962 р.) починається з наступної фрази: «У Японії, навіть у середині ХХ століття, кохання між робітником заводу та студенткою вважається неприпустимим». Головний герой, що не може змиритися з соціальними обмеженнями, вбиває свою кохану й зізнається у скоєному.

Поширеним прийомом репрезентації проблеми «ми-вони» стає кохання між гайдзіном (яп.: іноземцем) та японцем. Переважно ця тема ретрансляється у кінострічках мелодраматичного жанру. Основною проблемою для закоханих найчастіше є незрозуміння з іноземцем, чоловіком або жінкою, особливості японських звичаїв і моральних підвалин. Найбільш показово це відображається у кінострічці «Токійська наречена» (2014 р.), головна героїня якого тривалий час відтягувала момент весілля через небажання жити за патріархальними правилами, встановленими у сім'ї нареченого, віддаючи перевагу свободі замість кохання.

Доцільним також вважається простежити побудовання соціальних відносин між японцем і іноземцем, що конструюються у просторі Токіо. Насамперед це стосунки «іноземець – сусід-японець», що найбільш показово відображені у кінострічці «Токійська наречена». Як зауважує головна героїня, вона не спілкується з своїми сусідами, але щоразу з ними вітається. Їй подобаються сусіди-японці, адже вони, на відміну від західних сусідів, не втручаються в особистий простір французьки. Втім, сцена, у якій сусіди просять Амелі повернутися на Батьківщину після землетрусу, свідчить про відчуття відповідальності у японців, що мешкають поруч з іноземною дівчиною.

Більш складно розгортаються стосунки між іноземцем і колегою-японцем. З одного боку, вони належать до зовсім різних культур, але, з іншого боку, їх об'єднує один простір, одна праця – робота в одній компанії. Знайти відображення цієї позиції стосунків можна у кінострічці «Страх і трепет». Амелі з повагою і навіть захопленням ставиться до своєї колеги і наставника Фубуки, але особливості структурної і ієрархічної організації у компанії призводить головних героїнь замість дружби до протистояння. І тут необхідно зауважити, що чинником протистояння стає саме незрозуміння Амелі принципів співробітництва у японських компаніях.

Окрім цього важко оминати увагою загальне ставлення японських пересічних громадян до іноземців. Майже у кожній кінострічці відображається поважне ставлення до туристів і бажання допомогти. Так, у фільмі «Просвітлення гарантовано» звичайний перехожий допомагає головним героям із коштами для телефонного дзвінка. У кінострічці «Васабі» головному герою обережно доносять інформацію і адвокат, і співробітник банку. У кінострічці «Квіт сакури» німцю допомагають у магазині купити продукти. Ці поодинокі вкраплення свідчать про доброзичливе і привітне ставлення до іноземців.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Підсумовуючи аналіз європейських художніх фільмів, доцільно виокремити два основних аспекти репрезентованого образу Токіо, а саме візуального образу міста (зовнішнього аспекту) і «життєвого світу» міста (внутрішнього устрою мешканців). З огляду на те, що Токіо є столицею країни, тобто її центром, у європейців підсвідомо складається асоціативний зв'язок Токіо з усією країною.

Візуальний образ Токіо виконує ознайомчу функцію і, водночас, формує бренд міста. Міська інфраструктура, архітектура, громадські місця виступають основними ознаками Токіо, за якими відбувається ідентифікація. Однак, формування уявлення про міста складається не тільки з емпіричного досвіду, а й теоретичного знання. Європейська рефлексія на науково-технічний і економічний розвиток Японії відображається через сприйняття Токіо як футуристичного міста.

Повсякденна культура, стиль міського життя і образи пересічних японців формуються у кінематографічну репрезентацію «життєвого світу» Токіо. Характерними рисами цього світу японської

столиці виступають надлишковий урбанізм і техногенність, що простежуються в усіх сферах життя. Однак, окрім цього на міський уклад життя впливають багатівкові традиції японського народу і його менталітет, що відображається у синтетичному поєднанні науково-технічних засобів із традиційними елементами повсякденної культури. Водночас Токіо стає простором вирішення проблеми «ми-вони», адже іноземці і японці опиняються у певному інституті, що регламентує стосунки. Основним принципом репрезентації цих взаємин на екрані є неможливість осягнення і розуміння японської культури.

У подальшому перспективним вважається дослідження моделювання образу Японії у художній культурі західноєвропейських країн.

Список використаної літератури

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
2. Зіммель Г. Великі міста і духовне життя. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. № 3. С. 315–325.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Пб. : Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
4. Barber S. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2004. 208 p.
5. Karan P., Stapleton K. *The Japanese City*. Lexington : University Press of Kentucky, 2015. 256 p.
6. King J. *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. Alresford : John Hunt Publishing, 2012. 337 p.
7. Littlewood I. *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago : Ivan R Dee, 1996. 237 p.
8. Magee C. *World Film Locations: Tokyo*. Chicago : Intellect Books, 2011. 128 p.

References

1. Bodryiia Zh. Symvolicheskyi obmen i smert. M. : Dobrosvet, 2000. 387 s.
2. Zimmel G. Velykimista i dukhovnezhyttia. *Nezaleznyi kulturolohichnyi chasopys «I»*. 2003. № 3. S. 315-325.
3. Lotman Yu. M. Semyosfera. Sankt-Peterburh : «Yskusstvo-SPB», 2000. 704 s.
4. Barber S. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2004. 208 p.
5. Karan P., Stapleton K. *The Japanese City / Pradyumna*. Lexington : University Press of Kentucky, 2015. 256 p.
6. King J. *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. Alresford : John Hunt Publishing, 2012. 337 p.
7. Littlewood I. *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago : Ivan R Dee, 1996. 237 p.
8. Magee C. *World Film Locations: Tokyo*. Chicago : Intellect Books, 2011. 128 p.

ОБРАЗ ТОКИО В ЕВРОПЕЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО (1945–2015)

Тимофеевко Алина Вадимовна – аспирант кафедры культурологии,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Предложен обзор европейских художественных фильмов, на основе которого обозначены особенности репрезентации образа Токио. Освещаются основные аспекты восприятия японской столицы и их структурные элементы. Охарактеризованы принципы отображения архитектуры, инфраструктуры города и социальной жизни, в выбранных кинолентах. Определено, что наиболее распространенным аспектом репрезентации жизни Токио в кинематографе являются социальные проблемы, которым автор и уделяет особое внимание. В выводах автор обосновывает изучение Токио как структурного элемента национального образа Японии в европейском сознании и предлагает перспективы дальнейшего исследования.

Ключевые слова: Токио, образ Японии, репрезентация, имагология, европейское игровое кино, кинематограф.

THE IMAGE OF TOKYO IN EUROPEAN FEATURE FILMS (1945–2015)

Tymofeyenko Alina – Postgraduate, Department of Culturology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

This article offers an analytical review of a number of European feature films, on the basis of which the features of the representation of the image of Tokyo are indicated. The main aspects of the perception of the Japanese capital and their structural elements are covered. The principles of displaying architecture, infrastructure of the city and social life are characterized in the selected films. It is determined that the most common aspect of the representation of Tokyo's life in cinema is social problems, to which the author pays special attention. In the conclusions, the author substantiates the study of Tokyo as a structural element of the national image of Japan in the European consciousness and offers prospects for further research.

Key words: Tokyo, image of Japan, representation, imagology, European feature films, cinema.

UDC 791.12(=521)(4+7)«1945-2015»:130.2

THE IMAGE OF TOKYO IN EUROPEAN FEATURE FILMS (1945–2015)

Tymofeyenko Alina Vadymivna – Postgraduate, Department of Culturology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this paper is to define characteristic images of yakuza in European feature films of the second half of the XX-th century – early XXI-st century.

Research methodology. The author applied the imalogical method which has to do with the analysis of one nation's image in the perception of another one, at that the source of the research is the mass culture of a recipient. The basis of this method is the comprehensive approach.

Results. The culturological analysis of European films allowed to distinguish two main aspects of the representation of the image of Tokyo, namely, the visual image of the city (external aspect) and the «life world» of the city (internal structure of the inhabitants). Considering the fact that Tokyo is the capital of the country, the Europeans subconsciously build an association of Tokyo with the whole country.

The visual image of Tokyo performs an introductory function and at the same time forms the brand of the city. Urban infrastructure, architecture, public places are the main signs of Tokyo, which is the identification. However, the formation of ideas about the city consists not only of empirical experience, but also of theoretical knowledge. European reflection on the scientific, technical and economic development of Japan is displayed through the perception of Tokyo as a futuristic city.

Everyday culture, urban style and images of ordinary Japanese are shaped into the cinematic representation of Tokyo's «life world». The characteristic features of the “vital world” of the Japanese capital are the excessive urbanism and technological potential that can be traced in all spheres of life. However, besides this, the centuries-old traditions of the Japanese people and their mentality influence the urban lifestyle, which is reflected in the synthetic combination of scientific and technical means with traditional elements of everyday culture.

At the same time, Tokyo becomes the space for solving the problem “we-they”, because foreigners and the Japanese find themselves in a certain institution that regulates relations. The basic principle of representing these relationships on the screen is the impossibility of comprehending and understanding Japanese culture.

Novelty. In our opinion, the analysis of the image of Tokyo made it possible to determine the importance of spreading a positive image of the capital for integration into the international community. Further study of the image of Japan can contribute to a theoretical understanding of the image of Ukraine in intercultural communication.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further philosophical, cultural and art studies of the Japan's image in western cinema.

Key words: Tokyo, image of Japan, representation, imagology, European feature films, cinema.

Надійшла до редакції 28.10.2018 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 780.633.1(477.86)

ДЗВОНАРСТВО ІСТОРИКО-ГЕОГРАФІЧНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ ПОКУТТЯ

Кіндратюк Богдан Дмитрович – доктор мистецтвознавства, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-8040-4034
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.21
bohkind@ukr.net

На основі широкого кола джерел уперше виокремлено побутування дзвонів і функції їхньої музики в історико-географічному регіоні України Покуття. Окрім церковного використання перед, під час і після богослужень, ці унікальні інструменти, як і споруди для них, виконували важливу роль у світському житті. Показано прагнення парафіян мати набори дорогих у всі часи дзвонів. Згадано окремі пам'ятки відливицтва на теренах краю. Специфіка побутування дзвонів і їхніх звучань у різних ситуаціях знайшла відлуння в народній культурі Покуття, творчості його прозаїків і поетів, майстрів візуальних мистецтв, композиторів.

Ключові слова: дзвони, дзвінки, дзвоніння, дзвіниці, Покуття, богослуження, світське життя, відливання, функції дзвонів.

Актуальність теми. Окреслення особливостей України в час їх нівелювання через стрімкі негативні глобалізаційні процеси, як і потреба поступу в руйнуванні загарбницько-імперського московського міфа *русскава міра* підсилюють актуальність розгляду особливостей етнорегіонів нашої держави. Для цього важливо показати розвій тут такого визначального чинника історії культури, мистецтва, фольклору й моральності як феномена дзвонів, церковних і світських дзвонів тощо.

Огляд використаної літератури. Під час написанні монографії *Дзвонарська культура України* [22] нами вже приверталася увага до питання висвітлення особливостей її дзвонів і дзвонів, окреслювалися в цій праці й окремих публікаціях прикмети побутування музики дзвонів у таких локальних етнографічних підрозділах українського народу на Прикарпатті (Івано-Франківська область) як Бойківщина [24], Гуцульщина [21]. Дещо згадано про дзвонарство Покуття [20, 23]. Усе ж час, що минув, приніс нові кампанологічні розвідки, відшукалися невідомі раніше джерела [4, 16, 27] і факти, висвітлюючи їхнє нове бачення [11, 16, 35, 40]. Відповідно постала потреба їхньої сучасної систематизації.

Метою статті є характеристика, на основі комплексу кампанологічних джерел із цього ареалу Прикарпаття, такого культурологічного явища, як дзвонарство Покуття (Покуте). У джерелах XVII–XVIII ст. так називався весь південно-східний «кут» Галичини між ріками Дністер, Черемош і Карпатами.

Виклад матеріалу дослідження. В українській народній культурі збереглося чимало переказів, у яких мовиться про дзвони й дзвоніння, їхнє виникнення та призначення. У давній оповіді з Городенківщини (район згаданої області) розказують про бідного юнака, який у час, коли ще Христос перебував на землі, милувався квітами. Одна з них мелодійно задзвеніла й попросила зробити її з металу, щоб вона своїм голосом приносила радість усім людям. Хлопець виконав прохання. «Так постав перший дзвін. З того часу гомонять дзвони по світу» [44; 4]. Їхню сутність, як і церковних дзвонів, добре відображає приповідка з Галичини: *Дзвін, то голос Божий* [13; т. 1; 764]. Тому відзначається головне призначення такого звучання дзвонів: *Дзвін до церкви кличе!* [13; т. 1; 764], *Дзвін людей до церкви скликає* [13; т. 3; 698]. Зачувши його, належало як і перед Хрестом, відповідно до звичаю, зняти шапку (капелюх) і перехреститися. Бажання парафіян мати великі й голосні дзвони нерідко огорталося народними переказами, що поповнювалися різними деталями. Парафіяни Великого Ключева на Коломийщині «схотіли купити такий великий і голосний дзвін, якого не було в наших селах. Ціле село скидало гроші». Після його придбання в Києві («бо там були найліпші») звуки дзвона було чути аж у Коломії. Коли дзвін пропав у вирі I Світової війни, то чоловік із цього села впізнав того дзвона в якомусь угорському місті [18; 8]. Мабуть, такі перекази мали у своїй основі певні історичні факти, деталі яких із часом утрачалися, доповнювалися і фольклоризувалися.

Звучання дзвонів кожного села чи міста мало свої особливості, воно надовго запам'ятовувалося. Про це дізнаємося з коломийки, яку співали опришки, коли їх вели на страту: «Вже нас більше не погонять зі стричком на шиї, / Вже нам більше не задзвонять дзвони Коломий» [42; 264]. З іншого такого твору довідуємося про її ратушні дзвони (їх нині замінено електронним пристроєм): «В Коломий на ратуші, / Там дзвони дзвонили. / А шандарі гайдамаків, / Робити гонили [34; 1].

За кількістю дзвонів у парафії уявляємо її заможність, насиченість довкілля їхніми звуками. Їх множило й взаємодоповнювало вже в середньовічних містах Покуття близьке розташування монастирів, християнських храмів різних конфесій, ратуш. У переддень великих свят і в ході їхнього відзначення із замків, разом із гарматами, звучали дзвони костелів і церков. Із часом навіть на сільських дзвіницях формувались їхні комплекти (за актом від 24–26 червня 1833 р. деканальної візитації парафії в с. Долині (Тлумаччина) на дзвіниці було чотири дзвони, п'ятий малий (сигнатурка) висів під куполом церкви [28; 28]). Громадський і культурно-освітній діяч, педагог, літератор, видавець Теодор (Федір) Білоус (1827–1892 рр.) спонукав своїми студіями, опублікованими 1877 р. у Коломий, до покращення церковного храмового будівництва й збільшення кількості великих, а значить гучніших, далеко чутних дзвонів [9]. Адже чим вони важчі, тим густіший, значущіший звук, а значить і сила його впливу. Такі дзвони були особливим предметом гордощів.

У християнських общинах Покуття від часу їхнього давнього заснування дбали за біла, клепапа, дзвони, дзвінки, клепачки («бузьки»), три- чотири- п'ятидзвони (сигнатурки), «гонги», бубенці. У Страстний тиждень билом чи клепалом підміняти канонічне биття у дзвони, у його четвер підлітки «страшили Юду» тріскавками, клепачками. Церковне кадило подзвонювало ланцюжками чи прикріпленими бубенцями. Широке церковне й світське розповсюдження мали дзвінки. Звісно, серед згаданих музичних інструментів із групи ідіофонів головне місце посідали духовно й матеріально дорогі в усі часи дзвони. Окрім своєї сакрально-обрядової функції, вони виконували й широкі світські «обов'язки». У писемних джерелах знаходимо чимало відомостей про використання в громадському побуті покуттян дзвонів і дзвонів для биття на сполох із найрізноманітніших причин. Дзвонінням «на гвалт» збирали громаду й проганяли переслідувачів. Здавна удари дзвонів нагадують про швидкоплинний час: його безпосередньо відміряють годинникові дзвони, а церковні відзначають добове коло богослужень і найурочистіші його місця (зауважимо, що в монастирях Служби Божі відбувалися цілодобово). Окремі вдарання чи мелодії вежових годинників, церковні дзвоніння, що нерідко поєднувалися з богослужбовими співами, нерозривно пов'язані із загальною акустичною палітрою ще середньовічного міста. У ньому склався порядок виборів у магістрат. У їхній послідовності поважне місце, як відомо, належало церковним і ратушним дзвонам [22].

Особливу роль мало биття у дзвони під час військових дій, адже віддавна в систему укріплень міст і великих сіл входила вежа зі сполошним дзвоном (його часом поміщали на в'їзній брамі-вежі). Покуття страждало від частих татарських набігів, тоді дзвони били на сполох і стріляли вістові гармати (про значення ратних дзвонів каже те, що вони, як на ту пору, були вельми великими). Подібно їх використовували в укріпленнях усього Євразійського континенту. Тільки вздовж Дністра замки збудували 1439 р. у селах Михальче й 1649 р. у Раковцях, у першій пол. XVII ст. звели твердиню в Чернелиці, у XVII ст. – у Монастирці (населені пункти на Городенківщині), у XVI ст. у Паланичах (біля Тлумача) і 1531 р. у Нижневі (Тлумаччина) [35; 19–20]. З її ареалу відомі Жуківський, Обертинський і Товмацький (Тлумач) замки [27; 74]. Усередині них, зазвичай, були церква, будинки урядників, окремих вельмож. Замок вартували сторожі (удень біля воріт і на вежах) і кликуни (ходили вночі й «кликали»). При потребі сигнал тривоги давали гучним дзвоном. Тоді ті, хто працював поблизу на полях, ховалися за його стінами, готувалися до оборони.

Сполошні дзвоніння могли звучати й тоді, коли товмацький в'їт із лавниками в час Хмельниччини стали на чолі селян повіту й організували «збройний похід із корогвами й музикою на замок у Палагичах... Розбили й знищили до решти й запаскудили місцевий костел» [16; 261]. Мабуть били на сполох у свої дзвони й оборонці цієї твердині. Якщо нападаючі принесли значну шкоду католицькому храму, то чи не розбили або зняли його дзвони?

Для розвитку дзвонарського мистецтва Покуття певне значення мали міжнаціональні й міжконфесійні впливи. Ще в грамоті від 22 березня 1443 р. польського короля Владислава III Ягеллончика (1424–1444 рр.) «греко-руському духовенству», урівнювалися права руського народу (так називали тоді українців) із польським, у т. ч. у застосовуванні дзвонів: «Усі права, свободи, способи, звичаї та всякі свободи на вічні часи дати дозволяємо» [4; 56]. Пізніше королівські грамоти теж дарували деякі права, що уможливлювали українцям публічно виконувати свої обряди, зокрема бити у дзвони при похоронах. Дозволили православним святкувати відповідно до старого календаря

та заборонили примусово приймати нове римське літочислення грамотою польського короля Стефана Баторія (1533–1586 рр.) від 21 січня 1584 р. Такі санкції певною мірою торкалися дзвонів і дзвонінь, які застосовувалися під час свят [5]. Тобто поява час від часу подібних документів промовляє за утиски, які терпіли українці. Ксьондзи забороняли, навіть, греко-католикам бити у дзвони в день св. Пасхи в разі, якщо вона припадала раніше від католицької та збігалася з останніми тижнями посту в християн західного обряду. Про функції дзвонінь і міжнаціональне пригнічення стосовно їхнього використання згадував А. Петрушевич (1821–1913 р.). Обмеження в застосуванні дзвонів було одним із засобів полонізації на цих теренах, де місцеве населення, навіть залучали в його релігійні свята до важких робіт, а русинам забороняли «вдаряти у дзвони» [7; 451]. Ще в другій пол. XVIII ст. не дозволяли дзвоніння тоді, коли вірні латинського обряду відзначали Велику п'ятницю чи суботу, або, навпаки, поляки використовували їх у дні, коли цього не прийнято робити в українців-галичан (про це мовилося в скаргах руських деканів серед переліку інших утисків, насильницьких заходів у 1758–1765 рр.). Як зауважено в Літописі А. Петрушевича, хоч було погоджено умову стосовно утримання від використання дзвонів у час пам'яті про розп'яття та смерть Спасителя, проте взаємодомовленості поляки не дотримувалися, позаяк у костелах, без всякої потреби, наказували бити у дзвони в дні скорботи за Христом, викликаючи цим обурення серед народу [7; 459]. Наслідком міжконфесійних протистоянь стало те, що Сейм Речі Посполитої 1768 р. визначив права православних і протестантів. У четвертому параграфі ухвали писалося, що «церкви греко-неуніатські, костели дисидентів, також дзвіниці ... можна було вільно ремонтувати і створювати нові»; наступний пункт дозволяв безперешкодне проведення обрядів («церемоній») [2; 608]. У Речі Посполитій застосовувати протестантам дзвони для різних потреб, водночас із користуванням католицькими школами, дозволялося тільки декретами 31 грудня 1783 р. й 8 січня 1784 р. [6; 201]. Наприкінці XVIII ст. на теренах Галичини знову документально підтверджувалися, уже австрійським кайзером, рівні права греко- і римо-католиків [3; 1].

Як бачимо, з автохтонним населенням теренів Покуття віддавна проживали представники багатьох інших національностей, які не відразу мирно співіснували між собою. Усе ж іноземці, які відвідували Україну, часом відзначали, що в Польській державі люди семи різних конфесій (римо-католики, реформатори, лютерани, українська, вірменська, менонітська чи анабаптистська, єврейська) мали вільне виконання своїх обрядів [43; 92–93]. Тобто особливістю звукової палітри Покуття було її насичення різними дзвоніннями. Приміром, на кінець XVIII ст. у літописній Тисмениці було майже шість церков, а також тут жили представники інших етнічних спільнот, які мали свої храми: вірменська церква, римо-католицький костел св. Миколая, який відвідували поляки й німці [11; 200–201].

Вельми важкі дзвони іноді відливали біля храму, а менші, які легше було привезти – купували, як і складові дзвонової бронзи – мідь й олово для місцевого виробництва. У Західній Україні в XV–XVII ст. розвивається, як встановив М. Грушевський, кілька головних ярмарків. Вони служили потужним рушієм торгового обороту й економічного обміну. Адже сюди прибували купці з різними товарами. Ярмарки проводилися не тільки у Львові, Луцьку, Камінці, а й у Снятині [16; 97]. Він був торговельним центром Покуття, Камінець – південного Поділля, що разом служили дальшими етапами в обміні східного й західного товару [16; 99]. Якщо про початок усіх ярмарків, приміром, у Станиславові (нині Івано-Франківськ) у другій пол. XVII ст. традиційно оповіщав ратушний дзвін [8; 13], то чому так не могло бути в значимішому тоді Снятині чи інших покутських містах?

Дзвони на Покуття привозилине лише з Австрії, Львівщини, сусідньої Калушчини (Бойківщина) чи інших місць відливання, а й на Покутті віддавна працювали майстри цієї унікальної справи. Вони володіли секретами складного в усі часи виготовлення цих феноменальних інструментів. Чи не на теренах Покуття працював відлижник дзвонів Заболотовський, з робіт якого знаємо про дзвін 1722 р. із костелу в Заболотові? [17; 115]. Чудовий рельєф на корпусі мав дзвін 1780 р. із села Хлібичин (Коломийщина) [17; 69]. Відомо про дзвін із 1848 р. (нижній діаметр 79 см, вага 305 кг) виготовлений Ф. Чальчинським у Тисмениці для тамтешньої церкви [17; 127]. Відшукано нові цікаві відомості стосовно покутського дзвонарства, зокрема про збереження сміливцями Нижнього Вербіжа (Коломийщина) дзвонів у час II Світової війни, про їхнє відливання (два з нижнім діаметром 47 см, а третій дещо менший) в 1946–1948 рр. місцевими майстрами на подвір'ї газди В. Федоришиного [15; 105]. За взірць був дзвін із сусіднього Сопова [45]. Красзнавці продовжують збір відомостей про закопані в час лихоліть дзвони, коли їх, як безцінні пам'ятки громад, ховали від ворога [14].

Узвичаєно для дзвонів покутяни будували спеціальні споруди. При цьому дбали, передусім, про їхню міцність, зручність при грі, намагалися якомога вище піднести їх над місцевістю для якомога дальшого поширення дзвонінь. Побутували й інші функції дзвіниць. Навіть, як відомо з церковної візитації 1833 р. у с. Долина (Товмаччина) у дзвіниці на вимогу австрійської влади

влаштували трупарню (грабарню). З огляду на масові епідемії, тут зобов'язали тримати померлих, а тоді їх ховати. Щоправда, народні звичаї виявилися сильнішими від австрійських законів і цього не завжди дотримувалися [28; 28].

У кожному регіоні України побутують свої звичаї, пов'язані з билами, дзвонами та дзвоніннями, й особливості стосовно їхнього використання. Повсюдно люди довідувалися про смерть тієї чи іншої людини не тільки через принагідне усне передавання сумної звістки, а й за своєрідним «похоронним» биттям церковних дзвонів. Таке узвичаєне повідомлення про смерть відрізнялось іншою комбінацією ритму, повільнішим темпом, своєю кількістю та тривалістю «стихів». Часто для траурних потреб використовували не три дзвони, а лише один. Таке дзвоніння сповіщало про вік і стать померлої особи. Якщо на Лемківщині характерне звучання всіх дзвонів повідомляло верховинців про смерть літньої людини, а найменший дзвін сигналізував про втрату дитини, то на Покутті, як і Поділлі, зазвичай, найбільшим дзвоном сповіщали про смерть особи чоловічої статі, а звуками середнього – жінки [30; 97]. І досі, кому відмовляють у праві подзвону, є самогубці.

Ще в I пол. XX ст. у Західній Україні не тільки перед Службою Божою били у дзвони на знак, що вона починається, а й «кожної суботи, а також і перед кожним святом, увечері після заходу сонця, церковний слуга-паламар дзвонив дзвонами на знак, що надходить свято» [32; 111–112]. Як розповідають в Озерянах (Тлумаччина), дзвоніння в ті часи в українській і польській церквах відрізнялися [23; 138].

Як засіб укріплення віри в задумане, зокрема оздоровлення, а тому один із видів узвичаєного світського використання дзвонів, уважаємо дозвіл усім бажаючим на Великдень бити у дзвони. Серед звичаїв і обрядів українських пасічників Карпат і Прикарпаття займали шановане місце дзвони й церковні дзвоніння [32; 82]. Нині традиція дзвонити протягом трьох Великодніх днів зафіксована в багатьох селах, приміром у Кутищах (Тлумаччина) [23]. Водночас пояснюють традицію тим, що штатний дзвонар фізично не міг би це робити протягом усього Світлого тижня. А ще таким чином давали можливість кожному долучитися до прославлення Христа. Із часом серед тих, хто пробує в ці дні бити у дзвони, виділялися вправніші, що краще це робили й пізніше ставали дзвонарями. На свято Йордану в Назірній (околиця Коломиї) серце церковного дзвона гзди змашували тим часником, що був на столі під час першої святвечері. Вважалося, що «злодій, який десь краде, почує звук цього дзвона, то кине вкрадені речі, а сам утече» [10; 93].

По-іншому сприймалося звучання церковних дзвонів в обряді «похорону» горілки, коли в II пол. XIX ст. у Галичині громадськість активно боролася з пияцтвом. У пору впровадження особливо свідомими парафіянами в громаді й усій околиці тверезого способу життя, за спогадами очевидців, мелодійне звучання дзвонів допомагало підсилувати урочистість церемонії спільної присяги, яку проводив священник. Дзвоніння виділялися серед складових музичної мозаїки пафосного 17 січня 1875 р. у с. Карлів (до 1947 р., потім Прутівка на Снятинщині) з приводу «введення тверезості: Заревли дзвони, гукнули моздіри, задзвеніла нова, прекрасна, на це торжество призначена пісня» [39; 36].

Віддавна побутувало повір'я, що церковний дзвін може не тільки вилікувати якусь хворобу, а й відігнати від людини нечисту силу. Тому перед чи під час великої грози, граду били у дзвони, виголошували молитви, ворожили. Пояснює народну традицію використання биля, дзвінків і дзвонів звичай заповнювати простір голосом, звуком за допомогою сильного стуку, крику, дзвонінням. Утвердження в українців, як і решти слов'ян, дзвонів, власне, зумовлене тим, що давніше це був наймогутніший засіб створення звука. Присутність дзвонів у просторі, який охоронявся, служила гарантією недопущення туди всього злого. Сільські громади утримували в себе Градівника (Градбура, Хмарника) і платили йому за відвернення бурі, граду. З появою перед селом небезпечних хмар такі вмільці піднімалися на дзвіниці й били потрібним чином у дзвони. Цей звичай відобразився у фольклорі: *Дзвонит як на градову тучу* [13; т. 1; 766]; І. Франко, розтлумачуючи приповідку, зауважував, що вона означає голосне, сильне дзвоніння, крик на гвалт і ґрунтується на вірі в можливість розсіювання, «розбиття» дзвоніннями градових хмар. Різні обряди стосовно відвернення бурі мають чимало спільних рис з аналогічними ритуалами слов'янських народів, адже били в церковні дзвони під час бурі поляки, серби, хорвати. Щоправда, з поширенням австрійського панування на терени Галичини, разом з іншими змінами в церковному житті, 12 січня 1784 р. царським декретом заборонили вкорінений тут звичай «дзвонити на хмари» [29; 18–19].

Із початку XX ст. зі снятинської ратуші лунають соковиті удари дзвонів, відлиті 1909 р. К. Швабе в м. Бяла (тепер Бельсько-Бяла, Польща) для годинника цієї унікальної архітектурної споруди [19; 53]. Понад 100 років вони милують слух жителів і гостей міста. Однак прикро, що донині не відомі докладні описи цих дзвонів і хоча б перші чотири–шість звуків (вони добре чутні в палітрі обертонів кожного такого інструмента після хоча б помірного вдарання в нього). Стосовно

ж згаданого майстра, то додамо, що виготовлені ним три дзвони (заввишки 73 см. і нижнім діаметром 80 см, відповідно 62,2 і 66,8; 39 і 49) 1923 і 1924 років є в коломийському соборі св. Михайла [20].

Дзвони повідомляли про пожежу членів створеного на Покутті спортивно-пожежного товариства *Січ* і вони спішили рятувати людей, їхнє добро. Це відобразила в поезії В. Лебедова (літературний псевдонім К. Малицької, 1872–1947): «Як ударить дзвін тривогу, / Як затліє стріха хат, / Линуть хлопці на підмогу, / Чи там ворог, чи там брат» [31; 10].

Дзвоніння використовувалися в різних громадських цілях, зокрема для повідомлення про початок воєн. У Сопові, що біля Коломиї, 1 липня 1914 р., коли прийшов посланець із міста до сільського уряду з наказом про загальну мобілізацію, парафіяни почали відразу бити у дзвони й трубити на сполох [34].

У 1920-і роки, коли формувався нинішній Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. о. Й. Кобринського (1818–1901 рр.), печеніжинський газда В. Тимінський привіз сюди дерев'яний, продовгуватий з отворами (для кращої акустики) дзвоник [41]. Його чіпляли худобі. Як експонат він зберігається й досі.

Чимале значення в плеканні шанобливого ставлення до дзвонарського мистецтва після сім'ї займали школа. Правильному сприйняттю канонічних дзвонінь допомагало вивчення богослужбових книг, використання в навчальних закладах не тільки дзвоників, а й невеликих дзвонів. Такий ідіофон (т. зв. задзвінний) є, наприклад, у с. Великому Ключеві при вході в типову давню школу, збудовану 1926 р. Подібний є в Народному музеї *Освіта Прикарпаття* (ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка»). Такі дзвони для покутських шкіл, я правило, виготовляли в Калуші.

Серед багатьох функцій дзвонінь – сигнально-комунікативної, магічної, у їхньому звучанні віддавна виділяється мистецько-естетична. Особливо остання знайшла глибоке відображення в народній культурі [26], поезії та прозі. Відомості про дзвонарство Покуття відносяться в найбільш відомих студіях *Галицькі притовідки і загадки* [12] вчителя з Коломиї, а згодом Городенки, Г. Лькевича (1803–1841 рр.). Працю відредагували й опублікували 1841 р. брати Яків та Іван Головацькі (1814–1888; 1816–1899 рр.) у Відні (щоправда, опіка над виданням цих москвофілів спричинила, як вважає дослідник Коломийщини М. Савчук, значне нівелювання покутських особливостей зібраного етнографічного матеріалу). Усе ж ним послуговувалися мовознавці, зокрема І. Франко при підготовці *Галицько-руських народних притовідок* [13] (він у коломийській тюрмі мав нагоду наслухатися звучання ратушного дзвона й ідіофонів церков міста). Зібрані прислів'я та приказки як особливі духовні скарби українців, квінтесенції їхньої мудрості стали своєрідним закликком до глибшого вивчення народної культури Покуття. У ній широко згадані біла, дзвони й дзвіниці. Звісно, що прадавнє побутування дзвонів, їхнє феноменальне звучання, глибоке вкорінення в церковне й світське життя покутян не могли обійти своєю увагою його дослідники. Передовсім ті, хто присвячував свої студії містам і селам цього ареалу України [11–15, 20, 23, 34, 38]. На малярських, графічних роботах і світлинах вертикальною домінантою ландшафтів, як правило, є церкви й дзвіниці. Вони зображені, як і дзвони, на писанках, кахлях. Усе це виражає особливий стан душі й стиль мислення покутян.

Не випадково, узвичаєно про значення дзвонів, красу їхнього звучання, гучність, мелодійність тощо часто згадували в історіях міст і сіл із різних районів Покуття. У спогадах барвисто описується палітра багатообертонового звучання дзвонінь. Відповідно, серед джерел творчості прозаїків і поетів була та є музика дзвонів, традиції дзвонарства. Це добре відображено в укладеній М. Попадюком *Покутській хрестоматії* [36], в якій розкрито літературні надбання уродженців Снятинщини. Із творів В. Хроновича (1890–1973 рр.) дізнаємося про характерне звучання годинникових дзвонів, що зазвичай були на Покутті у вежах українських церков, німецьких кірх і католицьких костелів: «На вежі церкви вибила вже друга година» [36; 122]. Він же згадав про незабутній усім звук шкільного дзвоника [36; 115, 118]. Про значимість паламаря, котрий, як правило, відповідав у парафії за дзвоніння, довідуємося з вокального твору, записаного 1885 р. у с. Стецева від О. Войцеха *Гей, слаба ж я, слаба, відай же я вмру* [36; 14–15] (розділ *Жартівливі пісні та пісні до танців*). Жінка з гумором просить привести до неї тих, кого любить і розповідає про свої їм подарунки. Після священика й дяка, рідних сестер і братів згадує цього церковного служку: «Тобі, паламарю, полотно на стан / Та щоби-с ми та видзвонив скоро день настав» [36; 14]. У новелі В. Стефаніка *Сини люди «плугами... дзвонили»* [36; 69], а у творі *Марія – серпами* [36; 70]. Метафоричними образами зі складових дзвонарської культури вміло скористався Ю. Мережаній (1896–1983 рр.), у якого «вода якимись дивними дзвіночками заколисує темну нічку» [36; 130]. А в П. Голоти (1902–1949 рр.) життєва мета «дзвінка і молода» [36; 164], вона промовляє дзвінку [36; 165] і подібно лунає піснями [36; 164]. Навіть ліричний герой у поета хоче

«Топольним сумом прошуміти / І дзвінко зникнути в сонцях» [36; 166]. У прозовому творі В. Кархута (1905–1980 рр.) *Цупке життя* у досвідок «час від часу дзвінко вдаряла об камінь долівки крапля води» [35; 170]. В. Ткачук (1916–1944 рр.) свою книгу, «повнозвучну й розмаїту» (М. Попадюк), назвав *Золоті дзвінки* (1936 р.) [36; 190]. Про особливо приємне звучання дзвонів, коли церковний музикант використовує з їхнього набору середні й малі, згадав поет Г. Гришко (1919–2005 рр.) у творі *Я Покуття люблю: «Як малиновий дзвін освячував день / Воскресіння Покутського краю»* [36; 204]. І навпаки, в особливо трагічному контексті В. Северином (1927–1997 рр.) згадані дзвоніння, коли в пекельні роки російсько-радянської окупації на Великодні свята в голові конаючого воїна ОУН–УПА «все тихше дзвонили дзвони, сповіщаючи весь світ про воскресіння Господнє, – Христос воскрес!... Христос воскрес!...» [36; 225].

Дзвонарство Покуття знайшло відлуння не лише в студіях істориків, краєзнавців, фольклористів, етномузикологів, творах майстрів красного письменства, а й малярів і композиторів. З історії відомо, що коломийський міщанин Ф. Горбаш 1613 р. запросив до міста 300 низових козаків, які вчинили розправу над польською шляхтою та католицькими священиками [37; 94]. Тобто, його вчинок можна образно трактувати як биття у дзвони на сполох, клич. Мабуть тому калушський художник М. Гаталевич, який при написанні мистецьких робіт на історичну тематику тісно співпрацював із відомим дослідником краю В. Грабовецьким (1928–2015 рр.), назвав свою роботу *Страта в Галичі 1613 р. коломийського дзвонаря Ференца Горбаша...* [37; 97]. Уродженець Гвіздця Я. Пестрак (1878–1916 рр.), батьки якого з 1878 р. проживали в Коломиї, відомий своїми роботами на теми покутського побуту. Серед них є графіка *Дзвонарі*, поштові листівки *Великдень (Христос Воскрес!)* (зображено підлітків на дзвіниці), *Дзвін і ангелята* [25; 75, 47].

У вихідця з Коломиї композитора О. Козаренка в циклі *Страсті Христові* в кульмінації звучить удар цього ідіофона як початок катарсисного очищення; у завершенні частини *Ми бачили світло істини* композиції *Українська кафолічна літургія* цього ж автора імітуються церковні дзвоніння [22; 662]. Інший коломиянин – дослідник церковної музики, теж професор зі Львова й доктор мистецтвознавства Ю. Ясіновський, відповідно до своєї історико-культурологічної музикознавчої концепції, організував новітні студії української дзвонарської культури [22].

У дзвонів Покуття цікава історія, зокрема стосовно перипетій їхнього придбання, збереження в роки світових воєн тощо. Так, у Тисмениці один із великих дзвонів церкви св. Миколая 1942 р. активісти церковного братства на чолі з Ю. Волощуком (1893–1979 рр.) заховали в коваля М. Дубіцького (1904–1972 рр.), потім перенесли під ганок С. Вовчука (1892–1973 рр.) й аж 1989 р. знову встановили в нововідкритому храмі. Від того часу почалися пошуки інших тисменицьких дзвонів, один з яких (нижній діаметр бл. 65 см, відлитий 1763 р.) використовували в тодішньому Івано-Франківському обласному музично-драматичному театрі ім. І. Франка. Після переїзду цієї мистецької інституції в нове приміщення, уже пошкоджений інструмент, як розповів колишній директор Івано-Франківського краєзнавчого музею М. Паньків, передали в Манявський скит (його відбудували у 80-х роках ХХ ст.). Завдяки напису на дзвоні й лише за ухвалою Міністерства культури УРСР цю церковну пам'ятку дозволили повернути в Тисменицю. Але тільки в червні 1994 р. дзвін доставили сюди. Однак, оскільки він із тріщиною, то його використали в композиції пам'ятника Борцям за волю України [11; 203; 38]. Подібно в Коломиї на Площі Героїв є дзвін кінця ХХ ст. у пам'ятнику-комплексі.

Дзвоніння супроводжували покутян від колиски до труни, розраджували й захищали, згуртовували в часи бід і в дні всезагального торжества. Ця музика ввійшла у свідомість як провісник добра й правди. Голос дзвона, що наповнений великою силою етичної дії, відобразився в народних віруваннях, пробуджував людську душу, закликав до совісті. У пору Великого посту він зазивав до покаяння, не залишав людину й після смерті, поєднуючи свій скорботний подзвін із голосінням за померлим, окрилював у пасхальну ніч сподіванкою вічного життя, коли гудіння великоднього благовіста сповняє душу надією дива – здійснення обітовань, її відродження. Дзвони були одним із засобів міжнародної боротьби. Різноманітні їхні функції, зокрема оберегова, укріпилися в звичаях покутян, що є поважним свідченням їхньої духовності. Важко переоцінити значення дзвонів у вихованні особистості. Значима роль, яку відіграло дзвонарство в житті сіл, містечок і міст Покуття, відобразилась у функціях дзвонів. Специфіка побутування дзвонів і їхніх звучань у різних ситуаціях знайшла широке відлуння в народній культурі нашого краю.

Перспективи подальшого наукового пошуку вбачаємо в розшуді й описі нових кампанологічних джерел і пам'яток Покуття, визначенні спектра звучань окремих значимих дзвонів, систематизації відомостей про побутування дзвонів і дзвонів на Опіллі, порівняльній характеристиці дзвонарства етнорегіонів Прикарпаття як запоруки цілісної його характеристики.



Рельєф на корпусі дзвона 1780 р. із с. Хлібичин [17, с. 69]. Знищений у I Світову війну.



Тисменицький дзвін 1763 р. Фото Івана Постоловського.

Список використаної літератури

1. Акты, относящиеся к истории Западной России (далі – Акты ЗР), собранные и изданные Археографическою Комиссиею: в 5 т. Т. I: 1340–1506. Санкт-Петербург : В типографии II отделения собственной Е. И. В. Канцелярии, 1846. 375 с.+15 с.
2. Архив Юго-Западной России, издаваемый временной комиссиею для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе: в 35 т. Ч. I. Т. 4: Акты об унии и состоянии православной церкви с половины XVII в. (1648–1798). Киев : В университет. типограф., 1871. 99, 747 с.
3. Диплом, данный кайзером Австрийским Леопольдом II, подтверждающий равные права католической римской и греко-католической церковью на территории Галичины и Лодомерии. 8 июля 1790 г.). Нац. б-ка України ім. В. Вернадського. Ф. XVIII (Львівська греко-католицька митроп. консис.), Спр. 500. С. 1.
4. Жалованная грамота польского и венгерского короля Владислава III Ягелловича греко-русскому духовенству, о сравнении его в свободе и правах с духовенством римско-католическим, и в предоставлении ему в управу духовных судов и прежних церковных отчин. 22 марта 1443 г. Акты ЗР. Т. I. № 42. С. 56–57.
5. Окружная грамота польского короля С. Батория... 21 января 1584 г. Акты ЗР. Т. II: 1599–1637. Санкт-Петербург : В типографии II отделения собственной Е. И. В. Канцелярии, 1865, № 152. С. 179–180.
6. Петрушевич А. Сводная галицко-русская летопись с 1772 до конца 1800 г. Львов : Типограф. Ставропигийского ин-та, 1889. 436 с.

7. Петрушевич А. Дополнения к сводной галицко-русской летописи с 1772 до конца 1813 г., изданной во Львове 1887 г. Ч. III. Львов : Типограф. Ставропигийского ин-та, 1897. 519 с.
8. Баронч С., о. Пам'ятки міста Станиславова: іст.-краєзн. вид.; [пер. Р. Процак]. Івано-Франківськ : СІМІК, 2007. 144 с.
9. Білоус Ф. Церкви русскія в Галиції і на Буковині в сревненіі с храмами і зданіями у інних, преімушественно у древніх народов. Коломия : [б. в.], 1877. 184 с.
10. Вайгель Л. Нарис про місто Коломию / передм. М. Савчук, М. Васильчук; пер. з пол. М. Васильчук, М. Кочержук. Коломия : Вік, 2008. 120 с.
11. Гавадзин В., Гавадзин В. Сакральньо-духовна спадщина Тисмениці. Тисмениця в минулому та сучасному: історія, економіка і культура: Матер. наук. краєзн. конф., присвяч. 950-річчю заснування м. Тисмениці (18 трав. 2012 р.). Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2012. С. 199–204. .
12. Галицькі приповідки і загадки. Зібрані Г. Ількевичем: Репринтне відтворення з вид. 1841 р. / ред. Н. Бічуя; авт. післямови Р. Кирчів. Львів, 2003. 144 с.
13. Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкув. і пояснив др. І. Франко: 2-ге вид.: у 3-х т., Т. 1: А–Діти. 2-ге вид. Львів: Видавнич. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 832 с.; Т. 2: Діти–П'ять. 818 с.; Т. 3: Рабунок–ячмінь, 2007. 700 с.
14. Глянецв В. Дзвони – це голос рідної землі: [про закопані дзвони тисменицьких церков]. Вперед. Івано-Франківськ, 1989. 25 лип.
15. Городенко М. Таємня царських воріт: нариси-дослідж. Косів : Благовіст, 1997. 128 с.
16. Грушевський М. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. / редкол.: П. Сохань (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 1991. (Пам'ятки іст. думки України). Т. 6. 1995. 680 с.
17. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 180 с.
18. За дзвони. Панова люлька. Легенди, найдавніші народні перекази, демонологічні оповідки, повір'я, записані в с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Зібрав і впоряд. М. Савчук. Івано-Франківськ, 1998. С. 8.
19. Киреева Р., Карий В. Ратуша – окраса Снятина. Снятин : Прут Принт, 2009. 76 с.
20. Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво Коломийщини. Галичина / [гол. ред. М. Кугутяк]. Івано-Франківськ, 2006–2007. № 12–13. С. 313–321.
21. Кіндратюк Б. Особливості побутування дзвонарства на Косівщині. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2014. № 3 (349). Травень-червень. С. 40–50.
22. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України : монографічне дослідження / наук. ред. Ю. Ясіновський. 2-ге, випр. і доп. вид. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2015. 912 с.+ CD (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).
23. Кіндратюк Б., Свідерська Г., Тугай Ю. Дзвонарство на Тлумаччині. Тлумач: історія та сучасність : матер. Всеукраїнської наук.-практич. конф., присвяченої 800-річчю заснування м. Тлумача (Тлумач, 24 жовт. 2013 р.) / упор. А. Білас. Івано-Франківськ – Тлумач : Злагода, 2014. С. 134–142.
24. Кіндратюк Б., Семко С. До історії дзвонарства Рожнятівщини. Галичина / [гол. ред. М. Кугутяк]. Івано-Франківськ : [б. в.], 2011. № 18–19. С. 363–371.
25. Ковтун В., Полегенький С. Творчість Ярослава Пстрака у поштової листівці: альбом-каталог. Коломия : Вік, 2003. 116 с.
26. Кольберг О. Казки Покуття / упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. І. Хланти. Ужгород : Карпати, 1990. 327 с.
27. Кугутяк М., Паньків М. Топоніміка як історичне джерело Тлумаччини. *Тлумач: історія та сучасність*. С. 68–76.
28. Лаба В. Історія села Долина від найдавніших часів до 1939 р. Львів [б. в.], 2004. 80 с.
29. Лаба В. Літопис парафії Лолин. Львів : [б. в.], 2012. 60 с.
30. Лемківщина: у 2 т. Т. 2: Духовна культура / редкол.: С. Павлюк, Ю. Гошко, Р. Кирчів та ін. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. 422 с.
31. Літопис Коломийський: наук.-попул. вісник музею історії м. Коломиї. Січковий Батько – К. Трильовський. Коломия : [б. в.], 1992. № 1. 23 с.
32. Лозовський М. Село Лазі. Торонто – Нью-Йорк – Париж – Сідней, 1988. 192 с. (НТШ, серія «Український архів», т. 51: Ярославщина).
33. Мовна У. Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття (друга пол. XIX – початок XX ст.): монографія / НАН України, Ін-т народознавства. Львів : [б. в.], 2006. 208 с.
34. Нагірний В. Дзвони Коломийщини: рукопис (домаш. архів М. Савчука). 16 с.
35. Паньків М. Татарське лихоліття на Тлумаччині (друга пол. XV –XVIII ст.). *Тлумач: історія та сучасність*. С. 18–25.
36. Покутська хрестоматія. 2-ге вид., стереотип. / упоряд. та передмова М. Попадюк. Снятин : Прут Принт, 2008. 568 с.
37. Покуття: історико-етнографічний нарис / ПНУ ім. В. Стефаника. Львів : Манускрипт, 2010. 455 с.
38. Саковська О. Тисмениця має ким пишатися. *Вперед. Тисмениця*, 2006, 13 жовт. С. 6.
39. Сандуляк І. Село Карлів колись і тепер. Друге незмінне вид. Дітройт [б. в.], 1974. 76 с.
40. Сіреджук П. Тлумачьке староство 1772 року. *Тлумач: історія та сучасність*. С. 25–28.

41. Туркавський М. Етнографічна виставка Покуття в Коломиї / Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Перекл. з польс. А. Ємчук; передмов. і літерат.-худож. редакції. М. Васильчука. Коломия : Народний дім, 2004. 39 с.

42. Український фольклор: хрестом. для 5–11 кл. / упор. О. Бріцина, Г. Довженок, Н. Шумада, 2-е вид. Київ : Освіта, 1998. 752 с.

44. Ульріх фон Вердум. Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672... через королівство Польське...; пер. з нім. та передм. «Україна XVII ст. очима іноземця» І. Сварник. Жовтень. Львів, 1983. № 9. С. 84–99; № 10. С. 89–105.

44. Як квіти стали дзвонами: легенда. *Дністрова хвиля*. Городенка, 1998. 16 квіт. С. 4.

45. Як лили дзвони: переказ. Панова люлька. Легенди, найдавніші народні перекази, демонологічні оповідки, повір'я, записані в с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Зібрав і впорядкував М. Савчук. Івано-Франківськ, 1998. С. 26.

References

1. Akty, odnosiuschiesia k iatorii Zapadnoy Rossii (dali – Akty ZR), sobrannyye i izdannyye Arkheografitseskoyu Komissiieyu: v 5 t. T. I: 1340–1506. Sankt-Peterburg : V tipografii II otdelieniya sobstviennoy E. I. V. Kantseliarii, 1846. 375 s.+15 s.

2. Arkhiv Yugo-Zapadnoi Rossii, izdavaiemyi vriemiennoi kommissiieyu dlia razbora drievnikh aktov, vysochaishe uchriehdennoiu pri Kiievskom voiennom, Podolskom i Volynskom heneral-hubernatore: v 35 t. Ch. I. T. 4: Akty ob unii i sostoianii pravoslavnoi tserkvi s poloviny XVII veka (1648–1798). Kiiev : V universitetskoii tipografii, 1871. 99, 747 s.

3. Diplom, dannyi kaizerom Avstriiskim Leopoldom II, podvierzhdaiushchiiy ravnyie prava katolicheskoy rimskoy i hreko-katolicheskoy tserkvey na territorii Halichiny i Lodomerii. 8 iiulya 1790 h.). Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni Volodymyra Vernadskoho. F. XVIII (Lvivska hreko-katolicheska mytrop. konsys.), Spr. 500. S. 1.

4. Zhalovannaya hramota polskoho i venhersckoho korolya Vladislava III-ho Iagellovicha greko-russkomu duchovenstvu, o sravnenii eho v svobode i pravakh s dukhovenstvom rimsko-katolicheskim, s v predstavlenii iemu v upravu dukhovnykh sudov i priezhnikh zerkovnykh otchin. 22 marta 1443 g. Akty ZR. T. I. № 42. S. 56–57.

5. Okruzhnaya gramota polskoho korolya Stefana Batorya... 21 ianvarya 1584 g. Akty ZR. T. II: 1599–1637. Sankt-Peterburg : V tipografii II otdelieniya sobstviennoy E. I. V. Kantseliarii, 1865, № 152. S. 179–180.

6. Petrushevich A. Svodnaya halitsko-ruskaya letopis s 1772 do kontsa 1800 hoda. Lvov : Tipograf. Stavropihiiskoho instituta, 1889. 436 s.

7. Petrushevich A. Dopolnieniia k svodnoi halitsko-ruskoi letopisi s 1772 do kontsa 1813 goda, izdannoii vo Lvovye 1887 goda. Ch. III. Lvov : Tipograf. Stavropihiiskoho instituta, 1897. 519 s.

8. Baronch S., o. Pamiatky mista Stanyslavova: ist.-kraiezn. vyd.; [per. Roman Prozak]. Ivano-Frankivsk : SIMYK, 2007. 144 s.

9. Bilous F. Tserkvy russkya v Halitsii i na Bukovyni v sravnenii s khramamy i zdaniiami u innykh, prieimushchestvienno u drevnikh narodov. Kolomyia : [b. v.], 1877. 184 s.

10. Vaigel L. Narys pro misto Kolomyiu / peredm. Mykola Savchuk, Mykola Vasyl'chuk; per. z pol. Mykola Vasyl'chuk, Myroslava Kocherzhuk. Kolomyia : Vik, 2008. 120 s.

11. Havadzyn V., Havadzyn V. Sakralno-dukhovna spadshchyna Tysmenytsi. Tysmenytsya v mynulomu ta suchasnomi: istoriya, ekonomika i kul'tura: Mater. nauk. kraiezn. konf., prysviach. 950-richchyu zasnovannya m. Tysmenytsi (18 trav. 2012 r.). Ivano-Frankivs'k : Lileya-NV, 2012. S. 199–204.

12. Halyts'ki prypovidky i zahadky. Zibrani Hryhoriem Il'kevychem: Repryntne vidtvorennya z vyd. 1841 r. / [red. Nina Bichuya; avt. pisliamovy Romn Kyrchiv]. L'viv : [b. v.], 2003. 144 s.

13. Halyts'ko-rus'ki narodni prypovidky / [zibrav, uporiadkuv. i poiasnyv Dr. Ivan Franko]: 2 vyd.: u 3-kh tomakh, T. 1: A–Dity. 2-he vyd. L'viv : Vydavnych. centr LNU imeni Ivana Franka, 2006. 832 s.; T. 2: Dity –Piat. 818 s.; T. 3: Rabunok–iachmin', 2007. 700 s.

14. Hliantsev V. Dzvony – ce holos ridnoyi zemli: [pro zakopani dzvony tysmenytc'kykh cerkov]. Vpered. Ivano-Frankivs'k, 1989. 25 lyp.

15. Horodenko M. Taiemnyta tsarskykh vorit: narysy-doslidzh. Kosiv : Blahovist, 1997. 128 s.

16. Hrushevs'kyi M. Istoriya Ukrainy-Rusy: v 11 t., 12 kn. / [redkol.: P. Sokhan (holova) ta in.]. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. (Pamiatky ist. dumky Ukrainy). T. 6. 1995. 680 s.

17. Zholtovs'kyi P. Khudozhnie zhyttya na Ukraini v XVI–XVIII st. Kyiv : Nauk. dumka, 1983. 180 s.

18. Za dzvony. Panova liulka. Legendy, naidavnishi narodni perekazy, demonolohichni opovidky, poviria, zapysani v s. Velykyi Kliuchiv Kolomyis'koho raionu Ivano-Frankivs'koyi oblasti. [Zibrav i vporiadkuv. Mykola Savchuk]. Ivano-Frankivs'k : [b. v.], 1998, s. 8.

19. Kyreieva R., Karyi V. Ratusha – okrasa Sniatyna. Sniatyn : PrutPrynt, 2009. 76 s.

20. Kindratiuk B. Dzvonnars'ke mystetstvo Kolomyishchyny. Halychyna / [hol. red. Mykola Kuhutiak]. Ivano-Frankivsk : [b. v.], 2006–2007. № 12–13. S. 313–321.

21. Kindratiuk B. Osoblyvosti pobutuvannya dzvonnarstva na Kosivshchyni. Narodna tvorichist' ta etnolohiya. Kyiv, 2014. № 3 (349). Traven'–cherven'. С. 40–50.

22. Kindratiuk B. Dzvonnarska kul'tura Ukrainy: monohraf. doslidzh. / [nauk. red. Iu. Iasinovs'kyi. 2-he, vypr. i dop. vyd. Ivano-Frankivs'k : Vyd-vo Prykarp. nats. un-tu im. V. Stefanyka, 2015. 912 s.+ CD (Istoriya ukr. muzyky: Doslidzhennya, vyp. 19 / In-t ukrainoznav. im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy).
23. Kindratiuk B., Sviders'ka H., Tuhay Iu. Dzvonnarstvo na Tlumachchyni. Tlumach: istorya ta suchasnist': mater. Vseukrainskoyi nauk.-praktych. konf., prysviachenoyi 800-richchyu zasnovannya m. Tlumacha (Tlumach, 24 zhovt. 2013 r.) / [upor. Andriy Bilas]. Ivano-Frankivs'k – Tlumach : Zlahoda, 2014. S. 134–142.
24. Kindratiuk B., Semko S. Do istorii dzvonnarstva Rozhniativshchyny. Halychyna / [hol. red. Mykola Kuhutiak]. Ivano-Frankivs'k : [b. v.], 2011. № 18–19. S. 363–371.
25. Kovtun V., Polehen'kyy S. Tvorchist' Iaroslava Pstraka u poshtoviy lystivtsi: al'bom-kataloh. Kolomyya : Vik, 2003. 116 s.
26. Kol'berh O. Kazky Pokuttya / [uporiad., pidhot. tekstiv, vstup. st., prymit. ta slov. Ivana Khlanty]. Uzhhorod : Karpaty, 1990. 327 s.
27. Kuhutiak M., Pan'kiv M. Toponimika iak istorychne dzherelo Tlumachchyny. Tlumach: istoriya ta suchasnist', S. 68–76.
28. Laba V. Istoriya sela Dolyny vid naidavnishykh chasiv do 1939 roku. Lviv : [b. v.], 2004. 80 s.
29. Laba V. Litopys parafiyi Lodyn. L'viv : [b. v.], 2012. 60 s.
30. Lemkivshchyna: u 2 t. T. 2: Dukhovna kul'tura / [redkol.: Stepan Pavliuk, Iuriy Hoshko, Roman Kyrchiv ta in.]. L'viv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2002. 422 s.
31. Litopys Kolomyiskyy: nauk.-popul. visnyk museyu istoriyi m. Kolomyi. Sichovyy Bat'ko – Kyrylo Trylovs'kyy. Kolomyya : [b. v.], 1992. № 1. 23 s.
32. Lozovs'kyy M. Selo Lazy. Toronto – Nyu-Iork – Paryzh – Sidney, 1988. 192 s. (NTSH, seriya «Ukrains'kyy arkhiv», t. 51: Iaroslavshchyna).
33. Movna U. Zvychai ta obiady ukrains'kykh pasichnykiv Karpat i Prykarpattya (druha polovyna XIX – pochatok XX stolittya): monohrafiya / NAN Ukrainy, In-t narodoznavstva. L'viv : [b. v.], 2006. 208 s.
34. Nahirnyy V. Dzvony Kolomyishchyny: rukopys (domash. arkhiv M. Savchuka). 16 s.
35. Pan'kiv M. Tatars'ke lykholittya na Tlumachchyni (druha polovyna XV –XVIII st.). Tlumach: istorya ta suchasnist'. S. 18–25.
36. Pokuts'ka khrestomatiia. 2-he vyd., stereotyp. / [uporiad. ta peredmov. Myroslav Popadiuk]. Sniatyn : PrutPrynt, 2008. 568 s.
37. Pokuttya: istoriko-etnografichnyy narys / PNU im. V. Stefanyka. L'viv : Manuscript, 2010. 455 s.
38. Sakovs'ka O. Tysmenytsya maye kym pyshatysya. Vpered. Tysmenytsya, 2006, 13 zhovt. S. 6.
39. Sanduliak I. Selo Karliv kolys' i teper. Druhe nezminene vyd. Ditroit : [b. v.], 1974. 76 s.
40. Siredzhuk P. Tlumats'ke starostvo 1772 roku. Tlumach: istorya ta suchasnist'. S. 25–28.
41. Turkavs'kyi M. Etnografichna vystavka Pokuttya v Kolomyi / Kolomyis'kyy muzey narodnoho mystetstva Huzulshchyny ta Pokuttya im. Iosafata Kobryns'koho. [perekl. z pol's. Andriany Iemchuk; peredmov. i literat.-khudozh. redahuv. Mykoly Vasyl'chuka]. Kolomyya : «Narodnyy dim», 2004. 39 s.
42. Ukrains'kyy fol'klor: khrestom. dlya 5–11 kl. / [upor. O. Britsyna, H. Dovzhenok, N. Shumada]. 2-e vyd. Kyiv : Osvita, 1998. 752 s.
43. Ul'rikh fon Verдум. Shchodennyk podorozhi, iaku ia zdiisnyv u roky 1670, 1671, 1672... cherez korolivstvo Pol'ske...; per. z nim. ta peredm. «Ukraina XVII st. ochyma inozemtsya» I. Svarnyk. Zhovten. L'viv, 1983. № 9. S. 84–99; № 10. S. 89–105.
44. Iak kvity staly dzvonamy: lehenda. Dnistrova khvylya. Horodenka, 1998. 16 kvit. S. 4.
45. Iak lyly dzvony: perekaz Panova liul'ka. Legendy, naidavnishi narodni perekazy, demonolohichni opovidky, poviry, zapysani v s. Velykyy Kliuchiv Kolomyis'koho rainu Ivano-Frankivs'koyi oblasti. [Zibrav i vporiadk. Mykola Savchuk]. Ivano-Frankivs'k, 1998. S. 26.

ДЗВОНАРСТВО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО РЕГИОНА ПОКУТТЯ

Киндратюк Богдан Дмитриевич – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования научно-исследовательского ин-та искусств ГВУЗ «Прикарпат. нац. ун-т им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

На основании широкого круга источников впервые выделено функционирование колоколов и функции их музыки в историко-географическом регионе Украины Покуття (Покуте). Кроме церковного использования перед, во время и после богослужения, эти уникальные инструменты, как и сооружения для них, выполняли важную роль в светской жизни. Показано стремление прихожан иметь набор дорогих во все времена колоколов. Вспоминаются памятники колокольного литья в этнорегионе. Специфика бытования колоколов и звонов в разных ситуациях отобразилась в народной культуре Покуття, творчестве его прозаиков и поэтов, мастеров визуальных искусств, композиторов.

Ключевые слова: колокола, звонки, звоны, колокольни, Покуття, богослужение, светская жизнь, литье, функции звонов.

BELLS AND BELLING IN LIVES OF POKUTTIA RESIDANCES

Kindratiuk Bohdan – Doktor of Art Criticism, Docent, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

Using a wide range of sources, the existence of the bells and the functions of their music in lives of Pokuttia inhabitants are outlined. In addition to its church using before, during and after Liturgies, these unique instruments had an important role in secular life. The aspiration of parishioners to have a set of expensive bells at all times is shown. The unique sinking monuments of foundry on the territory of the region were mentioned. Specificity of the existence of bells and their sounds in different situations, the creativity of its writers, masters of visual arts, composers was widely echoed in folk culture of Pokuttia.

Key words: bells, calls, bellringing, Liturgy, secular life, bell towers, foundry, bell functions. Pokuttia.

UDK 780.633.1(477.86)

BELLS AND BELLING IN LIVES OF POKUTTIA RESIDANCES

Kindratiuk Bohdan – Doktor of Art Criticism, Docent, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to make characteristics on the basis of complex campanalogical sources in this area of Prekarpathian region, of such culturological phenomenon as bell-ringing of Pokuttia.

Research methodology. It is important to show the development of such a decisive factor in the history of culture, art, folklore and morality as the phenomenon of bells, church and secular bell-ringing. The bells from Pokuttia and their manufacturers are well-known. This region was an important location in trading, which contributed to the purchase of bells or materials for their casting. Some of these instruments also can be heard today.

Results. The attention of Pokuttia people has long distinguished among components of the sound environment the sounds of the bell with different meaning, and even more, harmony and polyrhythm of church statutory bell-ringing. In addition to the canonical use of bells before, during and after church service, they also had another significance in life of the Pokuttia people: they reported death and sounded at the funeral, united during natural and social calamities, summoned to the Veche; small bells called to school. Bell-ringing was dominant in the sound palette of a medieval city, it was the language used by authorities to interact through the magistrate with the citizens. Everyone understood what each bell signal meant. It corrected the actions of the public. The beats of clock bells while indicating the time gave pulse and rhythm to the life coming from bell towers of churches, monasteries, city hall. The bells have long been necessary for defense, the transmission of signals and the convening of troops to the castle. The bell-ringing strengthened the spiritual power of people, it was a helpful force that healed. These percussion instruments sounded, at times, along the sound of cannons to celebrate festive days and various celebrations. Unfortunately, bells often suffered from military operations, robberies, and the most damage to these historical monuments, peculiar examples of artistic casting was caused by the militaristic needs of world wars, the anti-religious communist campaign. Operation of bells and their sounds was reflected in the folk culture of Pokuttia, the works of its writers and poets, masters of visual arts, composers.

Novelty. Using a wide range of sources, the existence of the bells and the functions of their music in lives of Pokuttia inhabitants are outlined.

The practical significance. The aspiration of parishioners to have a set of expensive bells at all times is shown. The unique sinking monuments of foundry on the territory of the region were mentioned. Specificity of the existence of bells and their sounds in different situations, the creativity of its writers, masters of visual arts, composers was widely echoed in folk culture of Pokuttia.

Key words: bells, calls, bellringing, Liturgy, secular life, bell towers, foundry, bell functions. Pokuttia.

Надійшла до редакції 27.09.2018 р.

УДК 7.031

**ТЕОРІЇ ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТКУ ПЕРВІСНОГО МИСТЕЦТВА
У ДОСЛІДЖЕННЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

Бондарчук Ярослава Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
документознавства та інформаційної діяльності,
Національний університет «Острозька академія», м. Острог
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.22
Yaroslava.Bondarchuk @ oa.edu.ua

Зроблено порівняльний аналіз двох протилежних точок зору на виникнення і розвиток первісного мистецтва, а саме: теорій А. Брейля, А. Столяра та ін., які вписуються в рамки парадигми культурного матеріалізму і стверджують виникнення мистецтва з практичних потреб повсякденного життя, і концепцій М. Чмихова, В. Юрковця, Ю. Шилова, О. Гурштейна, М. Холла, які пов'язують виникнення і розвиток мистецтва з релігійною потребою звернення до надприродної сили.

Ключові слова: первісне мистецтво, мисливська магія, духовна еволюція, зодіакальні знаки.

Постановка проблеми: Проблема виникнення і розвитку мистецтва у первісному світі хвилює вчених із середини XIX ст. – часу відкриття зразків творчості первісної людини. Величезна історіографія цієї теми аналізувалася у багатьох працях, що стосуються давніх культур. Проте, в останні десятиліття з'явилася низка досліджень як вітчизняних, так і закордонних авторів, у яких на проблему походження і розвитку мистецтва висловлено оригінальну точку зору. Головні їх ідеї та думки залишаються невикористані у більшості праць сучасних культурологів та мистецтвознавців.

Метою статті є аналіз і узагальнення досліджень авторів, які пов'язують довготривалий процес розвитку мистецтва з релігійним розвитком суспільства і доводять, що вірування і культи, які переважали в різних частинах давньої ойкумени у певні періоди, знаходять відображення у характеристиках доміантних у ті періоди зодіакальних знаків, у яких протягом 2 150 років перебуває точка весняного рівнодення.

Вклад матеріалу дослідження. У переважній більшості праць закордонних та вітчизняних науковців др. пол. XX – поч. XXI ст., як і в роботах їх попередників, творчість людей кам'яного віку розглядається в рамках парадигми культурного матеріалізму як відображення спостережень за природою та намагання передати нащадкам набутий досвід і знання про навколишній світ (небесні світила, людей, тварин). Натомість релігійні потреби первісного суспільства, під якими розуміється звернення до нематеріального духовного світу, відсуваються на задній план як не варті особливої уваги. Щоправда, первісне мистецтво аналізується і як невід'ємна частина магічних ритуалів, але вслід за Д. Фрезером магія трактується не як звернення людей до надприродної сили з проханням допомоги у життєвих ситуаціях, а як обряд, заснований на переконанні у своїх власних можливостях змінювати навколишній світ. У такому аспекті написані післявоєнні праці А. Окладникова, А. Формозова, З. Абрамової, І. Шовкопляса, А. Столяра та інших вітчизняних і закордонних учених.

Найбільшого поширення до початку 60-х років XX ст. набула так звана магічна теорія походження творчості французького археолога А. Брейля (Henri Prosper Eduard Breuil, 1877-1961 pp.). У монографії «Чотириста століть скельного мистецтва» («Quatre cents siècles d'art pariétal», 1952 p.) дослідник більш детально та з більшим ступенем проникнення в глибину проблеми, ніж інші науковці, розробив теорію, згідно з якою первісне мистецтво виникло з потреб мисливської магії, що слугувала практичним цілям полювання на звіра з розрахунку на власні сили.

Нову оригінальну концепцію походження мистецтва висунув французький археолог А. Леруа-Гуран (André Leroi-Gourhan, 1911-1986 pp.), котрий у 1960-ті роки став ключовою постаттю у дослідженні первісного суспільства. У своїх фундаментальних монографіях «Релігії доісторії» («Les religions de la préhistoire (Paleolithique)», 1964 p.) та «Передісторія західного мистецтва» («Préhistoire de l'art occidental», 1965 p.) вчений дійшов висновку, що розписи в печерах у більшості випадків не відображали головних промислових звірів, отже не пов'язані з магією полювання або магією відтворення тварин, як це стверджувало на той час більшість науковців. Так, у печері Ласко зображення головної промислової тварини – північного оленя трапляється лише один раз, натомість є сотні зображень биків, коней та інших тварин; у печері Віллар зображень північного оленя немає взагалі; у печері Пер нон Пер найбільше зображень ібекса (альпійського гірського козла або козерога), хоча кістки цієї тварини відсутні. Лише 3-4 % зображень тварин мають сліди металевих знарядь. Найбільше слідів ритуального убивання виявлено на зображеннях бізонів і то вони становлять лише 15% від загальної кількості зображень.

Оскільки більшість печерних малюнків не використовувались для мисливської магії, А. Леруа-Гуран розглядав їх не як реалістичні зображення конкретних тварин, а як «символи метафізичної реальності», відображення найбільш ранніх міфологічних уявлень первісних племен. Подібність сюжетів він пояснював існуванням «єдиної системи ідей – системи, що відображала релігію печер» [4; 168].

Подальші дослідження підтвердили, що з початку свого існування людина керувалась не одними утилітарно-виробничими інтересами, що своїми малюнками давні люди задовольняли метафізичні потреби і що вірування первісних людей залежали не лише від їхнього побуту. Так, хоча головним продуктом харчування насельників Мізинської стоянки служили сухопутні тварини (тут було виявлено кістки 116 мамонтів, 83 північних оленів, 63 коней), мистецтво майже не дало зображень сухопутної фауни. Зате тут виявлено фігурки пташок, і широкий розвиток отримують зображення змії, риб, раковин, знаків води [8; 93]. У верхньому палеоліті чомусь зображували рибу, коли людина тоді ще тільки вперше познайомилася з цим новим продуктом харчування, але майже зовсім забули про неї у культурі лісного неоліту, переважно «рибного» за головним базисом життя [7]. «У петрогліфах Онезького озера переважають зображення птахів, солярних знаків, є зображення

риб, але дуже рідкі постаті звірів. Натомість на неолітичних петрогліфах біля Білого моря, навпаки, часті зображення звірів, проте відсутні зображення риби, птахів і солярних знаків» [8;149].

Наявність зображень, не пов'язаних із трудовою практикою, дозволяє розглядати первісні вірування не в рамках матеріалістичної парадигми, не лише як наслідок людського вимислу, породжений потребами повсякденного життя, але й як результат енергетичної співпраці духовного світу людини з надземним духовним світом, вищим рівнем буття, центром якого є надсвітловий трансцендентний Абсолют – Господь. Процес богопізнання, що розпочався, як це свідчать найдавніші культові артефакти, 500-300 тис. років тому і продовжується донині, пройшов низку періодів. У працях деяких сучасних учених висловлюється думка, що головні релігійно-світоглядні уявлення, які переважають на всіх територіях Землі у певні періоди, отримують відображення у характеристиках зодіакальних знаків, у яких в ті часи перебуває Сонячна система, точніше, точка перетину екліптики і небесного екватору. Як відомо, внаслідок явища прецесії (обертання земної осі по конусу) змінює своє положення і перпендикулярний їй земний і паралельний йому небесний екватор відносно площини екліптики, до якої він нахилений під кутом $23^{\circ} 26'$, отже, рухається і точка перетину небесного екватору з екліптикою, яка є точкою весняного рівнодення. За 1 рік вона переміщається по екліптиці на $50, 27''$ – $50, 29''$ за рік, на 1° за 72 роки, і через 2148 (заокруглено 2150 р.) проходить 30° одного знаку Зодіаку та переходить в інший. Період перебування точки весняного рівнодення (2 150 р.) у певному знаку Зодіаку вважається добою цього знаку.

На той факт, що вже у добу неоліту було відкрито переміщення точки весняного рівнодення під сузір'ями зодіакального кола, одним із перших звернув увагу М. Чмихов. У статті «До семантики орнаментальних схем катакомбної кераміки» (1977 р.), розглядаючи орнамент на чаші XVIII ст. до н. е. як зображення кола Зодіаку, вчений підкреслив особливе виділення у цьому колі символів сузір'їв Тельця і Овна, оскільки у той час «точка весни знаходилась на межі обох сузір'їв» [10; 23], переходила з одного зодіакального знаку в інший. У курсі лекцій «Археологія та стародавня історія України» (1992 р.) М. Чмихов писав, що переміщення точки весни з одного в інше зодіакальне сузір'я вперше виявлено вавилонськими астрономами і зафіксовано у міфі про створення всесвіту богом весняного сонця Мардуком з тіла божества хаосу Тіамат. Як сказано у міфі, Мардук поставив на чолі зодіаку сузір'я Тельця, перед ним зодіак очолювали Близнята, а після нього зодіак буде очолювати Овен. Отже, у вавилонському міфі є згадка про зодіак «очолюваний Близнятами, що існував 6680 – 4400 р. до н.е. Інші джерела описують численні зодіаки, очолювані вже Тельцем (4400 – 1710 р. до н.е.), Овном (1710 р. до н.е. – 20 р. н.е.) та Рибами (з 20 р. н.е.)» [11; 145]. У навчальному посібнику «Давня культура» (1994 р.) М. Чмихов висловлював думку, що основні зміни в культурній еволюції пов'язані з космічними циклами, відкритими О. Петерсоном, кожний з яких триває 1596 років [12; 5]. У статті «Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань)» (2004 р.) М. Чмихов доводить, що вже у VII тис. до н.е. в результаті астрономічних спостережень людина могла розділити небесну сферу, по якій пересувається Сонце, на 360° і помітити навіть таке складне явище, як прецесія – переміщення точки весняного рівнодення з одного зодіакального сузір'я в інше. «Виходячи з того, – писав учений, – що найдавніші частини Рігведи можуть бути датовані VII тис. до н. е., приблизно до цього самого часу належить і поява градусної міри, а разом із тим і глибоке наукове розуміння процесу і результатів давніх астрономічних спостережень, що стосувалися навіть таких складних явищ, як прецесія. Адже, безумовно, саме градусні виміри дозволили помітити явище прецесії, бо переміщення точок пір року (весняного та осіннього рівнодення, літнього та зимового сонцестояння) на $0,5^{\circ}$ (видимий діаметр Сонця) ставало помітним протягом 36 років, тобто протягом життя одного покоління» [13; 27].

Подібна версія щодо періодизації духовної та творчої еволюції людства висунута М. Холлом у монографії «Енциклопедичне викладення масонської герметичної кабалістичної і розенкрейцерівської символічної філософії» (2004 р.). На думку автора, головні релігійні ідеї кожного періоду духовного поступу людства відображаються у характеристиці зодіакального знаку, в якому на той час перебуває Сонячна система (точка весняного рівнодення) протягом 2160-2150 рр.; перехід її в інший знак Зодіаку знаменує нову астрономічну добу, в якій домінують інші ідеї [9; 114-115].

Дослідження сучасних учених доводять, що перехід точки перетину екліптики з екватором світу з одного зодіакального сузір'я в інше супроводжується змінами клімату Землі, а також відповідає змінам археологічних культур, тобто певним чином фіксує якийсь етап історії людства. У цьому плані цікавими є дослідження змін кліматичних епох В. Юрковця, які вчений базує на вивченні «педолітогенного» (грунтового – лесового) запису зледеніння і потеплінь, зафіксованого на літографічному зрізі багат шарової стоянки Костьонки. Хронологічні таблиці змін ґрунтів, що відображають чергування періодів зледеніння (стадіалів) та міжльодовикових періодів

(інтерстадіалів), доводять, що зміни у кліматі Землі регулярно повторюються кожні 26 тисяч років, що збігається з повним колом (під 12 зодіакальними сузір'ями) прецесії Землі 25 800 років [15]. Зіставляючи рух точки весняного рівнодення під сузір'ями Зодіаку з хронологією археологічних культур, починаючи з верхнього палеоліту, В. Юрковець доходить висновку, що вони пов'язані з великим (25 800 р.) і малим (2150 р.) циклами прецесії. «Чергування археологічних культур, злет і падіння давніх цивілізацій, пише вчений, – ідеально укладаються у схему руху Землі під зодіакальними сузір'ями небесної сфери» [15].

Подібну версію щодо зв'язку історії людства з почерговим перебуванням Сонячної системи під кожним із сузір'їв Великого кола Зодіаку висловив Ю. Шилов у монографії «Космічні таємниці курганів» (1990 р.) [14]. На його думку, зображення тварин і знаків на плитах курганів або поверхні керамічних посудин могли бути символами астрономічних епох, містили інформацію про поточний період зоряного календаря. «На плитах Придніпровського кургану, – пише Ю. Шилов, – намальована символічна картина зміни трьох епох: Червоний бик (Телець) йде за парою собак (Великий і Малий пси), які виганяють чорного вепра». Таким чином, Бик, Пара собак і Вепр є зооморфними кодами трьох астрономічних епох: Тельця (4300–2150 р. до н.е.), Близнят (6450–4300 р. до н.е.) та Рака (8600–6450 р. до н.е.).

Схожі спостереження щодо астрономічних епох є у книзі О. Братко-Кутинського «Феномен України» (2008 р.), де автор пише, що у V–III тис. до н.е. точка весняного рівнодення випадала на сузір'я Тельця і тому Велес – «небесний бик» був головним богом Зодіаку [5].

Взаємний зв'язок між назвами зодіакальних сузір'їв та релігійно-світоглядними уявленнями суспільства, що домінували у певні астрономічні епохи, розглядає доктор фізико-математичних наук, провідний фахівець у галузі археоастрономії О. Гурштейн у низці праць [1-3]. Хоча у письмових джерелах Месопотамії перші згадки про коло Зодіаку з'являються лише в I тис. до н. е. [6; 175–188], це не може служити доводом, що цей феномен не існував у житті давнього суспільства раніше. На думку О. Гурштейна, люди почали виокремлювати зодіакальні сузір'я, під якими Сонце перебувало у дні рівнодень і сонцестоянь, і давати їм назви у добу Близнят (6450 – 4300 р. до н.е.). Свої назви сузір'я отримували відповідно до уявлень і думок про світ, природу та людину, що переважали у певний час. За словами вченого, «...зодіак являє собою систему символів, які відображають думки й образи людей у періоди введення їх у побут» [3; 48]. У складеній ним таблиці О. Гурштейн позначає, під якими зодіакальними сузір'ями сходило Сонце у дні весняного та осіннього рівнодень і літнього та зимового сонцестоянь, починаючи від 10 800 р. до н.е. і до наших днів. Оскільки за цей час унаслідок прецесії точка весняного рівнодення (перетину екліптики і небесного екватора) зміщувалась, послідовно переходячи через кожні 2150 років у сузір'я Лева, Рака, Близнят, Тельця, Овна, Риб, відповідно змінювались точки осіннього рівнодення і зимового та літнього сонцестоянь. У кожен астрономічну добу виникали назви відповідних сузір'їв, у яких сходило Сонце в дні рівнодень і сонцестоянь. У добу Близнят виникли назви: Близнята, Діва, Стрілець, Риби. У добу Тельця (4300 – 2150 р. до н.е.) – Телець, Лев, Скорпіон, Водолій, у добу Овна (2150 – 0 р. до н.е.) – Овен, Рак, Терези, Козеріг.

На особливу увагу в праці О. Гурштейна заслуговує опис вираховування давніми людьми того, на які зодіакальні сузір'я припадають дні рівнодень і сонцестоянь. «Дні сходу Сонця у крайніх можливих точках горизонту, – пише вчений, – це дні сонцестоянь, а сходу Сонця у середніх точках – це дні рівнодень. Хоча через сліпуче сонячне світло неможливо визначити, у якому сузір'ї перебуває Сонце безпосередньо у якійсь день (наприклад, у день весняного рівнодення), це все ж можна було зробити, якщо помітити, яке сузір'я йде за Сонцем увечері після його заходу, і яке сузір'я передувало Сонцю ранком, до його сходу. Сузір'я між ними й буде тим, у якому в цей час сходить Сонце» [3; 61]. А «опівночі добре видно сузір'я, діаметрально протилежне тому, в якому знаходиться Сонце» [2; 9].

Висновки. Дослідження вчених другої пол. XX – поч. XXI ст. показали, що головним джерелом художньої творчості первісних людей значною мірою було не повсякденне життя, боротьба за виживання, технічний і соціальний розвиток, хоча й ці чинники мали важливе значення, а духовні потреби. Більшість зображень були відображенням релігійних вірувань, які розглядаються науковцями не в рамках матеріалістичної парадигми як наслідок людського вимислу, породжений бажаннями повсякденного життя, а як результат духовних пошуків шляхів взаємозв'язку з вищим світом, центром якого є Надсвітовий Абсолют.

Подібність релігійних артефактів і споруд, які створювались в один час на різних територіях давньої ойкумени, свідчить, що більшість народів проходила однакові етапи духовного розвитку. У працях М. Чмихова, М. Холла, В. Юрковця, Ю. Шилова, О. Гурштейна у тому чи тому аспекті висловлена думка, що етапи духовного розвитку суспільства мають відображення у космічних циклах

руху Сонця під сузір'ями Зодіаку, які визначаються переміщенням точки весняного рівнодення у певному знаку Зодіаку впродовж 2150 років.

Ця гіпотеза може бути підтверджена доведенням того, що релігійно-світоглядні уявлення і вірування, які переважали на всіх територіях Землі у певну астрономічну добу і містили одну й ту саму ідею (центральный духовний стрижень, що визначав конфігурацію всіх елементів культури і об'єднував їх в єдину систему), знаходили відображення у характеристиці зодіакального знака, під яким на той час проходила точка весняного рівнодення.

Список використаної літератури

1. Гурштейн А. А. Реконструкция происхождения зодиакальных созвездий. Историко-астрономическое исследование. М. : Наука, 1962.
2. Гурштейн А. А. Извечные тайны неба. М. : Просвещение, 1984. 272 с., ил.
3. Гурштейн А. А. Археoaстрономическое досье: когда родился Зодиак? Земля и вселенная. 2011. № 65. С. 48–61 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gurshtejn_a_a/text_2010_kogda_rodilsya_zodiaq.shtml.
4. Зубов А. Доисторические и внеисторические религии. История религий. М. : РИПОЛ классик, 2017. С. 168. 560 с. : ил. 3 посиланням на працю: Leroi-Gourhan A. Le religions de la prehistoire (Paleolithique). Paris, 1964. P. 83–84.
5. Культы і тотєми давньої людини [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.arata-ukraine.com/sacredua.php?id.
6. Куртик Г. Е. История Зодиака согласно клинописным источникам. М. : Вестник древней истории. 1995. № 1 (212). С. 175–188.
7. Столяр А. Д. Образ женщины [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://woman.upelsinka.com/history/prim_8.htm.
8. Фролов Б. А. Первобытная графика Европы. М. : Наука, 1992. 200 с.
9. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии; пер. с англ. В. Целищева. М. : АСТ. : Астрель, 2004. 478 [2] с. [64].
10. Чмыхов Н. А. К семантике орнаментальных схем катакомбной керамики. Некоторые вопросы археологии Украины (сб. ст.). Киев : Виц. шк., 1977. С. 14–31.
11. Чмыхов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. Київ : Либідь, 1992. 376 с.
12. Чмыхов М. О. Давня культура : навч. посіб. Київ : Либідь, 1994. 288 с.
13. Чмыхов М. О. Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань). Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: зб. наук. пр. / за заг. ред. О. Петрука. Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2004. С. 20–30. [767 с.]
14. Шилов Ю. А. Космические тайны курганов. М. : Мол. гвардия, 1990.
15. Юрковец В. Постер «Климатические корреляции» [Электронный ресурс]. Режим доступа: valery.yurovets@gmail.com. iadaastro.ucoz.ru/poster_na_russkom.pdf.

References

1. Gurshtein A. A. Rekonstruktsia proishojdenia zodiakalnyh sozvezdiy. Istoriko-astronomicheskoe issledovanie. M.: Nauka, 1962.
2. Gurshtein A. A. Izvechnyye tayny neba. M.: Prosveshcheniye, 1984. 272 s. il
3. Gurshtein A. A. Arheoastronomicheskoe dosye: kogda rodilsia Zodiak? Zemla i vseennaya. 2011. № 65 S. 48–61 [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: http://az.lib.ru/g/gurshtejn_a_a/text_2010_kogda_rodilsya_zodiaq.shtml.
4. Zubov A. Doistoricheskiye i vneistoricheskiye religii. Istoriya religiy. – M.: RIPOL klassik, 2017. – 560 s. Z posylanniam na pratsu: Leroi-Gourhan A. Le religions de la prehistoire (Paleolithique). Paris, 1964. P. 83–84.
5. Kulty i totemy davnoi lydyny [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: www.arata-ukraine.com/sacredua.php?id.
6. Kurtyk G. E. Istorija Zodiaka soglasno klinopisnym istochnikam. M. : Vesnik drievniey istorii. 1995. № 1 (212). S. 175–188.
7. Stoliar A. D. Obraz jenschiny [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: http://woman.upelsinka.com/history/prim_8.htm.
8. Frolov B. A. Pervobytnaya grafika Evropy. M.: Nauka, 1962. 200 s.
9. Holl M. P. Entsiklopedicheskoye izlozheniye masonskoy germeticheskoy kabbalisticheskoy i rozenkreytserovskoy simbolicheskoy filosofii. M. P. Holl; per.s ang. V. Tselischeva. M.: AST. : Astrel, 2004. 478 [2] s. [64] p.
10. Chmyhov N. A. K semantike ornamentalnyh shem katakombnoy keramiki // Nekotorye voprosy arheologii Ukrainy. Kiev : Vyscha shkola, 1977. S. 14–31.
11. Chmyhov M. O., Kravchenko N. M., Cherniakov I. T. Arheologia ta starodavnia istoria Ukrainy: Kurs lektsiy. Kyiv : Lybid, 1992. 376 s.
12. Chmyhov M. O. Davnia kultura: navchalny posibnyk. Kyiv : Lybid, 1994. 288 s.

13. Chmyhov M. O. *Astronomia v jytii pervisnogo suspilstva (do pytannia pro chas utverdjennia astronomichnyh znan)*. Ukrainke nebo. Studii nad istorieyu astronomii v Ukraini: zbirnyk naukovykh prats/ za zag. red. O. Petruka. Lviv : Instytut prykladnyh problem mehaniky i matematyky im. Y.S.Pidstrygacha NAN Ukrainy, 2004. 767 s. S. 20–30.

14. Shylov Y. A. *Kosmicheskie tajny kurganov*. M. : Molodaya gvardiya, 1990.

15. Yurkovets V. Poster «Klimaticheskiye korelatsii» [Elektronnyy resurs]. Rejym dostupu: valery yurovets @ gmail.com.iadaastro.ucoz.ru/poster na russkom.pdf.

ТЕОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ II ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Бондарчук Ярослава Витальевна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры документоведения и информационной деятельности,
Национальный университет «Острожская академия»,
г. Острог

Осуществлен сравнительный анализ двух противоположных точек зрения на происхождение и развитие первобытного искусства, в частности теорий А. Брейля, А. Столяра и др., соответствующих рамкам парадигмы культурного материализма и свидетельствующих о возникновении искусства, исходя из практических потребностей повседневной жизни, и концепций Н. Чмыхова, Ю. Юрковца, Ю. Шилова, О. Гурштейна, М. Холла, которые связывают возникновение и развитие искусства религиозной потребностью обращения к сверхъестественным силам.

Ключевые слова: первобытное искусство, охотничья магия, духовная эволюция, зодиакальные знаки.

CONCEPTS OF ORIGIN AND DEVELOPMENT OF PREHISTORIC ART IN THE STUDIES OF THE SECOND HALF OF XXth AND XXIst. CENTURY

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of art criticism, Associate Professor of
Department of Document Studies and Information Activities.
The National University of Ostroh Academy,
Ostroh

A comparative analysis of two opposite points of view on the origin and development of prehistoric art was made, namely: theories by Henri Breuil, Abram Stoliar and other, that fit into the framework of cultural materialism and argue, that art originated from the practical needs of everyday life, and concepts by Mykolay Chmyhov, Valery Yurkovets, Y. Shylov Alexander Gurshtein, M. Hall and other, that relate the origin and development of art with the religious need to resort to supernatural power, and prove, that beliefs and cults, prevailing in different parts of the ancient ecumene in certain periods, find a peculiar reflection in the characteristics of zodiac signs, dominant in those periods (in which for 2150 years there is a point of equinox).

Key words: prehistoric art, hunting magic, spiritual evolution, zodiac signs.

UDK 7.031

CONCEPTS OF ORIGIN AND DEVELOPMENT OF PREHISTORIC ART IN THE STUDIES OF THE SECOND HALF OF XXth AND XXIst. CENTURY

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of art criticism, Associate Professor of
Department of Document Studies and Information Activities.
The National University of Ostroh Academy,
Ostroh

The aim of the article is to analyze and synthesize the writings of authors, that relate the long-term process of development of art with the religious development of society and prove, that beliefs and cults, prevailing in different parts of the ancient ecumene in certain periods, find a peculiar reflection in the characteristics of zodiac signs, dominant in those periods (in which for 2150 years there is a point of equinox).

The methodological basis of the research were works by A. Stoliar, B. Frolov, A. Zubov, A. Gurtshtein, M. Hall, N. Chmyhov.

Results. Research of the scientists of the second half of the 20th -21st centuries showed, that the main source of artistic creativity of primitive people were not everyday life or the struggle for survival (although these factors were important too), but spiritual needs. Most of the images reflected religious beliefs that are considered by scholars not within the materialistic paradigm as a consequence of human fiction, but as a result of spiritual searches for interconnection with the supreme world, the center of which is the supreme absolute.

The similarity of religious artifacts and structures created at one time in different territories of the ancient ecumene, testifies that most peoples passed the same stages of spiritual development. In the works by M. Chmyhov, M. Hall, V. Yurkovets, Y. Shylov, Alexander Gurshtein is the idea that the stages of the spiritual development of society are reflected in the cosmic cycles of the sun motion under the constellations of the Zodiac, determined by moving the point of vernal equinox in a certain zodiac sign for 2150 years.

The novelty of the research is the analysis and synthesis of the main ideas of the authors, who consider the works of art as a reflection of the mankind spiritual evolution and prove, that religiously ideological ideas are

dominant at each of its stages, embodied in the characteristics of the zodiac signs, under which passes the point of equinox at that time.

The practical significance. Theoretical conclusions can be used for further study of this issue, in history and theory of world art teaching courses, the history of world and national culture, when writing scientific works on the history of art.

Key words: prehistoric art, hunting magic, spiritual evolution, zodiac signs.

Надійшла до редакції 8.11.2018 р.

УДК 73/76.046.3(477 «10/17»):[27-36 ЄВСТА:355.1-051]

ОБРАЗ ЄВСТАХІЯ ПЛАКИДИ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XI–XVIII СТ.

Москаль Марта – аспірантка,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
orcid.org/0000-0003-4483-9310
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.23
marta_labai@ukr.net

Розглянуто особливості іконографії святого воїна Євстахія Плакиди в українському мистецтві XI–XVIII ст. та символіку його образу. Оригінальність образу воїна проявляється у поєднанні традицій українського, візантійського та західноєвропейського мистецтва. В українському мистецтві образ Є. Плакиди став виразником утілення ідей навернення невірних на істинний шлях праведної віри. На прикладі пам'яток іконопису, скульптурної пластики, книжкової мініатюри та розписів храмів проаналізовано сюжети із зображенням святого воїна та художні засоби виразності.

Ключові слова: святий воїн, Євстахій Плакида, Володимир Великий, релігійне мистецтво.

Постановка проблеми. Серед численного переліку святих воїнів, що зустрічаються на пам'ятках українського мистецтва, слід звернути увагу на святого Євстахія Плакиду, культ якого став поширеним на теренах України ще з часів Київської Русі. Є. Пакида – особливий образ в українському мистецтві, що втілює навернення язичників на істинний шлях християнської віри. На теренах України внаслідок поєднання візантійської і західноєвропейських традицій сформувався образ святого воїна, представленого на творах мистецтва в момент прозріння.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Опрацювавши історіографію дослідження образу Євстахія Плакиди, можна констатувати, що українські науковці, серед яких Є. Архипова [1, 2], В. Пуцко [6], Л. Міляєва [10], Н. Нікітенко [12], Р. Косів [7], Г. Сидоренко [13], Р. Забашта [5] частково зверталися до цього образу в контексті досліджень окремих пам'яток, в яких присутнє його зображення. Проте комплексного дослідження образу Св. Євстахія в українському мистецтві на сьогодні не здійснено.

Метою статті є розгляд особливостей іконографії, символіки образу та специфіки зображень Св. Євстахія в творах українського мистецтва доби Середньовіччя, Відродження та бароко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Завдяки літературним текстам, відомим на українських землях із княжого часу, можна дізнатися про життя святого. Текст про життя Є. Плакиди вважається одним із найперших перекладених на Русі творів візантійської агіографії. Його життя входило до звуку житійної літератури, складеного С. Метафрастом у X ст. «Страсть святого мученика Евстафия и жены его Феопистия и чада его Феописта и Агапия» зустрічається під 20 вересня вже у Святцях Остромирова Євангелія (1056–1057 рр.). Про популярність життя Св. Євстахія на Русі свідчить те, що посилання на цей твір трапляються в «Читанні про Бориса та Гліба» Нестора (кінець XI або поч. XII ст.) [12; 203]. Також зберігся список «Житія св. Євстахія» кінця XIII ст., що знаходився у василіянському монастирі (Львів). Житіє св. Євстахія у широкій редакції було включено до Четїї-Мінеї св. Д. Туптала, перша частина яких (на вересень – листопад) вийшла у друкарні Києво-Печерської лаври 1689 р. [4; 318].

Отже, згідно з текстами агіографічної літератури святий Є. Плакида був воєначальником за правління римських імператорів Тита (79-81 рр.) і Траяна (98–117 рр.). Житіє святого розповідає, що одного разу Плакида поїхав на полювання, під час якого переслідував оленя. Коли олень зупинився перед ним, святий побачив хрест із розп'яттям на його рогах. Святий воїн почув голос, що закликав його прийняти християнство. Після цього Плакида був хрещений та прийняв ім'я Євстахій. За це він зазнав багато випробувань: бідність, подорож на кораблі до Єгипту, під час якої його розлучили з

дружиною, а потім і дітьми. Помер Євстахій мученицькою смертю під час правління наступника Траяна – Адріана, коли відмовився поклонитися за наказом імператора язичницьким богам [8; 537-538].

У Київській Русі цього воїна шанували як «княжого святого». Загалом на Русі з прийняттям християнства виникла потреба у створенні культу національних святих-героїв, що відігравали важливу роль у формуванні необхідних суспільних настроїв та масової свідомості, особливо в умовах необхідності національної самоідентифікації. Як відомо, в 988 р. князь Володимир Великий, «шукаючи віру» для своєї країни, обрав візантійське християнство. Це давало можливість долучитися до візантійської культури, стати могутньою силою на міжнародній арені.

Широкомасштабна християнізація давньоруського суспільства, як вважають дослідники, була спочатку поверховою. Люди не розуміли засад і сенсу нової релігії, тому виконували її приписи й обряди здебільшого формально. Щоб краще зрозуміти засади нової віри і отримати глибше розуміння навернення до нової релігії, було запроваджено шанування культу Св. Євстахія, який став праобразом нової віри. Популярність цього образу у давньоруській культурі зумовлена потребами встановлення етноконфесійної ідентичності Русі, необхідністю осмислення її нового християнського буття у світовому контексті через діяння Володимира [12; 204].

Це підтверджено в уже згаданому «Читанні про Бориса і Гліба». Нестор називає хрестителя Русі рівноапостольного Володимира (Василя) Святославича новим Євстахієм Плакидою (Revelli. 1993. Р. 614; у «Читання ...»). Нестор двічі стверджує, що Володимир, подібно до Св. Євстахія, було чудесне знамення, що спонукало князя прийняти християнство.

Н. Нікітенко вважає, що подібність Володимира до св. Євстахія у тому, що вони були можновладні достойники, знатні полководці та вірні слуги Божі, котрі навернули у християнство власну родину [12; 203]. Порівняння Володимира з Євстахієм зустрічається ще раз у пам'ятці XIV ст. – «Сказании о Мамаевом побоищи» [12; 205]. Образи руського князя і римського стратилата об'єднували такі риси, як відмова від язичництва, високе суспільне становище, військові заслуги, а також милість до страждаючих.

Ім'я Євстафій отримав під час хрещення онука князя Володимира, сина Мстислава Чернігівського.

Іконографія святого воїна Євстахія запозичена у візантійському мистецтві, де набули поширення три основних види сюжету із зображенням святого: св. Євстахій полководець-християнин, ведіння Є. Плакиди розп'яття Христа між рогами оленя, мученицька смерть із дружиною і синами. Також усталилися і зовнішні характеристики образу: традиційно святий представлений з темним кучерявим волоссям, невеликими вусами і короткою роздвоєною бородою.

Рання пам'ятка з його зображенням збереглася серед розписів собору Св. Софії в Києві. У цій величній споруді з найскладнішою іконографічною програмою, що відбиває в художніх образах релігійні, ідеологічні, політичні та ін. уявлення того часу, в диаконі (приділ Іоакима і Анни) намальована постать Св. Євстахія Плакиди. Він зображений чоловіком середніх літ із хвилястим із сивиною волоссям і невеликою чорною бородою. В постаті святого прочитується самозаглиблений погляд, що є символом духовної споглядальності. Особливо вражає відтворення очей у зображенні святого воїна. Очі в сакральному мистецтві є дзеркалом душі, тому в образі святого: вони великі та широко відкриті. Вуста Плакиди міцно зімкнені, створюючи враження суворості та непорушності образу. Вбраний святий у туніку з маніаком (наплічником), поверх якої накинуто мантію з пурпуровою нашивкою – талієм. Постать святого дає уявлення про римського патриція і полководця та, водночас, християнського подвижника. Дві напівфігури юних святих супроводжують цей образ. Обабіч однієї з напівфігур був напис «Св. Агапій». Мученик Агапій разом із братом Феопистом у мистецтві супроводжували Св. Воїна Євстахія, що був їхнім батьком. Підтвердженням про те, що на фресці зображений саме цей святий, є два написи-графіти біля його фігури: ліворуч – «А Євстафіє Плакида» (А – агіос або святий); праворуч «стратилат». Святи написані на схилах арки, що поєднує стовпи із зображенням Костянтина Великого [12; 206-207].

Н. Нікітенко наголошує, що в основі цього образу виступає праобраз хрестителя Русі: «храмовий розпис Софії Київської зберіг мотив уподібнення Володимира, хрестителя Русі Є. Плакіді, а також мотив уподібнення і Володимира, і Євстафія імператору Костянтину Великому» [12; 208].

Автор спирається не лише на текст Читання про Бориса і Гліба Нестора, але й на загальну композицію храмового розпису собору: в придолі Іоакима і Анни, де Євстафій розміщений, як уже згадувалося, навпроти Костянтина, на стовпі тріумфальної арки, що розділяє центральну наву і вівтар Петра і Павла, під «Благовіщенням». На думку Н. Нікітенко, «розміщуючи фігуру Євстафія під «Благовіщенням», автори розпису хотіли підкреслити, що хрещення Русі є результатом вільного вибору Володимира і здійснено за велінням Бога. Сини Плакиди ототожнювалися з синами

Володимира: «Асоціативний зв'язок простежується і в розташовані в стінописі Софії поруч із св. Євстафієм його синів – Агапія і Феописта, що дозволяє згадати імена Бориса і Гліба» [12; 209]. Проте Г. Логвин у своїх дослідженнях ідентифікував постать Євстахія, як невідомого святого [3; 426]. На нашу думку, факти наведені Н. Нікітенко, є переконливими, оскільки базуються як на написах, так і на композиції стінопису, що відбиває найважливіші політичні віяння того часу.

О. Гладкова підтверджує гіпотезу Н. Нікітенко на прикладі ще одного зображення Св. Євстахія на більш пізній фресці в третьому ряду зверху, східного схилу південної арки церкви Різдва Богородиці Ферапонтова монастиря (1502-1503 рр.), Росія [3; 425].

Ще одне зображення у Софії Київській Св. Євстахія присутнє на західному пілоні північного стовпа тріумфальної арки біля вівтаря Св. апостола Петра. Поява фігури святого воїна в жертвовнику, біля вівтаря Св. Петра Н. Нікітенко пов'язує з тим, що в стінописі жертвовника велику увагу приділено діяльності апостола, що навертав язичників у будинку сотника Корнилі. У зображенні також присутні постаті Свв. Агапія і Феописта.

Постать Св. Євстафія виявлена у 1893 р. під час демонтажу іконостасу XVIII ст. Біля святого воїна зберігся давній напис-ім'я [12; 207].

У системі декорування ще одного храму Київської Русі – Кирилівської церкви, привертає увагу серед зображень воїнів постать святого з коротким волоссям та бородою; його права рука оперта на стегно, а в лівій воїн тримає щит. На жаль, напис на фресці не зберігся та ідентифікувати святого нікому з дослідників так і не вдалося. На нашу думку, за зовнішніми ознаками образ воїна нагадує святого Євстахія.

Наприкінці XI – першій пол. XII ст. воїнська тематика в давньоруському мистецтві користується популярністю і в кам'яній монументальній пластиці. Зауважимо, що аналогічні процеси відбувалися на Балканах та Кавказі. В контексті даної теми статті варто виділити шиферний рельєф (113x153x8 см) другої пол. XI – поч. XII ст., віднайдений 1997 р. на території Михайлівського Золотоверхого монастиря з образом вершника, що стрімко мчить (Музей археології НАН України). Обличчя Плакиди звернене догори, а долонею він ніби прикривається від саява [7; 142].

Композиція розташована над дверима собору Дмитріївського монастиря, заснованого князем Ізяславом у 1060-х рр. Плита входить у єдиний комплекс із ще двома плитами, на яких зображено святих воїнів-вершників Георгія і Федора Стратилата та Св. Д. Солунського і Нестора (одна з них експонується в приміщенні на хорах Софії Київської, інша в Третьяковській галереї).

В. Пуцко, Г. Сидоренко, Л. Міляєва, Н. Нікітенко вважають, що на рельєфі зображено саме мученика Євстахія, хоча й Е. Архипова послідовно виступала проти такої інтерпретації і вважала, що на київському рельєфі, швидше за все, зображений Т. Стратилат [3; 428].

В основі іконографії рельєфу з Києва ймовірно лежить один із ключових епізодів Життя святого – Чудо про оленя. У Житті Є. Плакиди епізод зустрічі воїна з оленем розгортається в двох планах – «реальному» і символічному. В даному випадку на рельєфі відсутнє зображення оленя, тому зображення можна трактувати в символічному аспекті. Олень у сакральному мистецтві часто виступає символом Христа. Відсутність оленя О. Гладкова пояснює тією ж причиною, за якою зображення оленя відсутнє і в пасажі про Плакиду і князя Володимира з Читання про Бориса і Гліба Нестора – джерело, з якого художник, ймовірно, черпав образ святого [3; 432].

Варто звернути увагу на ще один фактор – зображення спису, що лежить під копитами коня, оскільки традиційно святі воїни тримають свою зброю в руках у готовності до бою. В цьому плані, на нашу думку, спис є знаком того, що Плакида кинув його на землю на знак відмови від агресії та увіруванні в нові християнські цінності.

Існували й аналоги київському рельєфу. О. Гладкова зазначає, що київський рельєф сюжетно близький до рельєфу «Св. воїн Євстахій Плакида», розташованого разом із зображеннями інших святих воїнів – Дмитрія Солунського, Прокопія, Меркурія, Нестора, Бориса і Гліба – в п'ятому ряду південного прясла західного фасаду Дмитрівського собору у Володимирі (кін. XII ст.) [3; 430].

До переліку ще одного твору мистецтва з зображенням святого воїна можна віднести мініатюру у Бесідах св. Григорія Двоєслова на Євангелії XIII ст., на якій у центрі під потрійною аркою зображений Христос, перед Ним святі Григорій Великий і великомученик Євстафій (Плакида), у верхніх кутах – медальйони з архангелами Михаїлом і Гавриїлом. (Кодекс надійшов 1852 р. у складі колекції М. Погодіна) [9; 79]. Св. Євстахій зображений у молитовній позі. Вбраний святий в червону туніку, синій плащ та червоні черевики. В. Любашенко припускає, що Святий Євстахій був патроном замовника рукопису [9; 109].

У подальшому образ святого воїна з'являється в українському мистецтві аж у XVII ст. Зображення Євстахія Плакиди верхи на коні присутнє на іконі кінця XVI – поч. XVII ст., що

походить із містечка Плазів (тепер село у складі Підкарпатського воєводства Польщі) (НМЛ). Ікона знайдена І. Свенціцьким під час пошукової експедиції 1912 р. та зберігається у Львівському національному музеї ім. А. Шептицького [5; 73]. Це чи не найдавніше зображення святого воїна з оленем в українському іконописі. На іконі зображено навернення святого воїна до нової віри, епізоду відомого в літературі як «Диво явлення Христа під час полювання Євстафія Плакиди на оленя». На іконі зображено мисливця, в образі молодого чоловіка, який цілиться з лука в оленя, між рогами якого – велике трираменне розп'яття. Кінь під стратилатом здиблений, в русі перебуває і сам олень.

Хоча святий виступає як переслідувач християнської церкви, хоч він лише на порозі духовного прозріння й преображення, проте його голова уже позначена німбом, виявляючи мить містичного прозріння. Це засвідчує і характер формулювання супровідного напису у верхній частині композиції на тлі небес: Плакида в святому хрещенні Євстахій. Атмосфері дива, ситуації Божої присутності, ідеального духовного стану, відповідає образ незвичного рослинного світу, що наводить на думку про те, що подія відбувається в раю. [5; 74].

Здебільшого в творах світового мистецтва св. Євстахій представлений в момент переслідування оленя (до духовного прозріння), або в час пізнання і молитовного звернення до Бога-Христа. У християнському мистецтві найбільш ранні приклади схожого іконографічного типу простежуються в творчому доробку східнокавказьких регіонів, передусім Грузії.

Р. Забашта наголошує, що такий сюжет продовжує образотворчу традицію Центральноазійського і Близькосхідного регіонів [5; 75]. Досить оригінальним у трактуванні для українського мистецтва є зображення краєвиду, представлені при правому нижньому краю та верхньому лівому куті композиції, завдяки яким природне середовище іконописної сцени набирає декоративного ладу.

Органічно вирішеною є колористична гама ікони, побудована на співставленні теплих відтінків коричневого: умбри, сіни та вохри на тлі, поземі та олені з холодними відтінками білого на горах і квітах. Такі ж кольорові співставлення присутні в зображенні постаті святого – червоного плаща та блакитного вбрання Євстахія.

Ще одна із збережених до нашого часу українських ікон із зображенням Є. Плакиди належить до стилю бароко і вирізняється від інших пам'яток тим, що в одній композиції представлено різні сцени з життя святого та його сім'ї. Сцени не відділені одна від одної клеймами чи декоративним обрамленням, а намальовані на одній площині. Ікона походить із церкви св. Юрія с. Гринів Пустомитівського р-ну Львівської обл. (НМЛ). Р. Косів датує пам'ятку 1685 р. та за стилістичними ознаками стверджує, що почерк маляра даної ікони близький до творів риботицького майстра Якова, що дозволяє припускати їхнє походження зі спільного осередку [7; 146-147]. Сцени розташовано трьома умовними регістрами таким чином, що постаті нижнього ярусу масштабніші, ніж постаті середнього і верхнього, які зовсім невеликі. Така подача фігур створює враження просторової перспективи і підкреслює хронологію подій, оскільки історія розгортається знизу вгору. До кожної сцени є пояснюючі написи, розміщені у білі прямокутники.

Перша сцена зображує навернення Св. Євстахія до християнства. Святий представлений в образі воїна в латах та червоному плащі, стоячи навколішки із складеними в молитві руками. Погляд Євстахія звернений до оленя з розп'яттям між рогами, що стоїть зліва на пагорбі. Обабіч святого намальовані чотири мисливські собаки та кінь. Довкола зображений пейзаж із горбистою місцевістю. Схожу за композицією (тільки в дзеркальному відображенні) та сюжетом зображення навернення Св. Євстахія Плакиди знаходимо в гравюрі 1501 р. та дошці (кінець XV – поч. XVI ст.) у творчості А. Дюрера. Це свідчать про безпосередні впливи західноєвропейського мистецтва.

Про вплив західноєвропейського мистецтва свідчить і наступне: незважаючи на те, що святий вбраний в обладунки, зброя у нього відсутня. Його образ нагадує простого християнина-мисливця, ніж небесного воїна.

У середньому регістрі композиції передано історію подорожі святого воїна з дружиною та двома синами Агапієм і Теописом до Єгипту. Цей епізод ілюструє корабель на хвилях, над яким два чоловіки, розлучаючи сім'ю, ведуть дружину Євстахія – св. Теописію, яка припала до вподоби варвару власнику корабля. Її варвар забрав як плату за перевезення. Зліва від них стоїть св. Євстахій у білій сорочці та штанах, що ілюструє його зубожіння, з двома синами, меншого – батько тримає на руках [7; 142-143].

Вище у ще одному ярусі намальовано подальші випробування, що випали на долю святого, а саме його розлучення з дітьми та чудесне врятування хлопчиків від диких звірів. Святий зображений у момент, коли він на плечах переносить свого сина через ріку. справа і зліва на березі ріки чоловіки з паці вовка та лева рятують його синів. Остання за хронологією подія з життя святого, показує його в образі хлібороба на полі, що оре плугом, запряженим двома сірими волами. В нижній частині

полотна закомпоновано частково втрачений напис, з якого прочитується написана кирилицею дата виконання пам'ятки «АХПЕ».

Як зауважує Р. Косів, на іконі відтворено не повну версію історії св. Євстахія та його сім'ї, не характерну для житійних композицій, тому дослідниця припускає думку, що було парне зображення до цього полотна або твір суттєво обрізаний вгорі та з правого краю [7; 143-144].

Ікона вирішена з використанням лаконічної кольорової гами із застосуванням чорної контурної лінії, що надає графічності твору. Однак, спосіб виконання фігур доволі живописний, зокрема моделюючи форму, майстер часто використовує білі, його мазки вправні та досить експресивні.

Отже, як висновок, можемо зазначити, що постать Св. Євстахій Плакиди в українській культурі трактувався як образ навернення невірного в християнку віру та ототожнювався з постаттю давньоруського князя Володимира – хрестителя Русі. Загальна іконографія святого воїна в українському мистецтві сформована на стику візантійських та західноєвропейських зразків, проте стилістичне вирішення має свої оригінальні риси: зовнішнє трактування образу, композиційне та колористичне вирішення й смислове наповнення.

Список использованной литературы

1. Архипова Е. Новые рельефы XI-XII вв. с территории Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. *Нові дослідження давніх пам'яток Києва*. Матеріали наук. конф. Нац. заповідника «Софія Київська» (Київ, 22–23 листоп. 2001 р.). Київ, 2003. С. 40–52
2. Архипова Е. Скульптурный декор в архитектуре давнього Києва. *Родовід*. 2001. Ч. 18-19. С. 26–36.
3. Гладкова О. Цикл агиографических текстов о Св. Евстафии Плакиде в русской средневековой литературе: история создания и опыт интерпретации: дисс... д-ра филолог. наук : 10.01.01. М., 2015. 457 с.
4. Евстахий Плакида / [Гладкова О., Лукашевич А., Герасименко Н., Чичинадзе Н.]. *Православная энциклопедия* / под. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексея II. М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. XVII. С. 313–320.
5. Забашта Р. Ікона «Видіння Св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 2. С. 73–98.
6. Ивакин Г., Пуцко В. Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды. *Российская археология*. № 4. М., 2000. С. 160–168.
7. Косів Р. Ікона на полотні «Св. Євстахій в Житті» 1685 р. з церкви у с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція. *Мистецтвознавчий автограф*. Львів, 2013. Вип. 6-8. С. 138–148.
8. Луцик І. Життя святих. Львів : Свічадо, 2011. 800 с.
9. Любашенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII-XIV ст.: спроба узагальнення. *Княжа доба : Історія та культура* [Нац. акад. наук України, Ін-т українознавства ім. І. Кирп'якевича]. Львів, 2011. Ч. 2. № 5. С. 73–115.
10. Міляєва Л. Повернення до атрибуції рельєфу «Невідомого святого вершника». *Родовід*. 2002. Ч. 1-2 (18-19) С. 37–46.
11. Міляєва Л. Рельєф невідомого вершника XI ст. *Київська старовина*. 1999. № 1. С. 39–46.
12. Нікітенко Н. Свята Софія Київська: історія в мистецтві. Київ : *Академ. періодика*, 2003. 332 с.
13. Сидоренко Г. О персонификации образа на вновь найденной шиферной плите на территории Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. *Искусство христианского мира*. № 4 (ИХМ). М., 2000. С. 217–224.

References

1. Arkhipova E. New reliefs of the XI-XIII centuries. from the territory of Mikhailovsky Zlatoverkhoy monastery in Kiev. *New researches of ancient monuments of Kiev*. Materials of the scientific conference of the Sofia Kyivska National Reserve (Kyiv, November 22–23, 2001). Kyiv, 2003. P. 40–52.
2. Arkhipova E. Sculptural decoration in the architecture of ancient Kyiv. *Rodovid*. 2001. Number. № 18-19 P. 26–36.
3. Gladkova O. The cycle of hagiographic texts about St. Eustache Plakid in Russian medieval literature: the history of creation and the experience of interpretation. Dissertation for the degree of Doctor of Philological Sciences: 10.01.01. M., 2015. 457 p.
4. Evstahiy Plakida / [Gladkova O., Lukashevich A., Gerasimenko N., Chichinadze N.]. *The Orthodox Encyclopedia* / under Ed. Patriarch Alexy II of Moscow and All Russia. M. : Orthodox Encyclopedia Church Research Center, 2009. T. XVII. P. 313–320.
5. Zabasty R. The icon «The vision of St. Eustache Plakids» from the Plaza as a memorial to the ethno-cultural connections of the early modern times. *Art studies studios*. 2014. N. 2. P. 73–98.
6. Ivakin G., Putko V. Kiev stone relief with the image of Evstafiya Plakida. *Russian archeology*. N. 4. M., 2000. P. 160–168.
7. Kosiv R. Icon on the canvas «St. Evstahy in Life» 1685 from the church in the village. Greenland in the Lviv region: iconography and attribution. Arts-studying an aftographer. Lviv, 2013. Issue 6-8. Pp. 138–148.

8. Lutsyk I. Life of the Saints. Lviv : Svichado, 2011. 800 p.
9. Lyubaschenko V. Church manuscripts of the Galician-Volyn Rusia of the XII-XIV centuries: attempt to generalize. *The prince's day: History and culture* / [National. acad. Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian Studies them. I. Kyrpyakevich]. Lviv, 2011. Part 2. N. 5. P. 73–115.
10. Milyaeva L. «Return to the attribute of the Unknown Holy Rider relief». *Rodovid*. 2002. Number. 1-2 (18-19) P. 37–46.
11. Milyaev L. Relief of the unknown rider of the XI century. *Kievan antiquity*. 1999. N. 1. P. 39–46.
12. Nikitenko N. Holy Sofia of Kiev: History in Art. Kyiv : *Akadem. periodika*, 2003. 332 p.
13. Sidorenko G. About the personification of the image on the newly found slate plate in the territory of the Mikhailovsky Zlatoverkhoy monastery in Kiev. *The art of the Christian world*. N. 4 (ICM). M., 2000. P. 217–224.

ОБРАЗ ЕВСТАХИЯ ПЛАКИДЫ В УКРАИНСКОМ САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XI–XVIII СТ.

Москаль Марта – аспірантка,
Львівська національна академія мистецтв,
г. Львів

Рассмотрены особенности иконографии святого воина Евстахия Плакиды в украинском искусстве XI–XVIII вв. и символика его образа. Оригинальность этого образа проявляется в сочетании традиций украинского, византийского и западноевропейского искусства. В украинском искусстве образ Е. Плакиды стал выразителем воплощение идей обращения неверных на истинный путь праведной веры. На примере памятников иконописи, скульптурной пластики, книжной миниатюры и росписи храмов проанализированы сюжеты с изображением святого воина и художественные средства выразительности.

Ключевые слова: святой воин, Евстафий Плакида, Владимир Великий, религиозное искусство.

THE IMAGE OF YEUSTACHIA PLAKIDS IN THE UKRAINIAN SACRAL ART OF THE XI–XVIII CENTURIES

Moskal Marta – postgraduate student of LNAM,
Lviv

The article reveals the features of the iconoclasm of the saintly Evstace in the Ukrainian art of the XI–XVIII centuries and the symbols of his image. The originality of the image of the holy warrior is manifested in a combination of the traditions of Ukrainian, Byzantine and Western European art. In the Ukrainian art the image of saint Evstace became an expression of the embodiment of the ideas of the conversion of the infidels into the true path of the righteous faith. An example of monuments of icon painting, sculptural plastics, book miniatures and temple paintings analyzed scenes depicting a holy warrior and artistic means of expressiveness.

Key words: holy warrior, Eustachius Plakida, Volodymyr the Great, religious art.

UDC 73/76.046.3(477) «10/17»: [27-36СВСТА:355.1-051]

THE IMAGE OF YEUSTACHIA PLAKIDS IN THE UKRAINIAN SACRAL ART OF THE XI–XVIII CENTURIES

Moskal Marta – postgraduate student of LNAM,
Lviv

The aim of the article is to consider the features of iconography, the symbolism of the image and specificity of the images of St. Eustachy in the works of Ukrainian art of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque.

Research methodology. In the article it has been used such methods: iconographic, formal, iconoclastic, synthesis, systematization, generalization semiotic, hermeneutic. The methods of systematization made it possible to distinguish the main subjects depicting St. Eustachia in the Ukrainian art of the XI–XVIII centuries: individual images and plot compositions. Methods of formal and iconographic research are used to identify iconographic and artistic peculiarities of works with the image of St. Eustachia. With the help of the iconological method, attention was paid to the image of the holy warrior. The hermeneutic approach was used to analyze symbolic images of weapons, gestures, posture of the figure.

Results. Eustachius Plakida belongs to the number of saints, who was revered as a warrior, who was converted through mystical insight into the path of Christian faith. In ancient Russian culture, this image was identified with the figure of Prince Vladimir – the baptist of Russ. The image of Eustachia Plakids is found among the frescoes of Sophia of Kiev, the Cyril Church, a slate plate found on the territory of the Mikhailovsky Golden Domed Cathedral and among the monuments of the first half of the XVI–XVIII centuries. In all of these works, the image of the saint is mostly found as a pedestrian warrior and in the plot of the Miracle of the Deer.

Novelty. The scientific novelty of the article is that the image of the holy warrior Eustachia Plakida in the context of the cultural-historical processes that took place over the centuries of the XI–XVIII centuries has been researched. on the territory of Ukraine. The symbols of the holy image, and the symmetrical filling of the composition of works of Ukrainian sacral art are analyzed.

The practical significance. The results of the study constitute an important theoretical material for practical use in the field of development of sacred art in Ukraine, in university practice – while reading special courses on the history of icon painting and separate sections of theoretical courses devoted to the culture and art of Ukraine. This work can also be used in further research on similar topics, in collections of articles that study the same problem.

Key words: holy warrior, Eustachius Plakida, Volodymyr the Great, religious art.

Надійшла до редакції 26.10.2018 р.

УДК 793.31(477.82=161.2)+793.071(092)

НАРОДНІ ТАНЦІ ВОЛИНІ І ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ У ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ МИКОЛИ ПОЛЯТИКІНА

Степанюк Ігор Віталійович – кандидат мистецтвознавства,
викладач хореографічних дисциплін, Луцький педагогічний коледж, м. Луцьк
orcid.org/0000-0001-9324-2655
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.24
GorikArtist@ukr.net

Здійснено аналіз народних танців Волині і Волинського Полісся у фольклорно-етнографічних дослідженнях Миколи Полятикіна, який зробив значний внесок у пошук та поширення відомостей про народне хореографічне мистецтво краю. Відзначено, що М. Полятикін комплексно підійшов до фіксації польок, вокально-хореографічних композицій, ігор та обрядових дійств літературно-графічним способом і надав вказівки щодо розміщення учасників на сцені, драматургії, переміщення, зробив опис хореографічної лексики й стилістики виконання рухів.

Ключові слова: танці Волині, народні танці, М. Полятикін, полька, фольклор, вокально-хореографічна композиція, хореографія, хореографічна лексика, ігри.

Постановка проблеми. Дослідження культурно-мистецьких надбань окремих регіонів, визначення їх ролі в загальноісторичному культуротворчому процесі є справою культурного престижу держави Україна. До таких регіонів належить і Волинь – один із найбагатших в етнокультурному плані регіон України.

Історично так склалося, що перебуваючи під іноземним гнітом упродовж тривалого часу, вона стояла осторонь загальноукраїнського культурного розвитку. Разом із тим, вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей Волинського краю, визначив його спорідненість із сусідніми регіонами та державами. Саме культура Польщі, Білорусії, Литви та інших країн відіграла значну роль у становленні як лексичних, так і стилістичних особливостей танцювального мистецтва Волині.

На жаль, в умовах відсутності універсальної системи запису народних танців, сьогодні неможливо достовірно відтворити їх генезу та розвиток. У цих умовах важливості набувають матеріали фольклорно-етнографічних експедицій, що активізувалися в Україні в середині XIX – поч. XX ст., у результаті яких маємо обмежену, але надзвичайно корисну інформацію про народні танці. Актуально з таких позицій проаналізувати праці М. Полятикіна.

Огляд останніх публікацій. Сучасне хореознавство все більше зосереджується на накопиченні та систематизації ареальної інформації. Монографічні праці К. Балог [1], Я. Демківа [2], Б. Кокуленка [3], В. Тітова [9], І. Степанюка [7], М. Полятикіна [4-6] розширюють географію наукового пошуку, охоплюючи матеріал танцювальних культур більшості регіонів України. Ці роботи відкрили новий етап дослідження українського народного танцю в усіх його локальних різновидах.

Фольклорно-етнографічний доробок М. Полятикіна стає у нагоді при проведенні сучасних досліджень Волині. Однак системної розвідки з позиції аналізу записів народних танців у працях М. Полятикіна проведено не було.

Мета статті – виявити й проаналізувати танці Волині і Волинського Полісся у фольклорно-етнографічних дослідженнях М. Полятикіна.

Виклад матеріалу дослідження. Заслужений працівник культури України, лауреат премії ім. акад. А. Кримського – Микола Андрійович Полятикін (1948–2013 рр.). Народився у с. Ковьонки (тепер селище Шалигіне) неподалік останньої гетьманської столиці України м. Глухова на Сумщині. Після закінчення восьмирічки вступив на хореографічне відділення Гадяцького культурно-освітнього училища. Але невдовзі відділення розформували. Врятував майбутніх хореографів директор Луцького культурно-освітнього училища В. Чеблін, який забрав усю групу на Волинь [4; 106].

У 1967 р. М. Полятикін успішно закінчив Луцьке культурно-освітнє училище. Молодого спеціаліста запримітили брати Шапови – Петро Данилович очолював Торчинський будинок культури, Анатолій Данилович був художнім керівником заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України «Колос». М. Полятикін запросили на посаду головного балетмейстера колективу, в якому він пропрацював до кінця життя [4; 106].

Поряд із торчинським колективом «Колос» хореограф працював в ансамблі пісні і танцю «Любисток» у с. Локачі, де на місцевому матеріалі здійснив оригінальні постановки обрядової тематики: «Осокорські веснянки», «На Великдень», «На околиці Локацької вуйми», «Колпитівські забави» та ін. У творчій співпраці із заслуженим працівником культури України, хормейстером Я. Матульком побачила світ монографія «Локацька вуйма» з описами вокально-хореографічних композицій, ігор, обрядових дійств та танцювальних мелодій.

Вокально-хореографічна композиція «Осокорські веснянки» створена на основі хороводів і танців, що побутували в с. Осокорськ Локачинського р-ну. Фольклорний матеріал записано М. Полятикіним у 1985 р. від жителя цього села В. Франчука (1936 р. н.). Композиція складається з 3-х частин – «Крутевоє деревце», «Ой весна красна» і «Осокорська полька» [5; 7].

Вокально-хореографічна композиція «Колпитівські забави» створено на основі фольклору, що побутував у с. Колпитів Локачинського р-ну. Хореографічну лексику і пісні він записав від Ольги Трофимюк [5; 29].

Вокально-хореографічна композиція «На Великдень» записана хореографом від фольклорного ансамблю сіл П'ятикори і Дорогиничі Локачинського району Волинської області у 1991 р. [5; 13].

Відтворюється обстановка першого дня Пасхи. Перед обідом до церкви сходяться люди, по святковому одягнуті. Приходять батьки з дітьми, хлопці, дівчата. Чоловіки приносять крашанки, писанки і, цокаючись, христосаючись, випробовують їх на міцність (на цей день кожен вибирає вдома найміцніше яйце з надією вибити якнайбільше так званих пушок – побитих крашанок, які забирає собі) [5; 13].

Так розважаються чоловіки і старші хлопці. Молодші вилазять на дзвіницю і б'ють у дзвони. У цей час жінки, дівчата, діти грають на майдані біля церкви в ігри, водять хороводи.

Окрім вокально-хореографічних композицій М. Полятикін записав чимало ігор. Такими іграми є «Міст» та «Явір». До цих ігор запрошуються хлопці та дівчата, двоє стають обличчям один до одного, беруться за руки і піднімають їх угору, утворюючи прохід. Усі інші учасники вишиковуються попарно в чергу і проходять попід руками, наспівуючи наступні слова:

Явір, явір, яворові люди,

Де ж ви бували?

– *Моста будували*

– *Для кого ж то моста?*

– *Для пана старости.*

Десять коней пропускали, а одного затримали [5; 16].

На словах «А одного затримали» руки опускаються і ця пара, і та пара, яка підійшла на ці слова затримується. Дається викуп крашанками або поцілунком. Гра повторюється стільки разів, скільки є бажаючих продовжувати гру. Потім хтось пропонує іншу гру.

Такою грою може бути гра «Жучок». Учасники стають попарно один до одного обличчям. Беруться за руки навхрест, утворюючи живу доріжку. Двоє хлопців (якщо нема хлопців, то і дівчата) беруть дівчинку чи хлопчика і підтримуючи з двох сторін за руки, проводять по утвореному з схрещених рук мосту, зупиняючись і погойдуючи в ритм слів біля кожної пари. При цьому учасники наспівують наступні слова:

Ой вилетів жук

Та й на воду – «пук!»

Вийшла його стара мати,

Стала жучка рятувати,

Грай, жучку, грай,

Дай ручку дай.

Тобі – ручка, мені дві,

Тобі – лихо, мені – ні.

Грай, жучку, грай,

Дай ручку, дай.

Ой вилетів жук

Та й на долину – «пук!»

*Ходить жучок по долині,
А жучиха по драбині.
Граї, жучку, граї,
Дай ручку дай.
Граї, жучку, граї,
Недалеко край [5; 18].*

Але незважаючи на всі фольклорно-етнографічні дослідження М. Полятикіна, найбільше його увага була зосереджена на вивченні та дослідженні волинських польок. Балетмейстер здійснював їхні літературно-графічні записи, класифікацію, описував лексичні та стилістичні особливості, манеру виконання.

На Волині досі існують автентичні танці і рухи, що мають свою історію, ареал побутування, виконавські особливості. Та серед усіх волинських танців основною й найпопулярнішою є полька. Етимологія цього слова походить від чеського слова «пулка» або половина, пів кроку. Цей народний чеський танець своїм другим життям завдячує балетові, через який у XVIII, особливо ж другій пол. XIX ст., набувши популярності у салонах знаті, повертається до міської бідноти та сільського люду [6; 141].

Приходить полька і в Україну, збагачуючись народним колоритом та палітрою рухів. В основі танцю лежить любов та відносини чоловіка до жінки, а не просте механічне виконання рухів. Хто кого любить, того й вибирає до танцю. В Україні полька стає найулюбленішим танцем закоханих, які наповнили його високим змістом.

Полька – парний танець, що танцюється по колу і символізує похід двох начал – чоловічого і жіночого, шляхом сонця. Його можна було б назвати ще й сонячним танцем, оскільки він завжди веселий та радісний. Як і в реальному союзі двох закоханих, де є прелюдія залицання, освідчення, часом із непередбачуваними подіями, так і в польці є елегантний плавний політ, ажурні легкі кроки, стрімкі вибивання та присядки, заморочливі парні повороти та виверти. Не кажучи вже про жести руками та погляди [6; 142].

На Волині зустрічаються елементи, що своїм корінням сягають ще у глиб мисливських і пастушо-хліборобських традицій і відтворюють прадавні ритуальні трясучки і виверти, присядково-злетові оберти, підскоки, міміку та жести. Власне, й прикарпатські парні крутки і притупи, закарпатські плечові трясучки і наддніпрянські вибивання – це вже лише спогади ще давнішої предківської культури, що залишається у цьому мандрівному танці двох закоханих. Деякі з дослідників, говорячи про лексичні нюанси польок, звертають увагу на їх знакову мову, прочитання якої нажалі втрачена [6; 142].

Багато хто сприймає польку лише у весільному контексті, хоча цей танець настільки саморозвинувся, опанувавши національну архаїку, що давно вийшов за межі свого первісного значення. Можливо, саме ця нова здатність змусила декого засумніватись навіть у самому чеському чи салонному походженні польок.

Дослідники танцювального мистецтва звернули увагу, що за своєю морфологічною структурою половина оберту кроку-польки схожа з гуцульським ходом крутитися, а відтак могла стати тим первісним елементом, на основі якого і виник танець. Це виправдано і композиційно, оскільки малюнки, фігури танцю бально-салонну хореографію відторгли як чужорідне, штучно створене і повернулись в прадавнє «коло». Теоретики-хореографи такі зміни потрактували як асиміляцію з місцевими композиційними прийомами.

Існують польки, присвячені певним особам, наприклад: «Маня», «Настя», «Олеся», «Паша», «Макарова». Часто саме назви вказують на лексичну своєрідність та образно-тематичну приналежність танцю – «Дрібонька», «Скора полька», «Крутяшка», «Підбивка»; на місце побутування – «Любешівська», «Кременецька», «Гуцульська», «Буковинська», «Киянка», «Галичанка»; запозиченні від бальної хореографії – «Кокетка», «Радість», «В ніч карнавалу», «Куколка». Деякі польки перетерпіли не одне переінакшення і навіть стали національними виразниками як от: «Чеська», «Українська», «Австрійська», «Варшавська» [6; 142].

Щодо Волинських польок, то вони збагачувалися за рахунок польського, литовського, білоруського фольклору й творилися впродовж віків. Адже український народ неохоче приймав танці інших народів, а якщо й приймав, то на їх основі прагнув створити своє. Тим дивніше, що полька сприймається як невід'ємний елемент української культури. Українці вважають його скоріше польським танцем, ніж чеським.

На Волині молодь польки танцювала по клунях і винайнятих для вечорниць вдовиних хатах, ніби ховаючи своє мистецтво від стороннього погляду, таємно тренуючись для майстерного

оволодіння полькою або ж півкроківкою. Цьому прикладом є рухи польки «Шуруха». Цей танець кадрилиного плану зафіксований М. Полятикіним у с. Мовчанів Локачинського району. Його танцювали у старосвітських клунях, а через те, що там мало місця і молодь змушена була виконувати не широкі, а дрібні рухи, то шурувала по підлозі постоломи чи чобітьми, створюючи при цьому автентичні рухи [4; 61-62].

Волинський танець ігрового характеру «Гарбуз-полька» записаний у с. Шепель Луцького району. Головною особливістю цього танцю є основний крок, в якому виконується моталочка тільки на одну ліву ногу і потрійний притуп, що весь час повторюється.

У польці «Марусина» використані рухи з сіл Ситниця та Галузія Маневицького району. Танець складається з двох частин. Перша частина виконується в помірному темпі у вигляді переспівок між дівчатами і хлопцями, що злегка пританцювують. Друга частина виконується у досить швидкому темпі [4; 77]. Тут використані тинки та швидкі оберти на високих півпальцях, синкоповані удари, різкі переступання, моталочки, характерні для цієї місцевості. Невід'ємною частиною цього танцю є красування та пританцювання один навпроти одного та рух по колу спершу в один бік, тоді у протилежний, але, в який би бік виконавці не танцювали, зустрічаються завжди лівим плечем.

Волинська старовинна полька «Грайка» – парний танець, побудований на основі танцювальних рухів, що побутують у селах Шепель та Богущівка Луцького району. Танець виконується грайливо, м'яко з ігровими переходами від однієї фігури до іншої. У танці партнери постійно контактують один з одним, підкреслюючи цим його грайливий характер [4; 7-8]. «Грайка» існує в побуті і сьогодні. Його виконують на різних вечорах, весіллях, родинних гостинах. Він складається з трьох частин. Дві частини швидкі, а третя – повільна (в народі називають «трію»).

Цікаві та неповторні польки зібрані М. Полятикіним в с. Жашковичі Іваничівського району. У них основний рух виконується увесь час із лівої ноги, починаючи переступанням, просуваючись по колу за годинниковою стрілкою. З'єднані в зап'ястях руки тримають на рівні плечей і злегка похитують ними.

Танець «Душка» побутував у різних куточках Волині і виконувався трійками – дві дівчини і один хлопець у досить швидкому темпі і грайливому характері. Це дійство відбувалося під час дарування короваю, використовувалися різні оберти як у трійках, так і в парах, перемінні кроки з підскоками, моталочки, тинки, біг і оплески під ногою, поліський ключ та ін. [4; 17].

Весільний танок «Похода», записаний у с. Невір Любешівського та Залухів Ратнівського районів, виконувався після закінчення весілля під час поділу короваю. По черзі пританцювуючи, пари йшли у похід до троїстих музик і виспівували різні жартівливі частівки або триндички, тримаючи в руках весільні шишки. Рухи, виконувані танцюристи у таких танцях, важко описати – їх безліч. Це, зокрема, різні удари подошвою, оберти по одному і в парах тощо [4; 101].

Хореографічна лексика волинських польок тісно пов'язана з музикою. При виконанні руху важливе значення має його зв'язок із метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, ритмом, динамікою. Так, полька – дводольний танець у помірному-швидкому темпі. Музичний супровід відтворює манеру та характер виконання того чи іншого *па*. За своїми формами волинські польки поділяються на двочастинні та тричастинні мелодії.

М. Полятикін – один із небагатьох українських хореографів, який у своїй творчості безпосередньо звертався до автентичного танцювального фольклору Волині і Волинського Полісся. Впродовж сорока років у пошуках самотутніх зразків традиційної народної хореографії об'їздив майже всі села та містечка області. Старовинні народні танці, які сьогодні вже не побутують, – отримали своє друге життя в народно-сценічних варіантах у програмах провідних ансамблів області [6; 143].

Висновки. Результати проведеного дослідження засвідчили, що М. Полятикін одим із перших комплексно підійшов до фіксації народних танців Волині і Волинського Полісся, застосовуючи словесний та літературно-графічний способи. Окрім літературно-графічного запису, він здійснив також опис танцювальних рухів, визначив стилістику та манеру їх виконання. Матеріали, оприлюднені хореографом, свідчать про широку палітру вокально-хореографічних композицій, ігор, обрядових дійств та танців, зокрема польок.

У своїх фольклорно-етнографічних дослідженнях він переконливо довів, що полька, як характерний танець, притаманний багатьом регіонам України, але найбільш поширеним і розвиненим він є на Волині. Цей факт пов'язаний, очевидно, з тим, що саме в цьому регіоні панують неповторні мелодії та специфічна хореографічна лексика. Досліджуваний М. Полятикіним танець віддавна прижився і став навіть емблемою, «візитною карткою» місцевої фольклорної традиції.

Запропонований матеріал не претендує на вичерпність, а представлений в аспекті накреслення можливих подальших розвідок щодо народних танців Волині.

Список використаної літератури

1. Балог К. Танці Закарпаття. Ужгород : Госпрозрахунковий РВВ комітету інформації, 1998. 144 с.
2. Демків Я. Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001. 168 с.
3. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 212 с.
4. Полятикін М. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. Луцьк, 2005. 108 с.
5. Полятикін М. Локацька вуйма: вокально-хореографічні композиції, ігри, обрядові дійства, танцювальні мелодії, українські народні пісні у записах Миколи Полятикіна і Ярослава Матулька. Луцьк, 2006. 196 с.
6. Полятикін М. Польки. Народні танцювальні мелодії і танці Волині та Волинського Полісся. Луцьк, 2011. 148 с.
7. Степанюк І. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2017. 24 с.
8. Танці Волині з репертуару самодіяльного народного ансамблю танцю «Волинянка». Київ : Мистецтво, 1973. 173 с.
9. Тітов В. Народні подільські танці. Хмельницький : Поділля, 2000. 151 с.

References

1. Baloh K. Tantsi Zakarpattia. Uzhhorod : Hosprozrahunkovyi RBB komitetu informatsii, 1998. 144 s.
2. Demkiv Ya. Yaroslav Chuperchuk. Fenomen hutsulskoi khoreohrafi. Kolomyia : Vik, 2001. 168 s.
3. Kokulenko B. Stepova Terpsikhora. Kirovograd: «Step», 1999. 212 s.
4. Poliattykin M. Narodni tantsi Volyni i Volynskoho Polissia u zapysakh Mykoly Poliattykina. Lutsk, 2005. 108 s.
5. Poliattykin M. Lokatska vuima: vokalno-khoreohrafichni kompozytsii, ihry, obriadovi diistva, tantsiuvalni melodii, ukrainski narodni pisni u zapysakh M. Poliattykina i Yaroslava Matulka. Lutsk, 2006. 196 s.
6. Poliattykin M. Polky. Narodni tantsiuvalni melodii i tantsi Volyni ta Volynskoho Polissia. Lutsk, 2011. 48 s.
7. Stepaniuk I. Vokalno-khoreohrafichna kultura Volyni druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: dzherela ta suchasni tendentsii funktsionuvannia: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva: spets. 26.00.01 – «Teoria ta istoria kultury». Ivano-Frankivsk, 2017. 24 s.
8. Tantsi Volyni z repertuaru samodiialnoho narodnoho ansambliu tantsiu «Volynianka». Kyiv : Mystetstvo, 1973. 173 s.
9. Titov V. Narodni podilski tantsi. Khmelnytskyi: Podillia, 2000. 151 s.

НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ ВОЛЫНИ И ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ В ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ НИКОЛАЯ ПОЛЯТЫКИНА

Степанюк Игорь Витальевич – кандидат искусствоведения,
преподаватель хореографических дисциплин, Луцкий
педагогический колледж,
г. Луцк

Осуществлен анализ народных танцев Волини и Волинского Полесья в фольклорно-этнографических исследованиях Николая Полятыкина, который внес значительный вклад в поиск и распространение сведений о народном хореографическом искусстве края. Отмечено, что Н. Полятыкин комплексно подошел к фиксации полек, вокально-хореографических композиций, игр и обрядовых действий литературно-графическим способом и предоставил указания по размещению участников на сцене, драматургии, перемещения, сделал описание хореографической лексики и стилистики исполнения движений.

Ключевые слова: танцы Волини, народные танцы, М. Полятыкин, полька, фольклор, вокально-хореографическая композиция, хореография, хореографическая лексика, игры.

FOLK DANCES OF VOLYN AND VOLYN POLISSIA IN FOLKLORE-ETHNOGRAPHICAL RESEARCHES OF MYKOLA POLIATYKIN

Stepaniuk Ihor – candidate of Art (PhD), tutor of
choreographical subjects, Lutsk pedagogical college,
Lutsk

The folk dances of Volyn and Volyn Polissia in folklore-ethnographical researches of Mykola Poliattykin, who contributed a lot to searching and spreading information about folk choreographical art of the region, are analyzed in the article. The author of investigation mentions that Mykola Poliattykin used complex approach to polka definition, vocal-choreographical compositions, games and rituals, using literature-graphical method and gave the recommendations on how to locate the participants on the stage, dramaturgy, relocation, described the choreographical lexics and the stylistics of the movements.

Key words: dances of Volyn, folk dances, M. Poliattykin, polka, folklore, vocal-choreographical composition, choreography, choreographical lexics, games.

UDC 793.31(477.82=161.2)+793.071(092)

FOLK DANCES OF VOLYN AND VOLYN POLISSIA IN FOLKLORE-ETHNOGRAPHICAL RESEARCHES OF MYKOLA POLIATYKIN**Stepaniuk Ihor** – Candidate of Art (PhD), tutor of choreographical subjects, Lutsk pedagogical college, Lutsk

Aim of the article is to discover and to analyze the dances of Volyn and Volyn Polissia in folklore-ethnographical researches of Mykola Poliatykin.

Research methodology. Along with the commonly used methods of scientific research we used the methods of objectivity and historicism, comparative and typological methods, that helped to deduce the precondition, main stages of formation and development of Volyn choreographical art. The analysis of certain structural elements of choreographical art of Volyn were conducted with special methods (theoretical and empirical).

Results. The results of the given research prove that Mykola Poliatykin is one of the pioneers who used the complex approach to specify the dances of Volyn and Volyn Polissia, using the verbal and literature-graphical methods. Besides the literature-graphical method, he describes the dance movements, defines their stylistics and character. The materials disclosed by the famous choreographer demonstrate the variety of vocal-choreographical compositions, games rituals and dances, that is polkas.

In his folklore-ethnographical research he proves that such dance as polka is peculiar for many regions of Ukraine, but it is most commonly spread and developed in Volyn.

Novelty. The analysis of folklore-ethnographical researches of Mykola Poliatykin are carried out in the article in the context of highlighting the specificity of development of folk choreographical art of Volyn and Volyn Polissia, defining its stylistics and the character of dance movements.

The practical significance. The results of the scientific research can be used as the foundation of training and scientific manuals in the theory and history of choreography, monographic researches as well as additional material for the choreographers and ballet masters.

Key words: dances of Volyn, folk dances, M. Poliatykin, polka, folklore, vocal-choreographical composition, choreography, choreographical lexics, games.

Надійшла до редакції 1.12.2018 р.

УДК 78.071.2

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ: ВІТЧИЗНЯНА НАУКОВА РЕФЛЕКСІЯ

Лавриненко Анастасія Володимирівна – аспірантка,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-4265-8236
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.30

Аналізуються дисертаційні роботи українських вчених, в яких досліджуються різні аспекти вокально-виконавської діяльності як різновиду художньої та педагогічної творчості. Систематизовано дослідницькі роботи за галузями знань та основною тематикою наукового пошуку. Акцентовано увагу на зв'язку вокально-виконавської творчості з педагогічною практикою, а також на важливості продовження досліджень у даному напрямі, зокрема щодо характеристики виконавської манери та стилю конкретних українських співаків-вокалістів.

Ключові слова: вокально-виконавська творчість, дисертаційні роботи, мистецтвознавчі дослідження, педагогіка, міждисциплінарний підхід.

Постановка проблеми. Вокально-виконавська творчість і діяльність – це багатогранний неоднозначні феномени, що включають низку взаємопов'язаних аспектів: творчість, музично-виконавське мистецтво, вокальне мистецтво, музичний стиль, стиль виконання, вокально-виконавський процес, техніки постановки голосу, педагогічне мистецтво з підготовки співаків, професійне виконавство тощо. Саме завдяки такому поєднанню дані феномени і функціонують як органічна цілісність.

Українська дослідниця Н. Гребенюк справедливо зазначає, що в основі вокально-виконавської творчості, як особливого виду художньо-творчої діяльності, лежить процес творчого перевтілення вокаліста-виконавця в художника-інтерпретатора шляхом розвитку професійного мислення співака [3; 23]. Відтак, дослідження вокально-виконавської творчості передбачає також звернення до напрацювань педагогів, психологів, культурології і усіх тих, хто цікавився різними аспектами формування творчої особистості, феноменами обдарованості, таланту тощо. Тому її вивчення не обмежується суто мистецтвознавчим аналізом, а передбачає опертя на низку суміжних наукових

напрямі, що вимагає від дослідника врахування і почасти узагальнення наукових здобутків представників різних галузей соціогуманітарного знання.

Мета дослідження. Спектр досліджень вокально-виконавської творчості постійно розширюється, що зумовлено появою нових яскравих постатей в українському виконавстві. Це, у свою чергу, вимагає врахування різних чинників, які вплинули на формування їх таланту та наукової інтерпретації нових фактів з їх життя та творчості із залученням методологічного міждисциплінарного інструментарію. Останнє постійно *актуалізує* систематизацію напрацювань українських дослідників у цій сфері, зокрема у межах найбільш ґрунтовних наукових робіт. Отже, *мета статті* –проаналізувати дисертаційні роботи українських науковців за заявленою темою у зв'язку з пошуком найбільш оптимальних шляхів для формування власної дослідницької позиції.

Виклад матеріалу. Умовно дисертаційні роботи українських дослідників, присвячені вокально-виконавській творчості та дотичним до неї аспектам вокального мистецтва, можна поділити на певні блоки.

Так, серед мистецтвознавчих (музикознавчих) робіт за напрямом «музичне мистецтво» найбільш ґрунтовним дослідженням є докторська дисертація Н. Гребенюк «Вокально-виконавська творчість», присвячена проблемі вокально-виконавської творчості професійного співака, яка розглядається з позицій психолого-педагогічного та мистецтвознавчого аспектів. У роботі обґрунтовано та визначено зміст, структуру, специфіку вокально-педагогічної творчості, проаналізовано особливості професійної підготовки викладача вокалу [3]. Крім того, саме роботу Н. Гребенюк віднесемо до напрацювання загальнотеоретичного характеру, серед яких також можна виокремити дисертацію І. Чжан «Вокально-педагогічна творчість як передумова виконавської діяльності співака», у якій з урахуванням взаємозумовленості та взаємозалежності розглядаються з позицій психолого-педагогічного та мистецтвознавчого аспектів вокально-педагогічна творчість професійного співака. На основі порівняльного аналізу вокальної культури двох країн (України та Китаю) автором розроблено технологію, методичні принципи та практичні прийоми формування вокально-виконавських навичок у класі сольного співу. Розроблена й експериментально перевірена модель творення вокально-виконавського образу, як основа підготовки студента до вокально-виконавської творчості [21].

Н. Жайворонок у роботі «Музичне виконавство як феномен музичної культури» розглядає музичне виконавство як цілісне й відносно самостійне явище музичної культури з певною структурою, що і формує його як системне явище, розкриває сутність, соціальну і творчу природу музичного виконавства, виявляються закономірності і тенденції його становлення, розвитку та наукового вивчення в контексті історичних соціокультурних процесів [7].

У дисертації О. Єрошенко «Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти» запропоновано комплексну історико-теоретичну концепцію емоційного начала як однієї з детермінант функціонування вокального мистецтва, здійснено аналіз становлення емоційно-семантичного поля вокального мистецтва в західноєвропейській культурі, висвітлено семантико-культурологічні аспекти формування емоційного начала вокальної творчості, удосконалено комплекс методологічних підходів до оптимізації формування професійного співацького голосу та вокально-технічних навичок вокаліста через використання емоційних засобів настроювання співацького голосу [6].

Дисертація І. Чернкової «Музичне виконавство в ситуації постмодернізму» присвячена дослідженню метаморфоз в академічному інструментальному музичному виконавстві в ситуації постмодернізму. Артикулюється інтелектуальний виконавський тип як наскрізний за вектором «модерн – модернізм – постмодернізм» [19].

Н. Дрожжина у роботі «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» оцінює сучасний стан музичної естради як специфічної форми музичного мистецтва ХХ–ХХІ ст., обґрунтовує методологію виховання естрадного співака, засновану на загально-дидактичних принципах вокальної педагогіки та резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова. Також у розвідці запропоновано алгоритм аналізу творчості видатних естрадних співаків ХХ ст. (Едіт Піаф, К. Шульженко, Мадонна) в аспекті феноменології [5].

Н. Шевченко у роботі «Синтез співацьких манер в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть» розкрито зміст поняття «синтез співацьких манер» у вокальному мистецтві; уточнено також фахову термінологію сучасного виконавства, зокрема «манера співу», «універсальний співак» тощо [22].

Національно-ментальним аспектам виконавства присвячена й дисертація Ю. Карчової «Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.», мета якої дослідження народнопісенного виконавства як системного явища. В роботі, серед іншого, виявленню специфіку репрезентації народнопісенної виконавської парадигми та

її синтезування з її народно-академічною й естрадною модифікаціями у творчості Р. Кириченко, Н. Матвієнко, К. Кондратенко, гуртів «Древо» та «Даха Браха» [8].

Дисертація О. Чайки «Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації» спрямована на усвідомлення закономірностей творчого виявлення національної характерності виконавської гри і співу [18].

Серед дисертацій, автори яких торкаються історичних аспектів виконавства, згадаємо й дослідження С. Чернікової «Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації», в якому виявлено специфіку естрадного мистецтва в контексті вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації в сучасних умовах; досліджуються питання теорії естради, виробляється визначення сутності естрадного мистецтва, його специфічні якості, а також джерела походження та поширення вокально-ансамблевого естрадного виконавства, родова й жанрова структура та виконавські особливості [20].

У дисертації «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» О. Бойко досліджено передумови виникнення, перебіг розвитку в історичному й соціальному контекстах української і світової масової музики, визначено жанрову систему та виявлено основні риси складових української масової музики, розглянуто музичні й позамузичні засоби виразності, що мають яскраво виражений зв'язок з українською народною творчістю або притаманні національній культурі певної епохи [2].

О. Шевченко у роботі «Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» розглядає методологію комплексного аналізу сучасних проблем української популярної музики в період соціокультурних трансформацій українського суспільства, узагальнює емпірично накопичений матеріал в теорію, яка може стати підґрунтям для розв'язання проблем вітчизняного шоу-бізнесу [23].

Власне, дослідженню української естради присвячені наступні роботи. У дисертації Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» узагальнено методологічні засади вивчення феномена української естрадної пісні в аспекті теорії жанру; виокремлено та класифіковано інтонаційні джерела, що визначають стилістику естрадно-пісенного жанру; виявлено діалектику типового та індивідуального, національного та інонаціонального в українській пісенній естраді 1970–2010-х рр.; набули подальшого розвитку проблеми визначення специфіки естрадної пісні як жанрово-стильового явища, класифікації витоків, тенденцій та етапів розвитку української пісенної естради, творчості видатних репрезентантів (солістів і гуртів української естрадно-пісенної творчості періоду 1970–2010-х рр.) [14].

Дисертаційна робота В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» присвячена аналізу різноманітних форм взаємопроникнення і синтезу автентичного фольклору і естрадної музичної культури України (рок, поп-музика і джаз), окреслено характерні риси фольклору, що використовуються в естрадній музиці і розроблені основні типологічні характеристики синтезу фольклору і естрадної музики [16].

М. Мозговий «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» аналізує тенденції становлення і розвитку української пісенної естради, визначив особливості розвитку та атрибутивні характеристики і репертуарні тенденції розвитку української пісенної естради 70-80-х років ХХ ст. та української естрадної пісні в 50-60-ті роки ХХ ст. [11].

У межах теорії та історії культури окремим блоком можна виокремити й дисертації, присвячені відомим українським виконавцям. Це, насамперед, дослідження О. Мозгової «Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури», в якій проаналізовано багатогранну творчу діяльність композитора у контексті становлення і розвитку української музичної естради другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст., формування основних тенденцій в естрадно-музичному виконавстві 60–80-х років, досліджено естрадно-пісенну сферу 90-х років та поч. ХХІ ст. [10].

Ю. Трунез у роботі «Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко)» досліджує ліричну пісенність у творчості Н. Матвієнко другої пол. ХХ – поч. ХІХ ст. та аналізує національну українську пісенну культуру в аспекті дослідження першооснов етнічної вокальної традиції, соціального підґрунтя та суспільних функцій, естетики фольклорного співу, докорінно відмінну від академічної теорії вокального мистецтва, а також розглянуто їх взаємозв'язок [17].

Варто зауважити, що найбільше дисертаційних робіт за темою нашого дослідження можна відшукати серед робіт педагогічного спрямування, зокрема у межах спеціальності «Теорія та методика музичного навчання». Так, дисертація А. Ткачук «Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання» присвячена формуванню художньо-

образного мислення студентів-вокалістів через впровадження спеціальної методики, психолого-педагогічним особливостям творчої активності майбутніх співаків та педагогічним умовам вокального навчання, серед яких має домінувати принцип індивідуального підходу, поєднаний з діагностикою особистості та використанням контрольних завдань творчого характеру [15].

О. Довгань у розвідці «Методика формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-педагогічної діяльності» досліджує проблему методики формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-педагогічної діяльності, доводить ефективність формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-педагогічної діяльності при впровадженні експериментальної методики, яка забезпечує динаміку формування рівнів досліджуваної готовності від низького до високого [4].

О. Оганезова-Григоренко дисертації «Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки» визначає критерії і показники сформованості професійного менталітету вокалістів, зокрема: універсальна, професійна та аутокомпетентність; забезпечення мотивації до самостійної творчо-виконавської діяльності; реалізацію методичного супроводу майбутнього фахівця у період аудиторного навчання та позааудиторної музично-виконавської діяльності) формування професійного менталітету майбутніх вокалістів [12].

Д. Бабіч у дисертаційному дослідженні «Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів» розглядає проблеми формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів, сутність і зміст процесу формування виконавської майстерності студентів естрадно-музичної спеціалізації Київського національного університету культури і мистецтв [1].

Дослідженню української пісні та жанру, сформованому на матеріалі української музики, присвячені напрацювання Л. Копаниці та І. Покулити, які хоча і захищені за спеціальностями «Філологія» і «Філософія» загалом кореспондують дослідженням у руслі мистецтвознавчої традиції. Так, Л. Копаниця у дослідженні «Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення» розглядає проблему поетичної специфіки української ліричної пісні в контексті еволюції пісенних традицій, реконструкції та семантичної інтерпретації таких типологічних ознак пісні про кохання, як типи ментальних структур, мотивів, міфологем у фольклорних текстах, а також у давніх літературних пам'ятках XVII–XVIII ст. [9]. І. Покулита у дисертації «Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва» досліджує соціальну природу жанру в динаміці соціокультурних процесів історичного розвитку мистецтва, обґрунтовує концепти соціальної природи жанру, звертаючись до генези жанру в західноєвропейській філософській думці та вітчизняних теоріях жанрологічної проблематики, а також особливостей розвитку жанрів мистецтва на матеріалі української музики та сучасної масової культури [13].

Отже, можна зробити такі узагальнення і висновки.

Огляд дисертацій українських науковців, присвячених вокально-виконавській творчості, українській пісні та естраді, свідчить, що їх не так вже й багато;

– серед наявних досліджень бракує тих, що присвячені суто характеристичі виконавської манери та стилю конкретних українських співаків-вокалістів;

– умовно серед них можна виокремити два найбільших напрями: мистецтвознавчі (музичне мистецтво) та педагогічні дослідження. І це не дивно, позаяк вокально-виконавська творчість та вокально-педагогічна діяльність тісно взаємопов'язані й являють нерозривний процес підготовки, становлення та, власне, професійної діяльності співака як особливого виду художньо-творчої діяльності зі специфічними особливостями, якісними характеристиками тощо. Останні, насамперед, залежать від його творчої індивідуальності, зумовленої комплексом психофізіологічних властивостей, які, у свою чергу, потребують володіння низкою майстерностей, знання і оволодіння якими здобувається у процесі відповідного навчання. Відтак, дослідження виконавського стилю українських співаків у тісному поєднанні з педагогічною практикою можна вважати актуальним напрямом музикознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ: нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, 2004. 21 с.
2. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2016. 19 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2000. 39 с.

4. Довгань О. В. Методика формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-педагогічної діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 24 с.
5. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
6. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
7. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київ : КНУКіМ, 2006. 19 с.
8. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. : автореф. дис....канд. мист.: 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
9. Копаниця Л. М. Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.07. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2001. 34 с.
10. Мозгова О. М. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури : автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2013. 19 с.
11. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, 2007. 19 с.
12. Оганезова-Григоренко О. В. Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2009. 30 с.
13. Покуліта І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Київ, 2004. 16.
14. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
15. Ткачук А. О. Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання : автореф. дис....канд. пед. наук: 13.00.02. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 23 с.
16. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2007.
17. Трунез Ю. М. Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко) : автореф. дис. ..канд. культурології : 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мист. Київ, 2011. 19 с.
18. Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис.... канд. мист.: 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.
19. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
20. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис...канд. мист.: 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 20 с.
21. Чжан Ї. Вокально-педагогічна творчість як передумова виконавської діяльності співака: автореф. дис.... канд. мист.: 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
22. Шевченко Н. С. Синтез співацьких манер в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 16 с.
23. Шевченко О. Г. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, 2010. 20 с.

References

1. Babich D. R. Formuvannya vy`konavs`koyi majsternosti majbutnix arty`stiv estradny`x ansambliv : avtoref. dy`s. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. Ky`yivs`ky`j nacional`ny`j universy`tet kul`tury` i my`stecztv, Kyiv, 2004. 21 s.
2. Bojko O. M. Ukrayins`ka masova muzy`ka: etapy` rozvy`tku, nacional`ni osobly`vosti : avtoref. kand. my`stecztvoznav. : 17.00.03. Insty`tut my`stecztvoznavstva, fol`klory`sty`ky` ta etnologiyi im. M. T. Ry`l`s`kogo NAN Ukrayiny`. Kyiv, 2016.19 s.
3. Grebenyuk N. Ye. Vokal`no-vy`konavs`ka tvorchist` : avtoref. dy`s....d. my`stecztvoz.: 17.00.03. Nacional`na muzy`chna akademiya Ukrayiny` im. P.I.Chajkovs`kogo, Kyiv, 2000. 39 s.
4. Dovgan` O. V. Metody`ka formuvannya gotovnosti majbutnix estradny`x spivakiv do vokal`no-pedagogichnoyi diyal`nosti : avtoref. dy`s. ... kand. ped.. nauk: 13.00.02. Nacional`ny`j pedagogichny`j universy`tet imeni M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010. 24 s.
5. Drozhzhy`na N. V. Vokal`ne vy`konavstvo v sy`stemi muzy`chnogo my`stecztva estrady` : avtoref. dy`s. ... kand. my`stecztvoznav.: 17.00.03. Xarkivs`ky`j derzhavny`j universy`tet my`stecztv im. I. P. Kotlyarevs`kogo, Ministerstvo kul`tury` i tury`zmu Ukrayiny`, Xarkiv, 2008. 16 s.
6. Yeroshenko O. V. Emocijna sfera u vokal`nij tvorchosti: muzy`chno-estety`chni ta vy`konavs`ki aspekty` : avtoref. dy`s. ...kand. my`stecztvoznav.: 17.00.03. Xarkivs`ky`j derzhavny`j universy`tet my`stecztv im. I. P. Kotlyarevs`kogo. Xarkiv, 2008. 19 s.
7. Zhajvoronok N. B. Muzy`chne vy`konavstvo yak fenomen muzy`chnoyi kul`tury` : avtoref. dy`s. ...kand. my`stecztvoznav.: 17.00.01. Kyiv : KNUKiM, 2006. 19 s.

8. Karchova Yu. I. Ukrayins'ke narodnopisenne vy'konavstvo v profesijnij muzy'chnij prakty'ci ostann'oyi trety'ny' XX – pochatku XXI st.: avtoref. kand. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Xarkivs'ky'j nacional'ny'j universy'tet my'stecztv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. Xarkiv, 2016. 19 s.
9. Kopany'cya L. M. Ukrayins'ka liry'chna pisnya: evolyuciya poety'chnogo my'slennya : avtoref. dy's. d. filol. nauk: 10.01.07. Ky'yivs'ky'j nacional'ny'j universy'tet im. T. Shevchenka. Kyiv, 2001. 34 s.
10. Mozgova O. M. Tvorchist' My'koly' Mozgovogo yak yavy'shhe ukrayins'koyi masovoyi muzy'chnoyi kul'tury': avtoref. dy's. ... kand. my'stecztvoznav.: 26.00.01. Ky'yiv, 2013. 19 s.
11. Mozgovy'j M. P. Stanovlennya i tendencyi rozvy'tku ukrayins'koyi estradnoyi pisni : avtoref. dy's. ...kand. my'stecztvoznav.: 17.00.01. Kyivs'ky'j nacional'ny'j universy'tet kul'tury' i my'stecztv, Kyiv, 2007. 19 s.
12. Oganezova-Gry'gorenko O. V. Formuvannya profesijnogo mentalitetu majbutnix vokalistiv u procesi faxovoyi pidgotovky' : avtoref. dy's. ... kand. ped. nauk zi special'nosti 13.00.04. Pivdenoukrayins'ky'j nacional'ny'j pedagogichny'j universy'tet imeni K. D. Ushy'ns'kogo. Odesa, 2009. 30 s.
13. Pokuly'ta I. K. Social'na pry'roda zhanru v konteksti istory'chnoyi dy'namiky' my'stecztva : avtoref. dy's. ...kand. filos. nauk: 09.00.08. Ky'yivs'ky'j nacional'ny'j universy'tet imeni T. Shevchenka, Kyiv, 2004.16.
14. Ryabuxa T. M. Vy'toky' ta intonacijni skladovi ukrayins'koyi pisennoyi estrady' : avtoref. dy's. ... kand.. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Xarkiv, 2017. 20 s.
15. Tkachuk A. O. Metody'ka formuvannya xudozhn'o-obraznogo my'slennya studentiv u procesi vokal'nogo navchannya : avtoref. dy's....kand. ped. nauk: 13.00.02. Nacional'ny'j pedagogichny'j universy'tet imeni M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010. 23 s.
16. Tormaxova V. M. Ukrayins'ka estradna muzy'ka i fol'klor: vzayemoprony'knennya i sy'ntez : avtoref. dy's. ...kand. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Nacional'na muzy'chna akademiya Ukrayiny' imeni P.I. Chajkovs'kogo, Ministerstvo kul'tury' i tury'zmu Ukrayiny', Kyiv, 2007.
17. Trunez Yu. M. Ukrayins'ka pisenna kul'tura u vy'mirax nacional'noyi mental'nosti (tvorchist' Niny' Matviyenko): avtoref. dy's....kand. kul'turologiyi : 26.00.01. Ky'iv. nac. un-t kul'tury' i my'stecz. Kyiv, 2011. 19 s.
18. Chajka O. V. Nacional'na xarakternist' yak semanty'chna vlasty'vist' vy'konavs'koyi interpretaciyi: avtoref. dy's....kand. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Odes'ka derzhavna muzy'chna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2007. 20 s.
19. Chernova I. V. Muzy'chne vy'konavstvo v sy'tuaciyi postmodernizmu : avtoref. dy's.... kand. my'stecztvoznav.: 17. 00. 01. L'vivs'ka nacional'na muzy'chna akademiya im. M. V. Ly'senka. L'viv, 2007. 20 s.
20. Chyernikova S. V. G'enezha estradnogo vokal'no-ansamblevogo vy'konavstva ta shlyaxy' jogo profesionalizaciyi: avtoref. kand. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Xarkivs'ky'j derzhavny'j universy'tet my'stecztv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. Xarkiv, 2008. 20 s.
21. Chzhan Yi. Vokal'no-pedagogichna tvorchist', yak peredumova vy'konavs'koyi diyal'nosti spivaka : avtoref. dy's....kand. my'stecztvoznav.: 17.00.03. Odes'ka derzhavna muzy'chna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2006. 16 s.
22. Shevchenko N. S. Sy'ntez spivacz'ky'x maner v ukrayins'kij muzy'ci kincyа XX – pochatku XXI stolit' : avtoref. dy's....kand. my'stecztvoznav.: 17. 00. 03. Odes'ka derzhavna muzy'chna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2015. 16 s.
23. Shevchenko O. G. Ukrayins'ka suchasna populyarna muzy'ka: vy'toky' ta problematy'ka (1920 – 1990 rr.) : avtoref. dy's....kand. my'stecztvoznav.: 26.00.01. Ky'yivs'ky'j nacional'ny'j universy'tet kul'tury' i my'stecztv, Kyiv, 2010. 20 s.

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: ОТЕЧЕСТВЕННАЯ НАУЧНАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Лавриненко Анастасия Владимировна – аспирантка,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств,
г. Киев

Анализируются диссертационные работы украинских ученых, в которых исследуются различные аспекты вокально-исполнительской деятельности как разновидности художественной и педагогической творчества. Систематизированы исследовательские работы по отраслям знаний и основной тематикой научного поиска. Акцентируется внимание на связи вокально-исполнительского творчества с педагогической практикой, а также важность продолжения исследований в данном направлении, в частности относительно характеристики исполнительской манеры и стиля конкретных украинских певцов-вокалистов.

Ключевые слова: вокально-исполнительское творчество, диссертация, художественная критика, педагогика, междисциплинарный подход.

VOCAL-PERFORMING CREATIVITY: DOMESTIC SCIENTIFIC REFLEXIA

Lavrynenko Anastasiia – postgraduate of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts,
Kyiv

The author analyzes the dissertation work of Ukrainian scientists, in which various aspects of vocal-performing activity as a variety of artistic and pedagogical creativity are studied. The research works on the branches of knowledge

and the main subjects of scientific research are systematized. The attention is focused on the connection of vocal-performing arts with pedagogical practice, as well as on the importance of continuing research in this direction, in particular regarding the characteristics of the performance style and the style of specific Ukrainian singers-vocalists.

Key words: vocal-performing creativity, dissertation, art criticism, pedagogy, interdisciplinary approach.

UDC 78.071

VOCAL-PERFORMING CREATIVITY: DOMESTIC SCIENTIFIC REFLEXIA

Lavrynenko Anastasiia – postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the researches of Ukrainian scholars, in which various aspects of vocal-performing activity as a kind of artistic and pedagogical creativity are studied.

Research methodology. Using 23 methodological tools of the bibliographic method, 23 dissertations on the research topic were analyzed and systematized.

Results. An overview of the dissertations of Ukrainian scholars on vocal and performing arts, Ukrainian songs and stage shows that there are not many of them. Among the studies there is a lack of those dedicated exclusively to the characterization of the performing style and the style of specific Ukrainian singers-vocalists. Conditionally among the works there are two major directions: art studies (musical art) and pedagogical research.

Novelty is an attempt to systematize the work of the Ukrainian researchers in this field, in particular, within the framework of the most thorough scientific works – theses – with the aim of finding the most optimal ways to form their own research position for the continuation of research in this direction.

Key words: vocal-performing creativity, dissertation, art criticism, pedagogy, interdisciplinary approach.

Надійшла до редакції 14.10.2018 р.

УДК 784.5

ПОСТАТЬ ПЛАТОНА МАЙБОРОДИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Перцова Наталія Олександрівна – доцент, в.о. професора кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтва, м. Київ

Брояко Надія Богданівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтва, м. Київ.
 orcid.org/0000-0001-9109-1734
 doi.org/10.35619/ucpm.vi26.31
 nika_79@ukr.net

Розглянуто постать П. Майбороди в контексті хорової культури України. Визначено роль попередньої традиції, закладеної в творчості М. Лисенка, Л. Ревуцького. Виділено зв'язок із фольклором, як одну з провідних рис стилю П. Майбороди. Зазначено, що вихідними принципами хорової творчості композитора є інтерес до мелодичного начала, використання поліфонічних принципів розвитку музичного матеріалу, звернення до поетичної спадщини Т. Шевченка. Підкреслено роль тембрового начала у створенні художніх образів та превалювання лірико-драматичної образності з акцентуванням на інтонаційності, що генетично споріднена з українською народною пісенністю.

Ключові слова: Платон Майборода, композитор, українська хорова культура, пісня, фольклор, мелодика.

Постановка проблеми. Українська музична культура ХХ ст. нараховує чимало композиторів. Творчий шлях багатьох із них пов'язаний з різними жанрами, в т.ч. й хоровими. Їх діяльність вплинула на формування сучасної музики академічної та неакадемічної традиції. Якщо виділити тих діячів, що виробили свій стиль та змогли написати твори, що стали популярними серед широких верств населення, то одним із перших є Платон Майборода, який здійснив чимало для розвитку хорової культури України, проте значення композиторського спадку П. Майбороди є недооціненим, що й обумовлює актуальність звернення до цієї видатної особистості.

Останні дослідження та публікації. Специфіка вітчизняного хорового мистецтва окреслюється в праці А. Лашенка [2] та Л. Столярів [6]. Певні риси пісенної творчості українських композиторів розглядаються в статті Н. Коваль [1]. Особливості композиційних принципів, наявних у вокальних та хорових творах Л. Ревуцького аналізуються в праці Є. Понзель [4]. Питання звернення до поезії Т. Шевченка в творах українських композиторів досліджується А. Тормаховою. Деякі риси творчості П. Майбороди представлені у вступній статті В. Кузик, що відкриває збірку вокальних творів

видатного українського композитора [3]. Певні біографічні відомості, пов'язані з життям та творчістю П. Майбороди, представлено в публіцистичній замальовці Ф. Пухарева [5]. Утім, відсутні ґрунтовні дослідження, де було б комплексно виявлено місце хорового спадку П. Майбороди в контексті культури та розкрито специфіку композиторського мислення видатного творця.

Метою статті є розкриття значення діяльності П. Майбороди для розвитку української музичної культури. Одним із завдань, які сприятимуть розв'язанню поставленої мети, є дослідження специфіки його хорових творів, аналізу особливостей їх зв'язку з фольклором та виокремлення ролі його творчого спадку.

Виклад матеріалу дослідження. П. Майборода – композитор, якому в 2018 р. виповнилось сто років від дня народження. Його дитинство пройшло на хуторі Пелехівщина Полтавської обл. З 1932 р. родина переїхала до Запоріжжя, де він почав опановувати гру на гітарі та мандоліні, поєднуючи її зі знанням музичної грамоти. Надзвичайно продуктивним було навчання П. Майбороди в Київському музичному училищі, де він за два роки пройшов чотирирічний курс, після чого вступив на навчання до Київської державної консерваторії. Після II Світової війни він зміг закінчити консерваторію, працював у музичному училищі та вечірній музичній школі. Творча обдарованість П. Майбороди пов'язана, насамперед, із розвитком вокальних жанрів. «Після закінчення консерваторії увагу митця привертає пісня як універсальне міжкультурне явище. У той час саме у народній пісні найяскравіше проявляється духовна сутність народу, якому вона належить. Можливо навіть зазначити, що багаторічна плідна діяльність Платона Майбороди наснажувалась з одного й того життєдайного джерела – народної пісні, ім'я автора якої нерідко втрачається ще за життя, оскільки пісня його уже мандрує світом як народна» [1; 257]. Яскрава мелодична сторона його камерних творів (пісень) та більш масштабних кантатно-ораторіального типу, сприяла тому, що вони користувались значним інтересом публіки. Серед його хорових творів варто згадати вокально-симфонічну ораторію «Дума про Дніпро», написану на слова А. Шияна і Т. Масенка (1954 р.), поему «Тополя» на слова Т. Шевченка (1966 р.) та дві кантати (1956, 1974 рр.).

Аналізуючи специфіку творчого підходу П. Майбороди згадаємо той культурний простір, в якому відбувалось його становлення як творця. Насамперед вкажемо, що в той час закладаються умови для розвитку хорової творчості. В ХХ ст. наявне піднесення інтересу до вокального виконавства, самодіяльності, що стимулюється певними культурними чинниками.

Л. Столярова підкреслює значення хорового мистецтва в тогочасній практиці. «Говорячи про місце хорового мистецтва в системі духовно-творчого надбання людства, не можна обійти того факту, що широкого розповсюдження хоровий спів набув на теренах СРСР. До цього виду мистецької діяльності залучалися широкі маси людей, у багатьох республіках проводилися свята співацького мистецтва. Особливого розмаху подібні заходи набули у республіках Прибалтики – Латвії, Естонії, Литві, де традиції багатоголосного хорового співу мають глибоке історично-духовне коріння» [6; 105]. Хоча хорове виконавство набувало розповсюдження в різних радянських республіках, проте набагато більшого розмаху досягло мистецтво хорового співу в українському просторі. Інтерес до нього стимулювався існуючою системою освіти та давніми традиціями, адже гуртове вокальне виконавство є неодмінним компонентом української культури. Потенціал хорового виконавства був чималим. «У 60-70-ті роки починається рух так званих камерних хорів, які спочатку розвивалися в аматорському середовищі, а згодом стали професійними академічними колективами. Засновниками цього руху були: в Україні – В. Іконник, у Росії – В. Мінін, В. Чернушенко» [2; 73].

Отже, інтерес до хорових творів у П. Майбороди обумовлений як наявним попитом на репертуар для хорових складів, так і традиціями, закладеними в попередній музичній культурі. Чималий вплив на формування творчих принципів Майбороди здійснив його вчитель – Л. Ревуцький – один із фундаторів української культури ХХ ст., творчості якого притаманний інтерес до вокально-хорових жанрів, де місце знаходилося і масовим хоровим пісням, хоровим обробкам народних пісень, кантатам тощо. Вони стали місцем утілення нового світобачення композитора. «У хоровій музиці Ревуцького найяскравіше відбилися формування нового світовідчуття композитора, що складалося під впливом революційної дійсності. Воно виявилось в новому інтонаційному строї, що виник на основі епічних традицій українського та російського музичного мистецтва» [4; 35]. Як і Ревуцький, П. Майборода черпав натхнення у народних піснях. За свідченням племінника – відомого співака Р. Майбороди – Платон не був прихильним естради, не визнавав її, натомість тяжів до народної пісні, в той час як Георгій більше полюбляв класичну музику [5].

Якщо звернутись до специфіки хорових творів Майбороди, то вони мають низку відмінних рис, що є компонентами авторського стилю. Це фольклорний тип матеріалу, розрахований на високопрофесійних виконавців, широкі розспівні інтонації, що поєднуються з наскрізним їх розвитком. В. Кузик влучно відмічає особливості хорового мислення П. Майбороди, виділяючи

декілька принципів розвитку музичного матеріалу, як-от контрастне зіставлення та варіаційний розвиток. «Вирізняється і хорова партитура, адже прийоми багатоголосся і ладового розвитку його пісень постали на фольклорному ґрунті й найкращих традиціях української професійної музики. Велику роль відіграє і кантиленне мелодичне начало, яким сповнені кращі зразки пісенної лірики Майстра. Самобутня і драматургія творів – вона здебільшого ґрунтується на двох типах розвитку: 1) контрастному зіставленні різних за характером музичних матеріалів, якщо твір розгорнений, і 2) варіантному розвитку головної поспівки-ядра – у протилежному випадку» [3; 2].

Усі ці ознаки наявні у вокально-інструментальній поемі «Тополя», написаній на вірші Т. Шевченка. Загалом, звернення до поезії великого Кобзаря є однією з провідних рис української композиторської школи. Чимало авторів-попередників Майбороди звертались до його віршів – це М. Лисенко, творці камерно-вокальної лірики початку ХХ ст. Я. Степовий, С. Людкевич та ін. Сучасні дослідники відмічають важливу роль поезії Шевченка у питанні формування національної музичної культури. «Становлення національної української композиторської школи, представлене діяльністю М. Лисенка та продовжувачів його творчих традицій, а саме – К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, яке неможливо уявити без поезії Т. Шевченка, що стала джерелом для написання не лише пісень, романсів, хорів, а й масштабних сценічних творів – кантат, кантат-симфоній» [7; 42]. Відмітимо, що в 60-ті роки буде набагато менше прикладів звернення до поезії Шевченка. Саме в той період, у 1966 р. виникає поема П. Майбороди; у більш пізній період ця тенденція продовжиться у творчості метрів української академічної музики – Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова.

В оркестровому вступі проходить музичний матеріал, який відразу налаштовує на те коло образів, що отримають розвиток у подальшому – переважно трагічних та лірико-драматичних. Для композитора притаманне чергування епізодів суто інструментальних, які, зазвичай, звучать на межі форми (у вступі, перед початком середнього розділу, перед репризою) та вокально-інструментальних. Інструментальний вступ має не лише виражальний, але й яскравий наочно-зображальний характер. Майборода майстерно передає картину, змальовану на початку поеми Шевченка. Передається завивання вітру, який символізує трагічність подій, про які в подальшому піде мова. Після вокального начала в партіях хору переважає інструментальне та декламаційно-речитативне начало. Використовуються октавні стрибки, що нагадують набат. Залучається весь наявний склад хорових голосів та інструментів. Декламаційні репліки хору чергуються з інструментальними пасажами оркестру. Часто використовуються октавні унісоми задля посилення драматичності вислову. Хор виконує функцію коментатора подій, уподібнюючись тій ролі, яку виконував хор у грецькій трагедії.

Ліричний розділ розпочинається зі слів «не тополю високою», пов'язаний зі змалюванням образу головної героїні, яка сподівається побачити свого коханого, з її мріями на щастя. Посилюється роль вокальної складової, переважають пісенні інтонації, основний мелодичний матеріал проходить в альтів та сопрано, в той час як чоловічі голоси надають гармонічну підтримку. Навіть у цьому розділі є тривожність та сум, що досягається шляхом використання секундних низхідних плачевих інтонацій, затримань. Яскраві гармонічні зіставлення та вокалізація надають розділу забарвлення, що нагадує типові для романтизму виразні засоби та прийоми. Хоча інструментальний супровід залишається, першість надається хоровому звучанню, в той час як оркестр лише підтримує вокальний виклад.

У наступному розділі поеми, який також починається з інструментального вступу, відбувається певне просвітлення, зменшення драматизму висловлювання. На словах «рости, рости» додається хорове звучання, основний мелодичний матеріал проходить спочатку у чоловічих партіях, потім їх підхоплюють й жіночі голоси. Виникає алюзія на народний багатоголосний спів, що підкреслюється використанням типового терцієвого голосоведіння. Певна ліричність та безтурботливість розділу починає швидко зникати. Наявним є поліфонічний принцип розвитку матеріалу, основний мелодико-інтонаційний матеріал імітаційно проходить у різних голосах, створюючи поступове наростання напруженості. Згодом виникає кульмінаційна зона, після якої наступає враження певного заціпеніння, коли драматизм та бурхливий розвиток, при якому залучався весь виконавський склад, змінюється співом чоловічих голосів з закритим ротом.

Після даного епізоду наступає реприза початкового розділу, де у скороченому вигляді нагадується початковий матеріал – інструментальний та вокально-інструментальний розділи. Створюється «арка», що обрамлює ліричність середнього розділу. Це наче повернення в об'єктивний світ з оповідання про мрії та особисті переживання. В інтонаційному плані в поемі можна віднайти чимало елементів, пов'язаних із фольклором – це інтонації, ладова основа, тип голосоведіння. Для авторського стилю Майбороди притаманний зв'язок з українським мелосом, що відзначається й дослідниками: «Є у композитора й особливі, улюблені форми побудови та розгортання наспіву, що

впливають із національної природи мелодичного мислення митця. Так, мелодії більшості ліричних пісень П.Майбороди являють собою повторювані ланки-речення, де перші фрази звучать однаково, а другі – інакше. Причому в цих других фразах спостерігається динамізація інтонаційного розспіву, викликана посиленням експресивності мелодичної лінії» [3; 3].

Хорова творчість Майбороди демонструє високий рівень композиторської майстерності, помітній у специфіці розвитку музичного матеріалу, продуманій тембровій драматургії, логічному та довершеному викладі. Разом із тим його вокальні твори є доступними, легкими для сприйняття, мають широку слухацьку аудиторію. Його здатність писати «душею» відрізнялось від більш раціоналістично орієнтованих принципів, які використовували деякі його сучасники та композитори більш пізніх періодів. Все це сприяло тому, що хорове виконавство здатне задовольнити музичні смаки різних груп населення. «Широкого розповсюдження хорове виконавство як культурно-освітній та духовно формуючий аспект музичного виховання в нашій країні набуло у ХХ ст., коли цей мистецький жанр став самим активним і доступним проявом музичних уподобань людей різного віку та рівня музичної освіти» [6; 105].

Висновки. Творчість П. Майбороди посідає надзвичайно важливе місце в контексті української хорової культури. Високий рівень мелодичної обдарованості автора, його вміння опрацьовувати фольклорний матеріал сприяло створенню інтонаційного словника, генетично пов'язаного з народним мелосом. Композитор зміг створити зразки хорових та вокально-інструментальних творів, які мали широку слухацьку аудиторію та здобували народну популярність. Твори композитора поєднали традиції обробки фольклорної музики, представлені у творчості його вчителя Л. Ревуцького і заклали підґрунтя для неофольклоризму, що є одним із магістральних напрямів розвитку української культури сьогодення.

Список використаної літератури

1. Коваль Н. Духовное пространство Востока в песенном творчестве украинских композиторов. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2011. Вип. 38. С.254–261.
2. Лашченко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 71–74.
3. Майборода П. «Я прийду до тебе з піснею...». *Вибрані вокальні твори*. Упорядк., заг. ред., вступ. ст. В. Кузик. Київ : Муз. Україна. 2008. 320 с.
4. Понзель Є. Вокальні та хорові твори Л. Ревуцького – золотий фонд української класичної музики. *Студентський науковий вісник*. 2017. Вип. 17. С. 33–35.
5. Пухарев Ф. «Цей біль несумісний з музикою». Як композитори Георгій і Платон Майборода пройшли війну. Karabas Live, Дата оновлення: 21.06.2018. URL: <https://karabas.live/georgij-i-platon-majboroda/> (дата звернення 23.10.2018).
6. Столярова Л. В. Хорове мистецтво в контексті духовної культури (історичний аспект). *Педагогічні науки*. Т. 42. Вип. 29. С. 102–105.
7. Тормахова А. М. Поезія Т. Шевченка як літературне джерело музичної культури України. *Постать Тараса Шевченка та українська філософська культура*. Матеріали круглого столу філософського ф-ту (в рамках Шевченківського літературного конгресу) 11 берез. 2014 р. Київ : Дільниця оперативної поліграфії філософського ф-ту, 2014. С. 42–43.

References

1. Koval' N. Duhovnoe prostranstvo Vostoka v pesennom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*. 2011. Vyp. 38. S. 254–261.
2. Lashchenko A. Ukrainiske khorove mystetstvo XX stolittia. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 2009. Vyp. 10. S. 71–74.
3. Maiboroda P. «Ja pryidu do tebe z pisneiu...». Vybrani vokalni tvory. Uporiadkuvannia, zahalna redaktsiia, vstupna stattia V. Kuzyk. Kyiv : Muz. Ukraina. 2008. 320 s.
4. Ponzel Ye. Vokalni ta khorovi tvory L. Revutskoho – zoloty fond ukrainskoi klasychnoi muzyky. *Studentskyi naukovyi visnyk*. 2017. Vyp. 17. S. 33–35.
5. Pukharev F. «Tsei bil nesumisnyi z muzykoiu». Yak kompozytory Heorhii i Platon Maiboroda proishly viinu. Karabas Live, data onovlennia: 21.06.2018. URL: <https://karabas.live/georgij-i-platon-majboroda/> (data zvernennia 23.10.2018).
6. Stoliarova L. V. Khorove mystetstvo v konteksti dukhovnoi kultury (istorychnyi aspekt). *Pedahohichni nauky*. T. 42. Vyp. 29. S. 102–105.
7. Tormakhova A. M. Poeziia T. Shevchenka yak literaturne dzherelo muzychnoi kultury Ukrainy. *Postat Tarasa Shevchenka ta ukrainska filososfska kultura*. Materialy kruhloho stolu filososfskoho fakultetu (v ramkakh Shevchenkivskoho literaturnoho konhresu) 11 bereznia 2014 r. K. : Dilnytsia operatyvnoi polihrafii filososfskoho fakultetu, 2014. S. 42–43.

ЛИЧНОСТЬ ПЛАТОНА МАЙБОРОДЫ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Перцова Наталья Александровна – доцент, и.о. профессора кафедры музыкального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Брояко Надежда Богдановна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрена личность Платона Майбороды в контексте хоровой культуры Украины. Определена роль предшествующей традиции, заложенной в творчестве Н. Лысенко, Л. Ревуцкого. Выделена связь с фольклором, как одна из главных черт стиля П. Майбороды. Отмечено, что исходными принципами хорового творчества композитора является интерес к мелодическому началу, использование полифонических принципов развития музыкального материала, обращение к поэтическому наследию Т. Шевченко. Подчеркнута роль тембрового начала в создании художественных образов и превалирование лирико-драматической образности с акцентом на интонационности, генетически родственной украинской народной песенности.

Ключевые слова: Платон Майборода, композитор, украинская хоровая культура, песня, фольклор, мелодика.

PERSONALITY OF PLATON MAIBORODA IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSICAL CHOIR CULTURE

Pertsova Nataia – Associate Professor, Acting professor of music department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Broiako Nadia – Candidate of art science, professor of music department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article considers the specificity of the personality of Platon Maiboroda in the context of the choral culture of Ukraine. The role of the previous tradition laid down in the works of N. Lysenko, L. Revutsky was determined. The connection with folklore is highlighted, as one of the main features of P. Maiboroda's style. It is noted that the basic principles of the composer's choral work are interest in the melodic beginning, the use of polyphonic principles for the development of musical material, an appeal to the poetic heritage of T. Shevchenko. The role of the timbre principle in the creation of artistic images and the prevalence of lyric-dramatic imagery with an emphasis on intonation, genetically related to Ukrainian folk song, are emphasized.

Key words: Platon Maiboroda, composer, Ukrainian choral culture, song, folklore, melody.

UDC 784.5

PERSONALITY OF PLATON MAIBORODA IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSICAL CHOIR CULTURE

Pertsova Nataia – Associate Professor, Acting professor of music department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Broiako Nadia – Candidate of art science, professor of music department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the significance of Plato Maiboroda's activities for the development of the Ukrainian musical culture. One of the tasks that contribute to solving the goal is to study the specifics of his choral works, to analyze the peculiarities of their connection with folklore and to distinguish the role of his creative heritage.

Research methodology. Seven major publications on the subject (scientific journal and newspaper articles) have been reviewed. The specifics of the poem «Тополія» are analyzed.

Results. Creativity of Plato Maiboroda is of paramount importance in the context of Ukrainian choral culture. The high level of melodic talent of the author, his ability to work out folklore material contributed to the creation of an intonation vocabulary that was genetically associated with folk melody. The composer was able to create samples of choir and vocal-instrumental works, which had a broad listening audience and gained true popularity. The works of Plato Maiboroda combine the traditions of folk music processing, presented in the work of his teacher L. Revutsky, and laid the foundation for neo-folklorism, which is one of the main directions of development of the Ukrainian culture of our time.

Novelty. An attempt is being made to analyze the role of choral works, including the poems of Maiboroda for the development of Ukrainian culture.

The practical significance. Ukrainian scientists may find the information contained in this article useful for finding a new strategy of study of creativity of Maiboroda and the discovery of its potential.

Key words: Platon Maiboroda, composer, Ukrainian choral culture, song, folklore, melody.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 78.27;78.481

**СОЛОСПІВ М.В. ЛИСЕНКА «ГЕТЬМАНИ, ГЕТЬМАНИ» З ПОЕМИ «ГАЙДАМАКИ»
Т.Г. ШЕВЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ СОЛОСПІВУ)**

Шевченко Руслана Сергіївна – аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
orcid.org/0000-0002-0290-0614
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.32
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Проаналізовано епіко-драматичний солоспів М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» (Свято в Чигирині для баритону) з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Досліджено фортепіанну фактуру, виявлено прийоми та елементи бандурного виконавства і їх творче переосмислення у вокальному творі. Здійснено огляд інструментальних супроводів дум у виконанні кобзарів-сучасників композитора, опрацьованих і записаних Ф. Колесою, М. Лисенком. Розглянуто питання втілення бандурного компоненту у фортепіанній партії солоспіву. Виявлено, що перенесення та вживлення кобзарських прийомів у фортепіанну фактуру збагачує технічно-виражальні засоби, створює яскраву національну природу вокального твору композитора.

Ключові слова: М. Лисенко, солоспіви, Т. Шевченко, «Гайдамаки», фортепіанна фактура, дума.

Постановка проблеми. Розглядаючи зв'язок композитора з українською народною піснею, О. Юзефчик підкреслює, що «народні пісні полонили душу М. Лисенка ще в ранньому дитинстві» [13; 142]. Його фольклористична діяльність не обмежувалася лише записом народних пісень. М.В. Лисенко став одним із перших дослідників мистецтва кобзарів, створив першу науково-фольклористичну працю про бандуру-кобзу [6], визначив музично-стильові ознаки дум і пісень у виконанні О. Вересая [11] та П. Братиці [5]. І. Зінків стверджує, що наукове вивчення кобзи та бандури в українському етномузикознавстві також започаткував М. В. Лисенко як «фундатор української класичної органології» [6; 26]. Захоплення кобзою-бандурою виявилось у переосмисленні її семантики у циклі «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка». Прикладом такого застосування є солоспів «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині для баритону»). За висловом Л. Корній, «інтерпретація поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка стала новою сторінкою в історії української камерно-вокальної музики» [9; 312]. Проте проблема втілення звукообразу бандури у творчості композитора потребує глибшого розгляду в українському музикознавстві.

Останні дослідження та публікації. Питанню втілення ритміки поетичного слова в музиці, вивченню жанрово-стильових ознак романсів М. В. Лисенка з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» присвячені дослідження Л. Архімович та М. Гордійчука [1], М. Білинської [2], Т. Булат [3; 4], Л. Корній [9], Я. Якубця [14]. Аналізується вплив поезики Т. Шевченка на національну музичну мову М. Лисенка у монографії О. Козаренка. «Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову», – підсумовує науковець [7; 13]. Виявлення «бандурних знаків» та класифікація способів їх втілення у фортепіанній фактурі у деяких обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано розглядається у статті Р. Шевченко [12].

Мета статті – виявити особливості використання текстуальних художньо-образних знаків бандури у фортепіанній партії епіко-драматичного солоспіву М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині») з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Окреслити місце бандурної семантики у становленні національного стилю композитора.

Виклад основного матеріалу. Основоположник української класичної музики М. Лисенко вважається одним із найбільш видатних інтерпретаторів поезії Т. Шевченка [2; 69]. Його цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» охоплює 87 вокальних творів, різних за формою: 56 солоспівів, 19 хорів, 9 вокальних ансамблів та 3 кантати. Солоспіви М. Лисенка – одна з найяскравіших ділянок творчої спадщини композитора, у якій проявилася вся багатогранність мистецької палітри.

Упродовж усього життя М. Лисенко черпав своє натхнення з творчості Т. Шевченка. З 1868 р. композитор працював над Першою серією «Музики до «Кобзаря»; ще навчаючись на першому курсі Лейпцігської консерваторії.

Образ кобзаря-бандуриста, співця долі свого народу, був невід'ємним атрибутом багатьох Шевченкових творів. Поет не раз порівнював себе з кобзарями, чий натхненні думи під звуки бандури будили людську пам'ять, закликаючи до волі, свободи, були чи не єдиними живими свідченнями про славу минувшину. Під клекіт струн розгорталися перед ще молодим Тарасом колосальні картини козаччини, звучали героїчні балади, линули неперевершені своєю красою ліричні пісні. Т. Шевченко

часто використовує слова «дума», «думка», що підкреслює зв'язок із фольклорними джерелами. Перша збірка його поезій отримала назву – «Кобзар» і навіки прописала Т. Шевченка в лицарство провідирів українського народу.

Історично-героїчна поема «Гайдамаки» (1841 р.) – вершина революційного романтизму Т. Шевченка. Цей роман у віршах відображує події народного повстання Коліївщини на чолі з М. Залізником та І. Гонтою. Поет звеличує душевну красу народних месників. Ця поема стала натхненням для творчості сучасника М. Лисенка О. Сластіона, який першим написав ілюстрації до «Гайдамаків» у 1885 р.

Упродовж двадцяти років (1872–1892) М. Лисенко, працюючи над інтерпретацією поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», прагнув створити однойменну оперу [4]. Тому композитор розподілив вокальні номери за персонажами поеми: солоспів-дума «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині для баритону»), «Моліться, братія, моліться» («Свято в Чигирині для басу»), «Ой Дніпре мій, Дніпре» («Спів Яреми для баритону»), серенада «У гаю, гаю вітру немає» («Спів Яреми для баритону»), «Гомоніла Україна» для тенора. Ці солоспіви ввійшли до Другої, Четвертої та П'ятої серії «Музики до «Кобзаря». Л. Корній також вважає, що «М. Лисенко збагачував романси рисами оперного мистецтва і деякі з них сприймаються як арії, аріозо, вокально-інструментальні сцени з яскравою національною специфікою» [9; 299].

Одночасно епіко-драматичні солоспіви композитора, написані на слова Т. Шевченка з поеми «Гайдамаки», можна трактувати як специфічне перетворення таких народнопісенних жанрів як дума чи історична пісня. Т. Булат підкреслює: «Формуючи свою оригінальну мелодику, Лисенко майстерно користується стилістично-виразними компонентами, характерними для народних кобзарських творів» [4; 142]. У цих солоспівах спостерігається не лише комплекс виразових засобів, характерних для інтонаційного, ладового, ритмічного чи формотворчого аспектів, але і тембрально-сонористичного фактору. Він пов'язаний, насамперед, із принципами виконавства на бандурі чи кобзі – інструментах, що супроводжували спів кобзарів, звукописуючи картини чи то бою, чи героїчних учинків, чи важких поразок, неволі. В солоспівах даного типу інтенсивно присутній бандурно-кобзарський елемент.

Досліджуючи українську національну мову О. Козаренко визначає роль М. Лисенка як творця «першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи» [7; 11] підкреслюючи, що «зімкнення в його мовній свідомості кількох мовно-стильових блоків – селянського і міського фольклору; західноєвропейського та російського музичного професіоналізму; давньоукраїнської артифіційної музики – із своєю нормативністю, «кодом спілкування» із слухачем. Як наслідок – засаднича *багато основність* Лисенкового комунікату, що забезпечила його «зрозумілість» у загальнонаціональному масштабі і вивела на рівень мовного канону» [7; 12]. Використовуючи конкретну інтонаційну модель, характерну для кобзарського виконавства сучасників Лисенка, у вокальних творах із циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» композитор тлумачить її як знаки системи, пов'язані з кодом «Україна». Митець не лише захоплювався грою на бандурі, але й започаткував «наукове дослідження українського епічного інструментарію, зокрема, кобзи й бандури в українському етномузикознавстві» [6; 26]. Бандура (кобза) як знаково-видовий інструмент української автентичної традиції в тій чи іншій мірі впливає на творчість Лисенка, збагачуючи її барвами української національності, часто виконує семантичну роль символу. Водночас бандурні знаки, що виявляються у фортепіанній фактурі солоспівів композитора не сприймаються як «чужорідне тіло», а визначаються як складова його національного стилю. Композитор об'єднує та зіставляє два різнопланові фактурні пласти (фортепіано та бандури), що стають фонетичною сукупністю звуково-образних асоціацій.

Найбільш характерно виражене творче перевтілення особливостей бандурного виконавства у фортепіанній партії героїко-драматичного солоспіву – думи «Гетьмани, гетьмани». Цей твір виявляє ознаки арії-роздуму. Закличні початкові фрази романсу невдовзі ляжуть в основу знаменитої оркестрової інтродукції до опери «Тарас Бульба». «Позначений напругою звучання, образною виразністю, солоспів сприймається як узагальнення значимої ідеї. Розвинена інструментальна інтродукція (Inmodod'unrecitativo), фактура якої містить елементи кобзарських переґрі типово думних мелодико-речитативних зворотів, спрямовує увагу слухачів на певні історичні асоціації. Створюється враження, що персонажем від імені якого ведеться звертання, є кобзар, котрий за фольклорною і літературною традицією вважається носієм соціальних ідей, свідком багатьох життєвих подій», – зазначає Т. Булат [3; 12]. Серед «бандурних знаків» лише у вступі цього солоспіву-думи виділяються:

а) розлога арпеджіована хвиля в 5 октав: від фа контроктави до фа другої октави, що окреслює фа-мінорну тоніку, однак VI підвищений ступінь – дорійський лад, надає цьому вступному арпеджію суворого, героїко-драматичного відтінку (т. 1);

б) невелика мелодична речитація (т. 2–3) на форте з початковим «чіпним» форшлагом на кварту (до-фа) майже буквально наближається до типу кобзарської «заплачки» з яскравими ознаками

інструментального викладу. Початковий широкий форшлаг (на ч. 4 догори), тріольні стакатні (щипкові) інтонації з використанням різного типу мордентів, що дають нерегульовану дрібноритмічну фігурацію та ковзні спадні ходи (мікро-глісандо) вказують на творче переосмислення М. Лисенком елементів гри на струнно-щипкових інструментах;

в) «дрібний перебір струнами» (*термін наш*) (чотири секстолі викладені тридцять другими тривалостями з поступенним опусканням першого звуку в діапазоні квінти – від «до» до «фа») є однозначною імітацією кобзарських прийомів (т. 4).

Порівняємо з елементами «перебору струн» у думках: «Про Удову» кобзаря Петра Древиченка (запис О. Сластіона, 1910 р.) [8; 484] та «Про сестру і брата» кобзаря С. Пасюги (запис О. Сластіона, 1910 р.) [8; 466]. Слід зазначити, що композитор двічі повторює цю інструментальну «тираду», модифікуючи речитацію (б) в напрямку героїко-драматичного звучання. Початковий одноголосний мотив викладається октавами – теж яскравий бандурний прийом. М. Лисенко використовує не квартовий, а октавний форшлаг. Ця фраза проростає з другого мотиву речитації (т. 3), і в октавному викладі має ознаки драматичного монологу. Повторює композитор і мотив із «перебором струн», закінчуючи його ферматним затриманням основного звуку у фортепіанній партії, що імітує дзвін.

В останній фазі інструментального вступу солоспіву (тт. 9-12) з'являється нова виразна тема, для якої притаманні принципи бандурно-кобзарського звуковидобування: обігрування головного тону, висхідні та низхідні тирати (переважно по три ноти), низхідні глісандо (від тетраорду до октави). У партії кобзи-бандури думи «Про Олексія Поповича» у транскрибуванні Ф. Колесси – запис Лесі Українки та К. Квітки від Г. Гончаренка 1908 р. [8; 435–449] вони теж присутні.

У структурі солоспіву митець немов прагне відтворити сцену виконання кобзарем думи, оскільки, розгортаючи наскрізну драматургічну композицію, митець, як прийнято в автентичних думках, відмежовує кожен уступ-строфу короткими інструментальними переграми. Аналізуючи виконавство О. Вересая М. Лисенко зазначає: «за допомогою бандури співак підтримує свій спів, пригравуючи мелодію на струнах, для відпочинку голосу, а також для більш характерного відокремлення одного музичного періоду від іншого. Він у проміжках вставляє невеличку музичну фразу, після якої знову починає співати» [11; 16]. Перша перегра охоплює 5 тактів (23–27 тт.) і є своєрідною постлюдією-«зітханням» після слів «Заплакали б тяжко, бо ви б не пізнали козацької слави убогих руїн». Тут композитор використовує поліфонізовану фактуру, що ймовірно творить збірний образ кількох кобзарів або й усієї України, що вмивається сльозами.

У першому розділі солоспіву «Гетьмани, гетьмани» (12–27 т.) *Maestoso.Grave* виразними елементами бандурного походження є ведення мелодії у фортепіанному супроводі паралельними інтервалами з акомпануючим басом. Таким прийомом послуговувалися кобзарі при виконанні інструментальних танків або пісень із супроводом кобзи (наприклад, «Пісня про смерть козака», записана 1909 р. О. Сластьоном від С. Пасюги [8; 518-520]). М. Лисенко використовував у фортепіанному супроводі на словах «козацької слави» у партії правої руки паралельні сексти, що не дублюють вокальну партію. Але в даному випадку не відслідковуємо точно чи буквально перенесення кобзарських прийомів на фортепіано, радше, їх творче переосмислення та вживлення у фортепіанну фактуру з метою збагачення та урізноманітнення технічно-виражальних засобів для створення відповідних художніх образів, насамперед – яскравої національної природи.

Наступний розділ *Con moto* – центральний у драматургії солоспіву «Гетьмани, гетьмани». У фортепіанній партії бандурний компонент виявляється вибором певної моделі фактурного шаблону супроводу оповіді кобзаря, репрезентований в даному фрагменті фоновим ходом щипкових тріолей. Композитор обирає остінатний, пульсуючий акордовий рух, який все більше набирає фактурної насиченості за допомогою ускладнення акордів. У 32 такті М. Лисенко використовує агогічну дуоль, що виконує роль цезури. У наступній фразі на словах «а ясновельможний на воронім коні», у фортепіанній партії імітується тупіт коня за допомогою «репетицій». У кобзарському виконавстві постійно використовувався аналогічний прийом. Він виконував звукозображальну роль, є виявом емоційного напруження та тривоги. Зокрема, Г. Гончаренко послуговується ним у думі «Про Олексія Поповича» [8; 442-445] у бандурному супроводі після слів «запорожець»; «розбиває»; «погубляти»; «Чорному морю». Композитор використовує повторення одного звуку як і у вищезгаданій думі, проте він оформлює цю «репетицію» у вигляді ритмоформули: восьма та дві шістнадцяті тривалості. Виразна декламаційно-патетична промова соліста здійснюється до «вершин слави» – зблиску всеперемагаючої гетьманської булави. Доходячи до *ff* – точки високої динамічної напруги, М. Лисенко використовує у вокальній та фортепіанній партіях модифіковані інтонації зі знаменитого козацького маршу-гімну «Наливайте, браття, кришталеві чаші», а саме низхідного мотиву «щоб шаблі не брали, щоб кулі минали». Двотактова фортепіанна перегра продовжує нагнітати напругу,

однак низхідний рух акордами з октавними подвоєннями та підкресленням-акцентуацією окремих мотивів приводить рух музичної думки до нижніх регістрів малої та контр-октави, щоб зринуть з новою силою в наступній тираді.

«Море закипить і розлилося степами, ярами; лихо мліє перед ними... А за козаками...» (т. 38–53) – цей текст композитор розкриває з апофеотичною могутністю, добираючи бетховенську ремарку *confuso*, використовуючи у фортепіанній партії пульсуючу акордову фактуру, однак дещо аугментуючи в метроритмічному плані. Зміна розміру з 4/4 на 6/8 переводить тріольний режим руху в часткову дуальну пульсацію, оскільки композитор використовує все більш розширену пунктуацію розспіваних складів, що приводить до найвищої кульмінаційної зони солоспіву. М. Лисенко, використовуючи ефект акцентуації та висхідним маркованим рухом октав у лівій руці фортепіанної партії, підкреслює цю вершину. Так загальний хронотоп руху зміщується з пульсуючого ритму, викладеному тріолями (по 9 ударів у такті) на рух половинними, четвертними і цілими тривалостями. Характерною є гра міноро-мажору та цікавий перебіг гармонічного ряду у 38–53 тактах при головній тональності цього фрагменту *As-dur-As-Es-As-F-Des-f-Ges-b-As-Des-C-f*. Поступово стишується динаміка, а окремі фрази роздуму «та що й казати?», «минулося...» – звучать як пряма мова від автора, чи від кобзаря-виконавця.

Кода солоспіву *Adagio* (54–61 т.) з ремаркою автора –*sostenuto a piacere* на слова «а те, що минуло, не згадуйте пани-брати!» виконує роль фінальної частини традиційної думи – «славословіє». Однак, композитор по-іншому трактує закінчення солоспіву і по-новаторськи змінив уставлені норми будови думи. М. Лисенко переводить русло розвитку в глибоко інтимну сферу трагічного резюме. У фортепіанному супроводі на словах: «не згадуйте пани-брати!» митець обирає елементи ведення теми за допомогою викладу паралельними секстами з акомпануючим басом, яке характерне для бандурного виконавства. І врешті остання, заключна перегра являє яскравий звукообразальний епізод. Остінатна фігура, викладена тріоллю штрихом *staccato* у партії лівої руки, передає враження віддаленого тупоту коней, щоначе губиться у даліні, завмираючи на *ppp*. Ця інструментальна постлюдія завершує епічно-драматичний монолог-думу. Елементи звукообразальності були присутні у думках кобзарів. М. Лисенко записав від О. Сластіона думу «Невольницький плач. Буря на Чорному морі» у 1903 р. у Миргороді [5, 134–139]. У «приграві до співу» (термін композитора) кобзар використовує мелодичну фігурацію, яка повторює хвилеподібний рух по тризвуку секстолями, а композитор застосовує інший тип фігурацій викладений тріоллю. Уживання особливостей кобзарського виконання та вживлення бандурного звукообразу стає основою драматургії твору.

Висновки. Отже, досліджуючи фортепіанну фактуру епіко-драматичного солоспіву «Гетьмани, Гетьмани» М. Лисенка з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка виявляємо творче переосмислення особливостей кобзарського виконавства. Вивчаючи записи дум у виконанні бандуристів-кобзарів – сучасників Лисенка: С. Пасюги, Г. Гончаренка, П. Древиченка, які «схопили на фонограф» Л. та К. Квітки, О. Сластьон у транскрибуванні Ф. Колесси [8], а також думи, записані М. Лисенком від О. Вересая [11], О. Сластьона [5], виявляємо основоположну фундаментальну роль бандурного компоненту. Він є свого роду ідейно-драматургічним імпульсом твору композитора. Творче переосмислення прийомів гри на бандурі-кобзі, вживлення їх у фортепіанну фактуру можна вважати повнокровною імітацією кобзарського стилю виконання. Синтез бандурних виконавських прийомів і їх зрощення з фортепіанною фактурою вплинув на становлення національного фортепіанного стилікомпозитора.

Список использованной литературы

1. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. Київ : Муз. Україна, 1992. 256 с.
2. Білинська М. Грає кобзар, виспіває. Київ : Муз. Україна, 1981. 129 с.
3. Булат Т. Из золотих ниток фольклору. *М. Лисенко. Солоспіви*. Т. I. Вступна стаття. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 7–15.
4. Булат Т. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
5. Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи у п'яти т. Думи раннього козацького періоду*. т. I. Київ : Нац. акад. наук України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2009. С. 33–118.
6. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. 448 с.
7. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 13.00.03 «Музичне мистецтво» Київ, 2001. 23 с.
8. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Муз. Україна, 1969. 598 с.
9. Корній Л. Історія української музики. Ч. III. XIX ст. Підруч. Київ-Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2001. 378 с.
10. Лисенко М. Вокальні твори на вірші Т.Г. Шевченка. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 100–106.
11. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Муз. Україна, 1978. 95 с.

12. Шевченко Р. Утілення бандурного компоненту в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М.В. Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наук. зб. Вип. 24. Рівне : РДГУ, 2017. С. 48–53.

13. Юзефчик О. М. В. Лисенко і українська народна пісня / До 160 р. від дня народження М.В. Лисенка. Зб. наук. пр. Київ : Нац. акад. наук України, 2004. 148 с.

14. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : Монографія. Львів : ДВЦНТШ 2003. 264 с.

References

1. Arkhemovich L., Gordiychuk M. Lysenko: Life and Work Kyiv : Musical Ukraine, 1992. 256 p.
2. Bilinskaya M. Playing a kobzar, singing. Kyiv : Musical Ukraine, 1981. 129 p.
3. Bulat T. From the Golden Threadsof Folklore M. Lysenko. Soloists. T. I. Introductoryarticle. Kyiv : Music Ukraine, 1991. P. 7–15.
4. Bulat T. Ukrainian Romance. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 320 p.
5. Gritsa S. Dumas in the synthesis of words, music and performances. Ukrainian folk dumas in five volumes. Duma of the early Cossack period. T. I. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M T. Rylsky, 2009 P. 33–118.
6. Zinkiv I. Banduraas a HistoricalPhenomenon: Monograph. Kyiv : IMFEim. M T. Rilsky, 2013. 448 p.
7. Kozarenko O. Ukrainian National Music Language: Genesis and Contemporary Development Trends. – The dissertation for the degree of doctor of art studies: specialty. 73.00.03 «Musical art». Kyiv, 2001. 23 p.
8. Kolessa F. Melodiesof Ukrainianfolk dumas Kyiv : MusicalUkraine, 1969. 598 p.
9. Korniy L. History of Ukrainian music. Part three XIX century. Kyiv New York : Publishing House M.P. Kots, 2001 378 p.
10. Lysenko M. Vocal works on poems by T. Shevchenko. Kyiv : Musical Ukraine, 1991 p. 100–106.
11. Lysenko M. Characteristics of the musical features of the Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Veresay. Kyiv : Musical Ukraine, 1978. – 95 p.
12. Shevchenko R. Theimplication ofbandura's componentin processingof Ukrainian` sfolksongsforvoicewith piano M.V. Lysenko. *Ukrainian culture: thepast, modern, waysofd evelopment. Scientificjournals*. Issue 24 Rivne : RMU, 2017 P. 48–53.
13. Yuzefchik O. M. V. Lysenko and Ukrainian folk song. Up to 160 years from the birth of M.V. Lysenko Collection of scientific works. Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, 2004. P. 142–148.
14. Yakubyak Y. Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevich: Monograph. Lviv : VVTSNTSh, 2003. 264 p.

РОМАНС М.В. ЛЫСЕНКА «ГЕТМАНЫ, ГЕТМАНЫ» ИЗ ПОЭМЫ «ГАЙДАМАКИ» Т.Г. ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ КОБЗАРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ Соло)

Шевченко Руслана Сергеевна – аспирантка,
Национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Проанализированы эпико-драматический романс М.В. Лысенка «Гетманы, Гетманы» (Праздник в Чигирини для баритона) из поэмы «Гайдамаки» Т.Г. Шевченка. Исследовано фортепианную фактуру, обнаружено приемы и элементы бандурного исполнительства и их творческое переосмысление в вокальном произведении. Осуществлен обзор инструментальных сопровождений дум в исполнении кобзарей-современников композитора, обработанных и записанных Ф. Колессой, М.В. Лысенка. Рассмотрены вопросы реализации бандурного компонента в фортепианной партии соло. Перенесения и вживление кобзарских приемов в фортепианную фактуру обогащает технически выразительные средства и создает яркую национальную природу вокального произведения композитора.

Ключевые слова: М.В. Лысенко, романсы, Т.Г. Шевченко, «Гайдамаки», фортепианная фактура, дума.

ROMANCE OF M.V. LISENKO «HETMEN, HETMEN» FROM POEM «HAYDAMAKS» T.G. SHEVCHENKO IN CONTEXT OF FEATURES OF COBZARIAN IMPLEMENTATION (ON THE EXAMPLE OF THE PIANO PARTY OF THE ROMANCE)

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

In the article it has been analyzed the epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko. The piano texture was investigated, techniques and elements of bandura performance were discovered and their creative rethinking in vocal work as well. The review of the instrumental accompaniments of the dumas in the performance of the composers' contemporary kobzars, processed and recorded by F. Kolesa, M.V. Lysenko and the questions of the embodiment of the bandura component in the piano party of the romance were considered. It was discovered that the transfer and implantation of kobzar techniques to the piano texture enriches the technical and expressive means and creates a vivid national nature of the vocal composition of the composer.

Key words: M.V. Lysenko, T.G. Shevchenko, romance, «Haidamaks», piano texture, дума.

UDC.78.481;78.27

**ROMANCE OF M. V. LISENKO «HETMEN, HETMEN» FROM POEM «HAYDAMAKS»
T.G. SHEVCHENKO IN CONTEXT OF FEATURES OF COBZARIAN IMPLEMENTATION
(ON THE EXAMPLE OF THE PIANO PARTY OF THE ROMANCE)**

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The aim is to find the peculiarities of the use of textural artistic-figurative signs of bandura on the piano of the party of the epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko; to outline the place of bandura semantics in the formation of the national style of the composer.

Methods of research. In the article the analysis of epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko for the voice and piano of M. Lysenko was conducted in order to identify the bandura component in the piano part.

Results. The writings of dumas are researched in the performance of bandirists-kobzars – contemporaries of Lysenko: Stepan Pasuga, Gnat Honcharenko, Petr Drevchenko, in the transcription of Filaret Kolessa. The dumas recorded by M.V. Lysenko from Ostap Veresaya, Opanas Slastionwere also studied. The fundamental role of the bandura component is revealed. He is an ideological and dramatic impulse composer's work. Creative rethinking of the receptions of the Bandura-Kobza game and using them in a piano texture is considered a full-fledged imitation of the kobzar style of execution. The synthesis of bandura receptions and their organic combination with a piano texture greatly influenced the formation of the national piano style of the composer.

Novelty. Detection of audible and timbre characters of bandura and methods of transferring technical techniques of bandura playing to piano texture. In the article the author has identified ways of embodiment of bandura component.

Practical significance. The practical significance is the possibility to use the materials of the study in the training courses «Ukrainian music», «History of piano performance», in the classes of concert mastership, in the performance of music by M.V. Lysenko, as well as for the bandura translations of these vocal works.

Key words: M.V. Lysenko, T.G. Shevchenko, romance, «Gaidamaks», piano texture, duma.

Надійшла до редакції 3.10.2018 р.

УДК [2-535:783/784.071.1](7+71)=161.2)

**ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ
В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Зваричук Жанна Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

orcid.org/0000-0002-4957-6487

doi.org/10.35619/ucpm.vi26.33

credoif@ukr.net

Українська богослужбова культура завжди була важливою складовою національної музичної культури. Цілісну картину українського музичного мистецтва не можна вважати повноцінною без великого творчого пласта надбань композиторів діаспори. У статті розглядається духовна мистецька діяльність композиторів Західної діаспори Мирона Федоріва, Ігоря Соневицького та Романа Гурка, значення їх творчості для національного та світового хорового мистецтва.

Ключові слова: богослужбова творчість, хор, композитор, діаспора.

Постановка проблеми. Богослужбова музика в останні два десятиліття стає одним із важливих об'єктів мистецтвознавчих і культурологічних досліджень українських вчених як важлива складова національної культури, зокрема музичної як на теренах нашої держави, так і далеко за її межами.

Вивчення творчості М. Федоріва, І. Соневицького, Р. Гурка, котрі працювали в жанрах духовної музики на території Північної Америки, дозволить, спираючись на вітчизняні художні і естетичні традиції, прослідкувати розвиток богослужбового хорового мистецтва крізь призму становлення української національної музичної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки чимало музикознавців звертаються до вивчення проблеми української культури західної діаспори, розвитку жанрів православної богослужбової музики загалом та їх інтерпритації у творчості українських композиторів зокрема. Проблеми національної культури та музичної освіти в еміграції опрацьовують О. Мартиненко [2], Н. Мерфі [3], Л. Обух [5]. Питання функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої пол. ХХ ст. висвітлено у дослідженні Т. Прокопович [7]. Комплексне

вивчення феномена музичної культури української західної діаспори здійснюється у монографії Г. Карась [1]. Соціокультурний підхід до аналізу української діаспори подається у роботах К. Чернової [9]. Музичне мистецтво українського зарубіжжя у постатях представлено дослідженнями А. Мухи [4], С. Павлишин [6] та ін.

Мета статті – розгляд мистецької діяльності найбільш відомих композиторів західної діаспори.

Виклад основного матеріалу дослідження. Художня культура, в т.ч. і музична, завжди була важливою складовою життя українців як на теренах держави, так і далеко за її межами. Упродовж ХХ ст. відбулися декілька хвиль історично зумовлених еміграційних процесів, у результаті яких чимало української інтелігенції покинули простори України. Сьогодні українська діаспора – одна з найбільших на планеті серед інших етнічних розселень.

До 90-х років ХХ ст., за словами дослідниці музичної діаспори Г. Карась, українська «діаспора, пройшовши етапи формування, досягає піку в своєму розвитку: остаточно складається її структура, здатна зберігати і підтримувати свою етнічну ідентичність, що може невизначено довго функціонувати як складова, але відносно автономна частина материнського етносу» [1; 125].

У житті українських емігрантів основою спільноти та джерелом їх ідентичності була релігія, що стала вирішальним фактором у формуванні громади. Для перших емігрантів гуртовий спів став проявом їхньої музичної культури. З виникненням православних і греко-католицьких церковних громад зароджується організоване життя українських поселенців у США та Канаді. Адже це саме той чинник, що допоможе наступним поколінням ідентифікувати себе як свідомих українців та забезпечити становлення засад державності [1].

Не зважаючи на багатовікову історію, українське суспільство за всіма параметрами свого нинішнього буття усе ще перебуває в пошуку оптимального шляху свого розвитку, що знаходить відображення в мистецьких галузях. В історії української музичної культури одне з особливих місць належить духовній музиці, жанрова палітра якої в останні десятиліття активно розвивається українськими композиторами як на території України, так і за її межами.

З прадавніх часів релігійно-духовна культура для українського населення є нормою побуту, в соціокультурному просторі якого духовний хоровий спів існує як складова релігійного й мистецького буття. Цей спів – найбільш розвинена галузь церковної культури, один із національно-специфічних жанрів музики, що є складовою православного богослужіння та інших обрядових дійств східної церкви.

Проблема розуміння суті богослужбової музики є однією з найскладніших, адже відображаючи трансцендентне начало, вона має залишатися підпорядкованою слову і його філософії. В процесі становлення української культури та розвитку музичного мистецтва богослужбовий хоровий спів набуває культурної вартості, адже поєднує в собі дві бінарні площини – хорове мистецтво та церковну культуру, які доповнюють та збагачують одна одну.

Історичний розвиток української духовної музики охоплює понад одинадцять століть – від часів Хрещення Русі до наших днів. Прийшовши з Візантії, східнослов'янський монодичний спів переінтонувався, збагатився вітчизняними народнописаними традиціями і, пройшовши низку трансформацій, дійшов до нашого часу – складний шлях розвитку від давньої монодії, до професійного багатоголосся, при цьому вбираючи у себе елементи потужного генотипу та способу мислення. На кілька десятиліть ХХ ст. богослужбова музика в Україні зникла з академічної творчості, що унеможливило здійснення її жанрових перетворень. Однак в останні роки ця музика знову почала активно розвиватися у творчості українських композиторів, що дозволило національній культурі постати цілісною багатозоровою структурою з властивим їй глибоким синкретизмом.

Українська співоча етнокультура, як колективний витвір спільноти, в якому закодовані особливості світосприймання і світорозуміння, завжди проявлявся в українській церкві, не зважаючи на країну, де вона знаходилась. У країнах північноамериканського заокєанія, існуючи в умовах відносної політичної свободи, українці прагнули підтримувати свої національні надбання. Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереженні української духовної хорової музики. Таким чином українське мистецтво мало змогу розвиватись і на теренах України, і в оточенні інонаціональних осередків, що дало зразки творчості українських композиторів, що містять певні відмінності від музичної думки митців в Україні. Саме М. Федорів, І. Соневицький та Р. Гурко найбільш масштабно працювали в жанрах духовної музики на території Північної Америки. Вивчення їх творчості дозволить, спираючись на вітчизняні художні і естетичні традиції, прослідкувати розвиток богослужбового хорового мистецтва крізь призму становлення національної музичної культури, зокрема за межами України.

У другій пол. XX ст. у США одним із провідних дослідників, знавців та композиторів української церковної музики, діячів музичної культури був М. Федорів (1907–1993 рр.). Усе своє життя, будучи далеко від рідного дому композитор залишався вірним духовним традиціям українського народу, церкви, багато часу присвятив музикознавчим дослідженням та вивченню історії традицій духовної музики, галицьких та закарпатських церковних наспівів. Саме це мало помітний вплив на формування народнопісенного його музичного стилю. Використання цих інтонацій пронизують усю його композиторську богослужбову творчість, роблять її знайомою та близькою. Композитор писав: «Церковний спів для нас – це культурний набуток, наш неоцінений скарб. Він для нас духовна розрада, а для Церкви – один з основних факторів її життя та один з головних чинників її обряду [8; 137–138]. Він є автором численних творів для хору. Культова музика М. Федоріва представлена низкою творів, в яких, наслідуючи засади «перемиської школи», він відродив повноцінний репертуар західноукраїнських ритуальних відправ, тобто дві «Служби Божі», «Воскресна Утренья» (1967 р.) та «Єрусалимська Утренья» (1971 р.).

М. Федорів є представником синтезуючого напрямку творчості, в якому поєднуються багатотисячлітні національні традиції з моделями та смаками тогочасного суспільства. Однак в окремих його творах національні мотиви, пройшовши певну адаптацію, знайшли нове незвичне трактування. У творах зрілого творчого періоду («Єрусалимська Утренья») відбулося вільне зіставлення елементів національної й інонаціональної культури, де елементи національної музичних розспівів переплітаються з музичними зворотами, характерними для мотетів Західної Європи XVI ст. За зразок богослужбових циклів М. Федорів обрав галицьку церковну традицію – самолівку, однак його консервативні орієнтації композитора-емігранта проходять низку переосмислень та трансформацій.

Для формування культурно-релігійного життя в умовах діаспори він пропонував шукати прості, дохідливі форми церковного співу з основою на самолівкові наспіви. Як вважає Т. Прокопович, композиторські інтереси М. Федорова були спрямовані «обличчям до джерел», на кристалізації уже традиційних форм церковної музики [4]. Адже не зважаючи на постійні зміни в часовому музичному мисленні, він залишився вірним своїй епосі, в той час, коли багато композиторів зуміли зберегти, примножити та донести консервативні традиції в сучасному музичному мистецтві.

Національний самообраз особистості яскраво виражається в творчому доробку ще одного представника діаспори – І. Соневицького (1926–2006 рр.), який через II Світову війну емігрував на Захід – спочатку до Німеччини, а згодом до США.

Український композитор з Нью-Йорка І. Соневицький – талановита багатогранна особистість: творець музики та її інтерпретатор, музикознавець (автор праць про творчість А. Веделя, Н. Нижанківського, довідника про українських композиторів тощо), піаніст, педагог, диригент, громадський діяч, організатор музичного життя в Америці. Він є автором творів у різних жанрах: вокальних та інструментальних, але саме в духовній музиці висловлюється у повну силу свого таланту. Звернення Соневицького до церковного музичного мистецтва мало зв'язок з його походженням із священницької родини та його викладацькою працею в Українському Католицькому університеті в Римі [6].

Творчість його є багатогранною, але серед богослужбової музики, виділяються такі твори як «Служба Божа», «Панахида», «Canti spirituali». Ці твори, а також псалом «Над Вавилонськими ріками» склали збірку «Духовні твори», видану у Львові 1999 р. Він майстерно використовує свій власний композиторський досвід інтерпретації літургійних канонів, переміщення канонічного тексту в контекст музичний в кожному духовному циклі. Своє завдання І. Соневицький вбачав у тому, щоб максимально приблизитися до інтонацій українського народного співу, достовірно передати особливості голосоведення, специфіку поліфонічного письма, підпорядкувати їх не лише індивідуально-художньому задуму, але і відтворити власне бачення богослужбової музики. Однак його духовні композиції повністю відповідають церковним традиціям: музика не виходить за межі храмового звучання і сприйняття, композитор дотримується семантичної сторони жанру. І. Соневицький повністю зумів передати суть обряду в музиці крізь унікальний талант яскравого мелодиста, у якого мелодія виступає на перший план. Особливо це проявляється в «Службі Божій». Його Літургія написана як єдиний твір, що відзначається стильовою еклектикою та чіткістю композиційних принципів. Відображення текстово-обрядової сторони музичного циклу Літургії розгортається, починаючи від окремих одиниць музичної мови до масштабного композиційного плану, що в результаті також підпорядковується метасмислу закладеному в обряді.

Не менш значущими є ряд його творів, об'єднаних спільною назвою «Canti Spirituali», що в перекладі означає «Духовні співи» на літургійні і ортодоксійні тексти Української греко-католицької церкви. Це цикл із 15 окремих номерів, написаний 1988 р. у період творчої зрілості митця: «1.

Господи, помилуй», «3. Святий Боже», «5. Пресвятая Троице», «8. Достойно є воистину», «11. Претерпівий», «14. Христос Воскрес», які можна використовувати в різних літургійних обрядах.

Кардинально іншою є духовна хорова творчість Р. Гурка (1962 р. н.) – режисера, відомого композитора та диригента, члена НСКУ (2004 р.), яскравої постаті в українському музичному мистецтві, одного з провідних митців західної діаспори. Це, передусім, спричинено тим, що не зважаючи на своє українське коріння (батьки Романа – етнічні українці, зокрема його мати, Стефанія Гурко (Дейчаківська) є уродженкою с. Ямниця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.), він не був емігрантом, а народився уже на новій землі.

Концепція глибокої духовності притаманна духовним богослужбовим творам композитора. У творчому доробку композитора є чотири Божественні літургії Іоана Золотоуста (2000, 2003, 2010, 2015 рр.), написані в різний час, що мають характерні відмінності між собою, «Вечерня» та «Реквієм, Панахида за жертвами Чорнобиля», що є музичним шедевром заупокійного богослужіння.

Центральним жанром у богослужбовій творчості Р. Гурка є Літургія. Його літургійні цикли пов'язані між собою за образно-емоційним змістом, проте вирізняються з-поміж інших творів сучасних українських композиторів своїм сакральним наповненням. За словами П. Галадзи : «Гурко свої думки викладає нотами і таким чином світ стає кращим» [10].

Увага композитора до окремого фрагменту кожного циклу свідчить про його глибоке розуміння структури та сенсу Божественної Літургії. Він користується простою акордовою основою співу і дає можливість зосередитись на тексті молитви, добре розуміє духовне призначення літургійних циклів. Усі характерні для сучасної музики дисонуючі акорди звучать милозвучно, що зовсім не обтяжують музичний виклад творів [10].

Останнім твором Р. Гурка в жанрі літургії є «Літургія № 4», написана на основі інтонацій стародавньої монодії. Прем'єра відбулась у вересні 2015 р. в Нью-Йорку на замовлення і у виконанні жіночого хору «Веснівка» (кер. Квітка Зорич-Кондрацька).

Таким чином, українські композитори за межами держави зуміли відновити автентичну традицію церковного співу, утвердити стиль богослужбової музики, який би не відступав від канонів традиції, виробленої в Україні. Однак українська духовна музика в США та Канаді другої пол. ХХ ст. і до сьогодні набула жанрово-стильових особливостей: *багатоджерельності* (співіснування різних жанрово-інтонаційних та історико-стильових пластів) як однієї з прикмет індивідуального композиторського стилю митців діаспори та *зростання індивідуалізації матеріалу і прояву авторства*, насамперед, у музичному рішенні (оскільки музика є найбільш гнучким елементом, що реагує на потреби епохи). Це вдалось простежити, аналізуючи богослужбову творчість найяскравіших композиторів, що працювали в жанрах богослужбово-обрядової музики – М. Федоріва, І. Соневицького та Р. Гурка.

Опора на давні українські церковні наспіви, народнопісенні інтонації в умовах еміграції (М. Федорів, Р. Соневицький), використання нових музичних ідей в розумінні канонічного Слова (Р. Гурко), в поєднанні з українським текстом призвели до появи оригінальних національних творів богослужбової музики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Сакральна творчість композиторів відзначається особливою молитовністю і одухотвореністю, внутрішньою зосередженістю і сповідальністю. В їх творах збережені художньо-семантичні, структурно-змістовні та емоційні складові церковних обрядів. Вивчення й аналіз їх творчості дало змогу прослідкувати динаміку розвитку композиторської майстерності.

Аналізуючи хорову спадщину М. Федоріва, І. Соневицького та Р. Гурка можна констатувати ряд особливостей в їх творах.

На прикладі богослужбової творчості М. Федоріва простежується розвиток української церковної музики від традиції самоїлки в «Службах Божих», через аранжування українських церковних наспівів у «Воскресній Утрені» до становлення зрілого композиторського почерку у «Єрусалимській Утрені». Хоча духовні твори М. Федоріва ґрунтувалися на образах минулого і відтворювали традиції, властиві головним чином початку ХХ ст., його творча оригінальність і природне відчуття української пісенності дозволили йому створити композиції непересічного значення.

Духовна музика Соневицького, будучи традиційною з боку музично-виразових засобів, приваблює мелодичним багатством, органічністю перевтілення національних інтонаційних джерел, добрим володінням формою, вишуканістю фактури, відчуттям хорового звукопису. Власне ладовість – це конкретна риса композиторського почерку, що виявляється у відбитку характерних рис думи з одного боку, а з другого – фольклору. Таким чином мелодії «Духовних творів» Соневицького пронизані народнопісенними зворотами, а прийоми голосоведення, тональні послідовності, гармонічні співзвуччя зберігають особливості індивідуального стилю.

Духовна творчість Р. Гурка сповнена самобутнім змістом – при збереженні в загальному канонічних норм побудови циклу, проявляються новаторські ідеї у внесенні в жанр елементів з інших мистецьких площин: введення римо-католицьких мотивів, спеціальний переклад східного обряду Богослужіння на англійську мову. Композитор вміло поєднував традиції Візантійської церкви та пісенні традиції українського народу. Духовна музика Р. Гурка сповнена високого естетичного одухотворення і розуміння божественних молитовних сентенцій. Композитор досяг оригінального новаторського вислову, додавши в музичну мову нашого обряду елементи мотивів з інших культур.

Висновки. Таким чином, феномен церковного співу суттєво впливав на культуру українського народу на різних етапах її розвитку і формував естетичний та моральний компоненти української духовності. Богослужбову хорову музику, зокрема й творчість композиторів української західної діаспори М. Федоріва, І. Соневицького та Р. Гурка, можна розглядати як культурне явище, що становить підґрунтя не лише релігійної, художньої, а й культурно-історичної спадщини українців як в Україні, так і за її межами.

На сьогодні питання збереження й відродження духовних традицій українського народу, його богослужбової музики, набуває особливої значущості. Адже це саме ті чинники, що можуть допомогти наступним поколінням ідентифікувати себе як свідомих українців та стояти на засадах державності. В останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес дослідників до богослужбового хорового мистецтва, його історичного підґрунтя, питань теорії й термінології, визначення його місця та ролі в художній культурі України. Ще багато маловідомих чи призабутих імен культурно-мистецьких діячів у діаспорі, які тією чи іншою мірою спричинилися до збереження та примноження національних культурних надбань, потребують детального висвітлення, що й складає перспективу подальших наукових розвідок.

Список використаної літератури

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1162 с.
2. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01. Київ, 2001. 18 с.
3. Мерфі Н. Г. Українська діаспора в США: збереження традицій національної культури: автореф. дис... канд. істор. наук : 07.00.05. Донецьк, 2006. 21 с.
4. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідн. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
5. Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (ХХ–ХХІ ст.): автореф. дис... канд. мист. : 26.00.01 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2914. 18 с.
6. Павлишин С. Духовні твори Ігоря Соневицького. *Religious works by Igor Sonevytsky* / Вступне слово. Львів, 1999. 104 с.
7. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття. автореф. дис... канд. мист. : 17.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2002. 29 с.
8. Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Т. III. Івано-Франківськ, 1997. С. 10.
9. Чернова К. О. Соціокультурний підхід до аналізу української діаспори. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ : Міленіум, 2006. № 2. С.153–159.
10. Galadza P. Roman Hurko's Divine Work / Daily News National Catholic Register, July 1, 2012. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.ncregister.com/daily-news/roman-hurkos-divine-work>

References

1. Karas G. V. Muzichna kultura ukrayinskoyi diaspori u svitovomu chasoprostori HH stolittya: monografiya. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1162 s.
2. Martinenko O. V. Muzichna diyalnist ukrayinskoyi emigraciyi u mizhvoyennij Chehoslovachchini (dzhereloznavchij aspekt doslidzhennya): avtoref. dis... kand. mist. Kiyiv, 2001. 18 s.
3. Merfi N. G. Ukrayinska diaspora v SShA: zberezheniya tradicij nacionalnoyi kulturi: avtoref. dis...kand. istorichnih nauk: 07.00.05. Doneck, 2006. 21 s.
4. Muha A. I. Kompozitori ukrayini ta ukrayinskoyi diaspori : dovidnik. Kyiv : Muz. Ukrayina, 2004. 352 s.
5. Obuh L. V. Providni tendenciyi ukrayinskoyi muzichnoyi osviti zahidnoyi diaspori (pochatok HH–HHI st.): avtoref. dis... kand. mist. Lviv, 2914. 18 s.
6. Pavlishin S. Duhovni tvori Igorya Sonevickogo. *Religious works by Igor Sonevytsky* / Vstupne slovo. Lviv, 1999. 104 s.
7. Prokopovich T. Yu. Funkcionuvannya nacionalnoyi tradiciyi u religijnomu mistectvi ukrayinskoyi diaspori drugoyi polovini XX stolittya. avtoref. dis... kand. mist. : 17.00.01 / KNUKiM. Kyiv, 2002. 19 s.
8. Fedoriv M. Ukrayinski Bogosluzhbovi spivi z istorichnogo j teoretichnogo oglyadu. T. III. Ivano-Frankivsk, 1997. S. 10.

9. Chernova K. O. Sociokulturnij pidhid do analizu ukrajynskoyi diaspori. *Kultura i suchasnist: Almanah*. Kyiv : Milenium, 2006. № 2. S.153–159.

10. Galadza P. Roman Hurko's Divine Work / Daily News National Catholic Register, July 1, 2012. [Elektronnyj resurs]. Rezym dostupu: <http://www.ncregister.com/daily-news/roman-hurkos-divine-work>

ТРАДИЦИИ УКРАИНСКОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКОЙ ДИАСПОРЫ

Зваричук Жанна Йосифовна – кандидат искусствоведения, доцент ГВУЗ
«Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника»,
г. Ивано-Франковск

Украинская богослужбная культура всегда была важной составляющей национальной музыкальной культуры. Целостную картину украинского музыкального искусства нельзя считать полноценной без большого творческого пласта достижений композиторов диаспоры. В статье рассматривается духовная художественная деятельность композиторов Западной диаспоры Мирона Федорова, Игоря Соневицкого и Романа Гурко, значение их творчества для национального и мирового хорового искусства.

Ключевые слова: богослужбное творчество, хор, композитор, диаспора.

THE TRADITIONS OF THE UKRAINIAN LITURGY SINGING IN THE MUSICAL COMPOSITIONS OF MODERN COMPOSERS FROM NORTH-AMERICAN EMIGRANT COMMUNITY

Zvarychuk Zhanna – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Educational and Scientific
Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»,
Ivano-Frankivsk

Ukrainian liturgical culture has always been an important component of national musical culture. Ukrainian musical art can not be considered a complete one without the great creative achievements of the emigrant composers. The author of the article studies the spiritual artistic activity of the composers Myron Fedoriv, Ihor Sonevytsky and Roman Gurko who represent the Western emigrant community. The paper highlights the significance of their music compositions for the national and world choral art.

Key words: liturgical creative works, choir, composer, emigrant community.

UDC [2-535:783/784.071.1](7+71)=161.2)

THE TRADITIONS OF THE UKRAINIAN LITURGY SINGING IN THE MUSICAL COMPOSITIONS OF MODERN COMPOSERS FROM NORTH-AMERICAN EMIGRANT COMMUNITY

Zvarychuk Zhanna – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Educational and Scientific
Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»,
Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to consider the spiritual artistic activity of the composers Myron Fedoriv, Ihor Sonevytsky and Roman Gurko who represent the Western emigrant community. The paper highlights the significance of their music compositions for the national and world choral art.

Research methodology. The author uses such methods as generalization, analysis and evaluation of the musical and cultural activities of contemporary composers of the Western emigrant community.

Results. Spiritual choral singing is the most developed branch of church culture and of national music genres. Recently, the liturgical music has again begun to develop actively in the musical work of Ukrainian composers, which allowed the national musical culture to become an integral structure. In North-American countries Ukrainians have always tried to preserve national achievements. Ukrainian emigrant composers managed to restore the authentic tradition of church singing and to confirm the style of liturgical music which was similar to the canons of the tradition developed in Ukraine. The most prominent liturgical and sacral music composers were M. Fedoriv, I. Sonevytsky and R. Gurko.

Novelty. The use of ancient Ukrainian church tunes and folk-song intonations as the bases together with the integration of new musical ideas and Ukrainian canonical texts led to the appearance of original national works of liturgical music of the second half of the XX – early XXI centuries.

The practical significance. The review of the creative processes in the spiritual artistic activity of the Ukrainian emigrant composers enriches the knowledge about achievements of liturgical music and is important for the development of Ukrainian and world choral art.

Key words: liturgical creative works, choir, composer, emigrant community.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 784:821.161.2'1

**КАНТАТИ «СІЧ ІДЕ» ТА «ПОВСТАНЦІ» Р. НИКИФОРІВА НА ВІРШІ В. РОМАНЮКА –
ВЗІРЕЦЬ СУЧАСНОЇ ГЕРОЇКО-ДРАМАТИЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ**

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.34
u.molchko@gmail.com

Здійснено музично-естетичний аналіз хорових кантат композитора Р. Никифоріва «Січ іде» та «Повстанці» на вірші В. Романюка. Наведено огляд українських музикантів, у вокально-хорових творах яких за літературну першооснову використано вірші зазначеного громадсько-культурного діяча. Прослідковано процес формування мистецького світогляду сучасного національного поета В. Романюка, суспільно-громадянські вірші якого спонукали до створення патріотичних хорових кантат. Висвітлено особливості використання Р. Никифорівим фольклорних джерел, романтичної стилістики та сучасної композиторської мови.

Ключові слова: В. Романюк, Р. Никифорів, патріотичні хорові камерні кантати «Січ іде» та «Повстанці».

Постановка проблеми. 18 листопада 2018 р. виповнюється 80 років від дня народження українського поета В. Романюка. Вірші цього митця захопили понад 30 композиторів своїм нерозривним зв'язком «ліризму і громадянськості» [4; 53]. Музичні твори А. Кос-Анатольського, В. Камінського, О. Криволапа, М. Ластовецького, Б. Янівського, Р. Савицького, Р. Сов'яка, П. Дворського, М. Шалайкевич, М. Золотухи, З. Присухіної, Ю. Фельдмана, В. Гуцака, З. Сиротюка, В. Баб'яка, Я. Бондзяка, Б. Шурика, А. Андрієва, В. Барабаша, Я. Кутного, В. Волошина, М. Брика, Р. Паукевич, В. Корінця, Р. Никифоріва на слова В. Романюка давно увійшли до національного культурного простору. Вокальні композиції на його вірші стали лауреатами Всеукраїнського фестивалю сучасної естрадної пісні «Пісенний вернісаж – 96» та фестивалю «Пісня року – 2012».

Суспільно-громадянська тематика поезії В. Романюка лягла в основу творів кантатного жанру. Одним із перших створений твір українською композиторкою О. Криволап «Калинові коні» у 1976 р. М. Ярмо визначає її як хорову камерну кантату, де «камерність» жанру обумовлена кількома факторами. Це і поетичне джерело, художній світ якого (романтичний пафос сприйняття революційних перетворень) вирізняється ширим ліризмом; і підкреслено ліричне, суб'єктивне трактування загальнозначущої теми – максимальна конкретизація емоційно-психологічного стану» [10; 54]. Музична композиція «Калинові коні» О. Криволап на вірші В. Романюка, на думку автора даного дослідження, є важливою часткою «неоромантичних творів патріотичного характеру композиторського доробку сучасних українських митців. У ній яскраво проявились особливості індивідуального музичного мислення О. Криволап – проникливе ставлення до тематики поетичного слова, до розвитку і оновлення традицій національної школи» [1; 147]

З початку 90-х років літературне надбання В. Романюка піднялося на якісно новий щабель. М. Шалата зазначає, що «цілковито поет розкрився, запрацював на всю віддачу тільки у незалежній Україні» [9; 3], а в творчості «набубнявілі волею його думки, мов навесні каштанове віття, пружно вибухають добірною поезією» [9; 5]. На шляху утвердження нашої державності тема національно-визвольної боротьби домінує у віршах В. Романюка. Митець оспівує знакові сторінки історії України в поемі «Січ іде» (2013 р.), а також у віршах про звитяги Української повстанської армії. Саме вони привернули увагу члена НСК України, диригента, композитора, співака, педагога Р. Никифоріва, який створив дві патріотичні кантати «Січ іде» (2016 р.) та «Повстанці» (2017 р.). Зазначені твори поповнили камерно-кантатний жанр, аналіз яких сьогодні є актуальним.

Останні дослідження та публікації. Хорові кантати «Січ іде» та «Повстанці» ще не стали об'єктом мистецтвознавчих досліджень.

Мета дослідження – здійснити музикознавчий та музично-естетичний аналіз зазначених вище кантат.

Вклад основного матеріалу. Творча співпраця В. Романюка і Р. Никифоріва дала українській культурі численні мистецькі зразки вокально-хорової музики. Упродовж 2003-2017 рр. у стрийському видавництві «Щедрик» вийшли друком низка авторських нотних збірників («Струни любові», «Карпатський край», «Троїсті музики», «Пісні-присвяти»), де переважна більшість композицій створена на вірші українського поета, подвижника державотворення В. Романюка. За збірку «Троїсті музики» композитор удостоєний звання Лауреата літературно-мистецької премії благодійного фонду ім. В. Романюка.

Визначальною сторінкою композиторського надбання Р. Никифорів є хорова музика. Вершиною творчості митця є створення ним трьох кантат для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру (або фортепіано): «Січ іде», «Повстанці» на сл. В. Романюка та «Майдан-Війна» на сл. Н. Дички. Перша кантата – присвячена 100-річчю Січового Стрільцтва, друга – 75-річчю утворення Української Повстанської Армії, третя – 25-річчю Незалежності України. Оцінивши мистецький внесок у розвиток сучасного українського кантатного жанру, стрийська громадськість 2018 р. присудила Р. Никифорові міську премію ім. О. Нижанківського в галузі музики.

Одне з чільних місць у хоровій творчості Р. Никифорів належить кантаті «Січ іде», виконаній на святковій академії, присвяченій 100-річчю Січовому стрільцтву в м. Стрию.

Основним принципом драматургії кантати є зіставлення різних чуттєвих сфер. У кантаті розгортання музичного матеріалу, що подає багатогранний образ січового стрільцтва, досягається шляхом застосування емоційного контрасту, який «є одним із засобів виразності, підкоряючись єдності наскрізного розвитку» [8; 157].

Вступ канати в темпі *Marciale* налаштовує слухача на піднесено-героїчну композицію про складні історичні події українського народу. Остинатно квінтово-квартові послідовності, що нестримно пульсують восьмими вартостями в тональності *a-moll* передають тривожний настрій. На їх тлі з'являються закличні інтонації, що чергуються з висхідними терцовими ходами. Рух тематичних побудов вгору до кульмінаційних точок надає початку твору емоційної загостреності. Поява довготривалих інтервальних співзвуч в *B-dur* на мить зупиняють вступну остинатну ритмоформулу. Цей інструментальний музичний матеріал змінюється знову на маршо-крокуючий. Короткочасні октави, що підкреслюють сильні долі чотиридольного метру, на які автор накладає пульсуючий хоровий виклад зображають наступальний рух. Слова «Січ іде», що промовляються співаками «пошепки» у визначеному ритмічному малюнку передають наближення ходи української армії. У процесі музичного розвитку цей тематичний матеріал композитор насичує альтерованими гармоніями, котрі виявляють емоційну насиченість вступу динамічним зростанням.

Передаючи дух часу, композитор будує наступний розділ вільно розгорнутої форми кантати на мелодії стрілецької пісні «Гей, там на горі січ іде», чим підкреслює її фольклорне підґрунтя. Октавно-акордовий інструментальний супровід формує рішучий і маршовий характер. Музично-інтерпретуючи віршоване слово з XIII частини «Українська земля» поеми В. Романюка «Січ іде», автор використовує другий куплет, де оспівано воїна-хорунжого з прапором в руці. Тут поет акцентує на думці, що «*Січові Стрільці, Легендарні стрільці – Доля, слава і честь України*» [7; 177].

Поступеневий мелодичний рух, пунктирний ритмічний малюнок сприяють розкриттю поетичного змісту. Оркестрово насичена інструментальна інтерлюдія підводить до контрастного ліричного епізоду, який виконує соло сопрано. За літературну першооснову взято окремі рядки з VII частини «Червона калина». Тематичний матеріал, що будується на рівних четвертних вартостях, поєднання плавного руху з ходами на інтервали кварту та сексту, надають епізоду народнопісенних ознак. Цей сумовитий настрій пронизує і хорову партію, яка закінчує цей ліричний епізод у прославленій кантаті.

Наступна оркестрова інтерлюдія передає могутність і непереможність війська Українських січових стрільців. На тлі синкопованих ритмічних послідовностей композитор проводить маршовий тематичний матеріал, для якого властиві квартові інтонації, пунктирний малюнок. Все це підводить до розділу, де використані рядки з X частини поеми «Гомін волі». Проведення кількох віршованих рядків надають епізоду поліфонічності та динамізують музичний розвиток. Оркестровий супровід автор насичує остинатними музичними побудовами. Ця звукова однорідність підсилює бойовий настрій поетичного слова В. Романюка. Підкреслюючи високий патріотизм та бойовий дух січових стрільців, їх незламну стійкість в боротьбі з ворогом, композитор вкладає в соло тенора віршований текст, де поет пише: «*Слова прощання на вустах горіли, / І лине гомін волі звіддала. (...) З тобою, Українонько, з тобою / Ми пронесемо малиновий стяг*» [7; 171]. Р. Никифорів насичує цю партію в кульмінаційних місцях одновисотним інтонуванням високих звуків, чим споріднює її з українським мелосом. Повторення тематичного матеріалу хором поглиблює поетичний зміст поеми.

Ліричним центром кантати є розділ *Andante doloroso*. Інструментальна інтерлюдія привертає увагу щирістю вислову та глибоким ліризмом. Тональність *a-moll*, розмір 6/8, тріольний виклад надають музиці сумовитого характеру. За поетичну першооснову композитор бере віршовані рядки з XVII частини «Могили», де поет створює віршовану молитву за воїнів, які віддали своє життя за рідну землю. Сопранове соло, а далі хор оплакують полеглих на горі Маківці українських січових стрільців.

Мелодичній основі музичної канви кантати властивий дрібний ритмічний малюнок, одновисотне інтонування. Розкриваючи психологічний підтекст образного змісту поетичного

першоджерела Р. Никифорів вводить хоровий вокаліз, що підсилюється акордовою фактурою, арпеджованими співзвуччями. Завершується ліричний епізод темповим заповільненням. Цим нюансом композитор звертає увагу слухача на скорботному зверненні В. Романюка до народу про молитву за душі воїнів. Він пише: «*При тихім слові, при молитві / Згадаймо їхні імена*» [7; 185]. У музичній канві кантати простежується взаємозв'язок словесних наголосів, що співпадають із сильною чи відносно сильною долями, за рахунок чого увага слухача привернена до глибокого змісту тексту. У розгортанні з інтонаційної лінії все підкорено декламаційні основи, що вказує на глибоку опору композитора на думний епос.

У розділі *Maestoso* митцями оспівано стрілецьку славу, що житиме у віках. Хоровій тканині властивий поступеневий плавний мелодичний рух, ведення голосів у терцію, чітке співвідношення кожному складу поезії до звуку – всі особливості споріднюють музику кантати з народнопісенними зразками. Тональність *D-dur* надає цій частині святкового характеру. Оркестровий супровід насичений акордовими послідовностями що забарвлені довготривалими басами та октавними ходами підсилюють глибокий зміст мужньо-патетичної поезії В. Романюка поглиблюють в розділі образно-динамічний імпульс.

Кульмінація кантати припадає на заключний розділ вільної наскрізної форми. Емоційний підйом закладений композитором в оркестровій інтерлюдії. Він використовує яскраві інтонаційні комплекси, що підводять до поглиблення поетичної смислової домінанти. Оскільки віршоване слово В. Романюка є і сьогодні могутньою зброєю для захисту історичного долі України, народних прав, а також усвідомленням суспільної ролі митця.

Інструментальний вступ розпочинається секундовими пульсуючими послідовностями, на тлі яких проходять акордові закличні послідовності. Апреджовані пасажі вливаються у оркестрове тремоло, яке підводить до вступу хору. Р. Никифорів глибоко відчув піднесено патетичний тон віршованого слова В. Романюка. Поет натхненно наголошує сучасному громадянському суспільству, що «*Ще з Маківки гроза нагряне, / І грім на того упаде / Хто на шляху святому стане, / Коли до волі Січ іде*» [2; 29-30].

У творенні музичної канви Р. Никифорів застосовує інтонації з декламаційною природою мовлення. Відштовхуючись від правдивої емоційної наснаженості віршованого тексту композитор творить хорову мелодіку з використанням ходів на закличний інтервал кварту, одно висотні інтонування, крапкований ритмічний малюнок. Оркестрові тремоло, панівна акордова інструментальна фактура надають музиці енергійно напружений настрій.

У віршованому тексті В. Романюк великого значення надає образу січових стрільців. Він велично називає цих національних героїв «*України Сини молодії, / України волі заграда, / України доля і слава!*» [2; 31-32]. Реалістично змальовуючи емоційну напругу героїко-епічної поезії, Р. Никифорів передає це монологічно-драматичними інтонаціями. Акордовий виклад, панівні мовні інтонації на одній гармонії, що виражені пульсуючими восьмими вартостями та пунктирний ритм динамізують хорову тканину.

Коду композитор будує на радісно-стверджувальній окличній фразі «Україні слава!». Виразна фактурна насиченість повнозвучними співзвуччями в обох партіях, скандовані ритмічно пружні мотиви-вигуки підводять до заключних акордів. Тональна модуляція з *a-moll* в *A-dur* є провісником непереможності українського народу.

Музична композиція «Січ іде» є яскравим взірцем героїко-драматичної української хорової кантати.

2017 р. світ побачила ще одна кантата Р. Никифоріва на вірші В. Романюка – «Повстанці» [3]. Цей твір представляє інтенсивну роботу композитора над громадянською поезією митця, в якій оспівано героїко-патріотичні образи борців за волю України. Створюючи сюжетну канву кантати, композитор використовує громадянську поезію В. Романюка різних років.

Твір розпочинається епічним вступом. Довготривалі дисонуючі співзвуччя в темпі *Grave* передають настрій сумовитих роздумів. Переходячи наступними тужливими поспівками, що виконуються мурмурандо, композитор підводить до появи повстанської пісні «Ой у лісі на полянці». Він використовує молодію і текст першого куплету. Її виконують спочатку партії тенорів та басів, а потім підхоплює весь склад мішаного хору. Після закличних оркестрових інтонацій в тональності *B-dur* з'являється мелодія пісні «Ой, там далеко, на Волині». Але автор видозмінює мелодично-ритмічну основу цього відомого фольклорного зразка. У процесі її музичного розвитку композитор плавно переходить до поетичного тексту В. Романюка, де оспівано Свободу, що наповнила села і міста. Крокуючий інструментальний супровід підкреслює зростаючу емоційну напругу. На тлі початкових сумовитих інтонацій в темпі *Lento* з'являються віршовані рядки В. Романюка: «*Мужні*

Герої і Лицарі честі / Воїн, солдат, генерал... / вічна їм пам'ять хоробрі і чесні, / Хто за Україну вмирав. (...) Живи, Україно, живи, / Во віки віків процвітай, / І всіх, що за волю життя віддали, / Героїв своїх пам'ятай!» [3; 9]. Виконання їх декламатором зацентрує увагу слухачів на змісті віршів поета, в яких центральною постаттю є Герої, що віддали своє життя за Батьківщину. Завершується вступний розділ наскрізної форми початковим тематичним матеріалом. Ця аркоподібна побудова цементує початок кантати, де представлений головний образ борця, а також вказує на застосування митцем принципу картинності.

У наступному розділі кантати оспівано символ України – С. Бандеру. В. Романюк присвячує Провіднику нації вірш «Пісня про Степана Бандеру», що побачив світ у книзі «Січ іде». Митець у заголовку визначає пісенні особливості вірша. Композитор здійснюючи музичну інтерпретацію літературної першооснови, застосовує особливості мелосу. Тут властивий заспів, який виконує соло баритон («Закувала сива зозуленька»). Далі мелодія проводиться дуєтом у терцію, сексту. Все звучить на тлі арпеджованого бандурного супроводу. Так композитор застосував прийоми народнопісенного мистецтва. У своєму вірші В. Романюк підкреслює всенародну любов до Героя, пишучи: «Величає Україна ненька Бандеру Степана» [5; 97]. Р. Никифорів вкладає ці рядки хору, повнозвучна акордова фактура якого акцентує на змісті віршованого тексту. Драматизація музичного вислову здійснюється шляхом застосування поліфонізації фактури, а саме канонічних вступів хорових партій на словах «Соловей співа тобі осану», які приводять до образної кульмінації розділу. Тут поет висловлює слова глибокої пошани «Честь і слава синові Степану, во вічній віки». І знову композитор розпочинає музичну інтерпретацію вірша дуєтним проведенням мелодії, яку переймає співочий колектив. Це поетичне ідейно-естетичне наповнення поглиблюється хроматизацією хорового викладу, розлогими бандурними співзвуччями, шляхом яких досягається епічна монументальність музики.

Експресивно-динамічна фортепіанна інтерлюдія налаштовує слухача на героїко-драматичний наступний розділ кантати. Тут композитор використовує вірші, де В. Романюк змальовує запеклі бої за Україну. Поезії властива яскрава картинність. Перед нами повстає: «Смертельний бій іде в селі край лісу. / Снаряди рвуться, строчить кулемет. / Закрила очі димова завіса. / Сотенний подає наказ: «Вперед!». У хоровій партії переважають пунктирний малюнок, чітке співвідношення складу і звуку, що підкреслює громадянський зміст літературної першооснови. Змальовуючи звуками картину цих історичних бойових дій, передаючи тогочасну атмосферу Р. Никифорів уводить мелодичні інтонації повстанської пісні «Лента за лентою». Інструментальний супровід насичений енергійними тріольними групами, пульсуючими альтерованими акордовими послідовностями, які підсилюють напружено-стривожений характер.

Р. Никифорів завершує цей драматично-експресивний розділ кантати оспівуванням доблесті повстанської армії. Композитор використовує за літературну першооснову віршовані рядки В. Романюка, де він промовисто наголошує, що повстанська армія – це велична пора подвигів за волю України, незчисленних народних героїв, які віддали життя за рідний край. Митець проводить паралель з сьогочасними звиягями, а саме з самовідданою боротьбою героїв Небесної сотні. Поет, таким чином відображає життєві зв'язки, осмислення історичних подій через сучасне авторське світосприйняття. Панівна акордова хорова у всій музичній тканині кантати, яка пронизана карбованими ритмічними малюнками підкреслює піднесено-драматичний тон поезії митця.

Розділ *Lento cantabile* є ліричним центром кантати. Лаконічний тритактовий вступ у розмірі 6/8 насичений короткими мотивами в інтервал терції, сексти, що споріднює музику з фольклорними зразками. Поетичні рядки В. Романюка оспівують почуття дівчини, яка покохала повстанця з рідного села. Панівний тріольний рух надає розділу характеру балади. Передаючи зворушливий поетичний діалог між коханими, композитор застосовує соло сопрано і тенора. Вокальним партіям властиві стрибки на інтервал кварта, поступеневі висхідні і низхідні мелодичні рухи восьми вартостями. У сюжетній канві тексту В. Романюка звучить болісне переживання від розлуки. Композитор тлумачить елегійно-чуттєві поетичні рядки: «Як не плакати нам, не любити, Ти для мене надія одна. Ну скажи, як в самотності жити, коли квітне й щибече весна» [3; 38] підкреслено романтизовано, передаючи їх канонічним дуєтним виконанням. Все це допомагає слухачеві відчутти глибокі особисті переживання героїв. Не судилося їм бути разом. У літературній першооснові розкривається загибель повстанця, який «поліг з москалями в бою». Р. Никифорів відтворює цю драму виконанням хору, для партії якого властиві одновисотні інтонування, шляхом чого музика набирає експресивно напруженого характеру. Контрастна динаміка підсилює весь трагізм втрати, залишаючи по собі безмежний біль втрати.

Завершальний розділ кантати звеличує історичну славу армії УПА. Емоційний настрій набуває піднесено-переможного настрою. Розмір 4/4 надає музиці ознак гімну. Хорова й оркестрова партії

пронизані синкопованою ритмоформулою, що динамізує музичний розвиток. Чітке співвідношення віршованого складу і звуку акцентує увагу на поетичній думці. Тут звеличується армія УПА. В. Романюк пише: «Народжена у пралісах Волині, в Карпатах нас прославила УПА» [6; 200]. Урочистий святковий настрій підсилює акордовий фактурний виклад у обох партіях. Хор і оркестр у кодї кантати, утверджуючи тему незламності армії УПА, на посиленій динаміці доводить до кульмінаційного величального завершення.

Висновок. Літературно-музична основа цих кантат відображає «культурний стиль» сучасної епохи, а саме гостре відчуття єдності реальних історичних подій через призму особистісних суспільно-політичних позиції митців, їх небайдужості до пережитих сторінок нашої історії. У героїко-патріотичних кантатах Р. Никифорова на вірші В. Романюка є особливий симбіоз патріотичної патетики і лірики, яке глибоко опирається на зразки народної музики та сучасної композиторської техніки.

Список використаної літератури

1. Молчко У. Камерна кантата Ольги Криволап «Калинові коні» на вірші В. Романюка – вірєць національного неоромантичного хорового циклу. *Музикознавчі студії Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*; зб. наук. пр. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 11. С. 141–147.
2. Никифоров Р. Дві кантати: «Січ іде», «Майдан-Війна». Стрий : Щедрик, 2016. 91 с.
3. Никифоров Р. Повстанці. Кантата на вірші В. Романюка для мішаного хору, солістів та фортепіано. Стрий: Щедрик, 2017. 51 с.
4. Парцей М. Ну що б, здавалося, слова...: Есей. Стрий : Щедрик, 2008. 480 с.
5. Романюк В. Пісня про Степана Бандеру. В. С. Романюк. *Січ іде*. Стрий: Щедрик, 2013. С. 97.
6. Романюк В. Повстанська Армія. В. Романюк. Центр Європи. Стрий : Щедрик, 2017. С. 200–203.
7. Романюк В. С. Січ іде. Стрий : Щедрик, 2013. 284 с.
8. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). Київ : Наук. думка, 1975. 176 с.
9. Шалата М. Калинові коні поета. Романюк В. С. *Вибрані твори у двох т. Т. І*. Стрий : Щедрик, 1998. С. 3–11.
10. Ярмо М. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми: монографія. Дрогобиць: РВВ Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2009. 160 с.

References

1. Molchko U. Kamerna kantata Ol'gy` Kry`volap «Kaly`novi koni» na virshi V. Romanyuka – uzirecz` nacional`nogo neoromanty`chnogo xorovogo cy`klu. *Muzy`kznavchi studiyi Sxidnoyevrop. nacional`nogo universy`tetu im. Lesi Ukrayinky` ta Nacional`noyi muzy`chnoyi akademiyi Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs`kogo*; zb. nauk. pr. Lucz`k : Sxidnoyevrop. nacz. un-t im. Lesi Ukrayinky`, 2013. Vy`p. 11. S. 141–147.
2. Nykyforiv R. Dvi kantaty` : «Sich ide», «Majdan-Vijna». Stry`j: Shhedry`k, 2016. 91 s.
3. Nykyforiv R. Povstanci. Kantata na virshi Viktora Romanyuka dlya mishanogo xoru, solistiv ta fortepiano. Stry`j : Shhedry`k, 2017. 51 s.
4. Parcej M. Nu shho b, zdavalosya slova...: Esej. Stry`j: Shhedry`k, 2008. 480 s.
5. Romanyuk V. Pisnya pro Stepana Banderu. V. S. Romanyuk. *Sich ide*. Stry`j: Shhedry`k, 2013. S. 97.
6. Romanyuk V. Povstans`ka Armiya. V. Romanyuk. *Centr Yevropy`* Stry`j: Shhedry`k, 2017. S. 200–203.
7. Romanyuk V. S. Sich ide. Stry`j: Shhedry`k, 2013. 284 s.
8. Tereshhenko A. Ukrayins`ka radyans`ka kantata i oratoriya (1945-1974). Kyiv : Naukova dumka, 1975. 176 s.
9. Shalata M. Kaly`novi koni poeta. Romanyuk V. S. *Vy`brani tvory` u dvox t. Tom pershy`j*. Stry`j : Shhedry`k, 1998. S. 3–11.
10. Yarko M. Ukrayins`ka kamerna kantata: invariant zhanrovoyi formy` : monografiya. Drogoby`ch: Redakcijnovy`davny`chy`j viddil Drogoby`cz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu im. I. Franka, 2009. 160 s.

КАНТАТЫ «СИЧ ИДЕТ» И «ПОВСТАНЦЫ» Р. НИКИФОРОВА НА СТИХИ

В. РОМАНЮКА – ПРИМЕР СОВРЕМЕННОЙ ГЕРОИКО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Молчко Ульяна Богдановна – доцент кафедры музыковедения и фортепиано, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка

Осуществлен музыкально-эстетический анализ хоровых кантат композитора Р. Никифорова «Сич идет» и «Повстанцы» на стихи В. Романюка. Приведен обзор украинских музыкантов, в вокально-хоровых произведениях которых за литературную первооснову использовано стихи указанного общественно-культурного деятеля. Прослежены процес формирования художественного мировоззрения современного национального поэта В. Романюка, общественно-гражданские стихи которого побудили к созданию патриотических хоровых кантат. Освещены особенности использования Р. Никифоровым фольклорных источников, романтической стилистики и современного композиторского языка.

Ключевые слова: В. Романюк, Р. Никифоров, патриотические хоровые камерные кантаты «Сич идет» и «Повстанцы».

CANTATAS «SICH IS COMING» AND «INSURGENTS» OF R. NYKYFORIV ON THE POETRY OF V. ROMANYUK AS A MODEL OF THE MODERN HEROIC DRAMATIC CHOIR MUSIC

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department,
Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The article reveals the musical and the aesthetic analysis of choral cantatas of the composer Roman Nykyforiv; specifically, «Sich is coming» and «Insurgents», written on poetry by Victor Romanyuk. The poems of the abovementioned socio-cultural figure are used for the literary basis of an overview of the vocal and choral works of the Ukrainian composers. We followed the forming process of the artistic outlook of the modern national poet Victor Romanyuk, whose social and civic poems led to the creation of patriotic choral cantatas. We highlighted features like Roman Nykyforiv's use of folk sources, romantic stylistics and modern composer language.

Key words: Victor Romanyuk, Roman Nykyforiv, patriotic choir cantatas «Sich is coming» and «Insurgents».

UDC 784:821.161.2'1

CANTATAS «SICH IS COMING» AND «INSURGENTS» OF R. NYKYFORIV ON THE POETRY OF V. ROMANYUK AS A MODEL OF THE MODERN HEROIC DRAMATIC CHOIR MUSIC

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department,
Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim is to perform the musical and the aesthetic analysis of the choral cantatas «Sich is coming» and «Insurgents» of Roman Nykyforiv which are based on the verses of Victor Romanyuk; whose poems became the literary basis of a large number of musical works; to follow the forming process of the poet's artistic outlook and to highlight features of composer's usage of folk sources, romantic stylistics and contemporary composer language in cantatas.

Research methodology. There are ten sources used in the article. The author of the research relies on scientific works, which highlight the works of R. Nykyforiv and V. Romanyuk, monographic pieces touching on the evolution of the genre of cantata, the musical works of the cantatas «Sich is coming» and «Insurgents» by R. Nykyforiv, as well as the compilations of poems by V. Romanyuk, whose poems are used in musical works.

Novelty. On the basis of musicological analysis, the genre variety of the choral works «Sich is coming» and «Insurgents» as heroic dramatic cantatas, which enriched contemporary Ukrainian music, was determined.

The practical significance. The article will become a good ground for researchers in the cantata genre, which is changing because of the deepening of the visual thematic sphere, the enrichment of artistic forms and means of expression.

Key words: Victor Romanyuk, Roman Nykyforiv, patriotic choir cantatas «Sich is coming» and «Insurgents».

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК 78.022+78.03

**АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
КОНКУРСНОГО ТА ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ**

Марченко Валерій Віталійович - кандидат мистецтвознавства,
Українсько-китайський центр розвитку культури і освіти, м. Київ
orcid.org/0000-0002-5922-870X
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.35
melodia@ukr.net

Сідлецька Тетяна Іванівна - кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький національний технічний університет, м. Вінниця
sidletska79@gmail.com

Розкрито особливості функціонування та розвитку конкурсного і фестивального руху в акордеонному мистецтві України. Здійснено класифікацію мистецьких форумів акордеонного виконавства, виявлено їхні головні функції і з'ясовано значення цих творчих змагань для розвитку та популяризації акордеонного мистецтва України. Відзначено, що участь і перемоги українських виконавців у міжнародних конкурсах і фестивалях допомагають інтеграції акордеонного мистецтва України до світового культурного простору, доводять конкурентоспроможність вітчизняної акордеонної школи, популяризують українську музичну культуру і сприяють підвищенню авторитету країни.

Ключові слова: акордеонне мистецтво України, акордеон, конкурс, фестиваль, виконавці.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку акордеонного мистецтва України позначений активною інтеграцією цього явища до європейського і світового культурного простору. Цьому сприяють різні чинники і, зокрема, інтенсивний розвиток конкурсного і фестивального руху. Велика кількість мистецьких форумів, які щорічно проводяться в Україні, сприяє розвитку виконавської майстерності, обміну досвідом, демонстрації вагомих здобутків виконавської і композиторської творчості акордеонного мистецтва України. Зважаючи на важливе значення конкурсного і фестивального руху для розвитку акордеонного мистецтва України, важливим завданням є дослідження цього явища.

Огляд останніх публікацій. Конкурсам і фестивалям в акордеонному мистецтві України присвячено низку наукових розвідок українських і зарубіжних учених. Так, у довіднику А. Семешка [8] вміщено перелік міжнародних і всеукраїнських конкурсів, проведених в Україні за доби незалежності та зарубіжних міжнародних конкурсів, учасниками яких були українські виконавці на зламі ХХ–ХХІ ст. У довіднику А. Душного і Б. Пица [3] подано інформацію про конкурси Львівщини та їхніх переможців. У низці публікацій та відгуків охарактеризовано виконавську майстерність учасників змагань, композиторську творчість, розкрито сучасні здобутки у сфері акордеонного виконавського мистецтва [1-2, 4, 9-10]. Однак, попри значимість доробку вчених, в українському мистецтвознавстві бракує досліджень, присвячених висвітленню особливостей функціонування конкурсів і фестивалів акордеоністів та баяністів, розкриттю позитивних і негативних характеристик мистецьких форумів.

Мета статті – визначення особливостей функціонування та розвитку конкурсного і фестивального руху в акордеонному мистецтві України, здійснення класифікації мистецьких форумів і виявлення їх головних функцій.

Вклад дослідницького матеріалу. Починаючи з середини 1990-х рр., в Україні набуває інтенсивності розвиток конкурсного і фестивального руху в сфері акордеонного виконавства. Засновниками й арт-директорами мистецьких форумів стали провідні діячі акордеонного мистецтва, виконавці, композитори, діяльність яких спрямована на розвиток та розкриття творчого потенціалу талановитої молоді.

Дослідження особливостей мистецьких форумів акордеоністів потребує визначення самого поняття «музичний конкурс». В енциклопедичному словнику йдеться, що «музичні конкурси – це змагання музикантів, що відбуваються, зазвичай, за попередньо обумовленими умовами» [5; 267]. Участь у конкурсах виконавської майстерності передбачає змагання акордеоністів на здобуття високих відзнак від професійного журі та публічного успіху. Зазвичай конкурси в Україні проводяться на некомерційній основі, передбачають багато номінацій, категорій, вікових груп учасників, демократичні критерії вимог до конкурсних програм, велику кількість призів і дипломів.

Серед чималої кількості різних мистецьких форумів, що проводяться в Україні, розглянемо лише ті творчі змагання, які, на нашу думку, мають важливе значення для розвитку й популяризації акордеонного мистецтва.

Одним із найавторитетніших вважають Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», що проводиться з 2008 р. у Дрогобичі. Ініціатори і керівники конкурсного проекту – відомі дослідники баянного і акордеонного мистецтва, педагоги А. Душний і Б. Пиц. Учасниками творчого змагання є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів, студенти музично-педагогічних та спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації, концертні виконавці. Особливістю цього конкурсу є різноманіття номінацій, зокрема, тут представлено сольне виконавство; однорідні та змішані ансамблі народних інструментів; оркестри народних інструментів; композиторсько-виконавську творчість на акордеоні та баяні. Остання номінація започаткована в рамках мистецького проекту «Молода генерація Львівської баянної школи» (автор А. Душний), метою якого є організація та активізація творчого руху «нової хвилі молодих композиторів», які поєднують виконавство і композиторську творчість. Молоді автори (віком до 35 років) виконують власні композиції і, таким чином, здійснюється введення нових творів для акордеона і баяна в широку музично-виконавську практику. Твори переможців у номінації «композитори-виконавці» публікуються у нотних збірках.

Із акордеоністів у 2012 і 2013 рр. цю номінацію презентував молодий виконавець і композитор Р. Стахнів, який став володарем III премії. Митець представив на конкурсі твори «Smile» для акордеона-соло, «Коло. Мийка» для фортепіано та акордеона й Рондо «Пам-парам» для акордеона, кларнета, ударних, контрабаса. Ці композиції отримали високу оцінку журі, яке очолював В. Зубицький і рекомендації від композитора представляти дану номінацію на міжнародному конкурсі «Citta di Lanciano» в Італії. Отже, конкурс «Perpetuum mobile» сприяє активізації не лише виконавської, а й композиторської творчості.

Даний мистецький форум проводиться у семи категоріях і об'єднує усі ланки музичної освіти, професійних виконавців та мистецькі колективи, що подають повне розмаїття музичної культури. Репертуар конкурсантів відзначається великою кількістю різних жанрів і стилів; до нього входять твори академічної, народної, естрадної, джазової музики, авангард.

У творчому змаганні беруть участь музиканти і мистецькі колективи з України, Росії, Білорусі, Молдови, Словаччини, Латвії, Німеччини, Італії, Китаю. Широка географія конкурсантів і низка схвальних відгуків членів журі із зарубіжжя є свідченням авторитетності і популярності цього форуму не лише в Україні, а й поза її межами.

У рамках цього заходу щорічно проводяться науково-практичні конференції «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» і «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», де здійснюється осмислення стану та шляхів розвитку сучасної музичної освіти в Україні, окреслюються перспективи сучасного музиканта-педагога, аналізуються здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва в Україні та за кордоном. Відбуваються майстер-класи досвідчених викладачів, виступають відомі представники акордеонного і баянного мистецтва та творчі колективи. Отже, конкурсні змагання сприяють обміну досвідом і накресленню подальших шляхів та напрямів розвитку акордеонного мистецтва. Так, ще у середині 1990-х рр. проф. М. Давидов порушував питання про проведення конкурсних змагань акордеоністів окремо від баяністів, з різними програмами, що відображали б специфіку не лише зручності, а й стилю музикування. На думку ученого, диференціація між акордеоном і баяном на конкурсах «сприяє жанрово-естетичній визначеності у кристалізації репертуару з урахуванням аплікатурної, теситурної, тембрової специфіки кожного з різновидів двох споріднених інструментів» [2; 135]. Вперше такий метод втілений на II Міжнародному конкурсі «Кубок Півночі» у 1994 р. у Череповці.

В Україні окрему номінацію «акордеон» вперше запроваджено 2001 р. на Міжнародному конкурсі молодих баяністів та акордеоністів «Донбас – 2001». Серед переможців – І. Жорницький (м. Київ, I премія), Ю. Чубаренко (м. Київ, II премія), О. Микитюк (м. Київ, III премія). Цього ж року на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі виконавців на народних інструментах «Провесінь», що проводиться з 1996 р. у Кропивницькому, акордеон також представлений в окремій номінації. Цей фестиваль-конкурс спрямований на виявлення і підтримку талановитої молоді. Форум має велику популярність в Україні, його учасниками є студенти музичних училищ, учні середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів та початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів з усіх регіонів країни.

Конкурс проводиться у чотирьох вікових категоріях: I категорія – учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (ПСМНЗ) до 12 років включно; II категорія – учні ПСМНЗ від 13 до 15 років включно; перехідна група – учні ПСМНЗ віком 16 років; III категорія – учні 9–12 класів середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів (ССМШ-I) та студенти 1-2 курсів музичних училищ; IV категорія – студенти 3–4 курсів музичних училищ. До репертуару конкурсантів висуваються вимоги відповідних навчальних програм. Учасники I–II категорій виконують два різнохарактерних твори; конкурсанти III–IV категорій – поліфонічний твір; твір бароко; твір за власним вибором. Тут представлено сольне та ансамблеве виконавство.

У фестивальних концертах цього заходу виступають відомі діячі народно-інструментального мистецтва С. Грінченко, В. Заєць, В. Зубицький, В. Мурза, І. Серотюк, П. Фенюк, дует баяністів Р. та Б. Пірогів, дует баяністів О. Міщенко та І. Снедкова, дует «Каданс», Квартет баяністів ім. М. Різоля Національної філармонії України, квінтет «3+2». До концепції проекту входить також проведення науково-практичних конференцій, лекцій, майстер-класів за участю досвідчених українських педагогів та учених.

Розвитку і популяризації виконавства на народних інструментах сприяє проведення Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка з 2007 р. у Дрогобичі. У конкурсі беруть участь учні і вчителі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів і студенти та викладачі спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації. Серед низки різних номінацій тут також представлено номінації «баян-акордеон» та «баянно-акордеонні ансамблі». У рамках конкурсу відбувається низка різноманітних заходів – проводяться науково-практичні конференції, присвячені проблемам народно-інструментального мистецтва; відбуваються презентації низки видань для народних інструментів; виступають відомі українські музиканти і колективи.

Варто відзначити і Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів «Зірки баяна на Запоріжжі», що заснований 2002 р. у Запоріжжі, де відбувалися змагання ансамблів малих форм – дуєтів, тріо та квартетів. 2016 р. у концепції конкурсу відбулися зміни – до ансамблевого виконавства додане сольне, що

значно підвищило статус форуму. Учасниками конкурсу є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації, концертні виконавці без обмеження віку. На конкурсі звучить музика різних жанрів, стилів і епох. Проведення даного мистецького форуму сприяє розвитку і популяризації баянного і акордеонного мистецтва, підвищенню рівня професійної підготовки творчої молоді, узагальненню методик викладання спеціальних дисциплін, поширенню передового педагогічного досвіду.

Згадані мистецькі форуми органічно «вплелися» у загальнонаціональний процес розвитку конкурсного і фестивального руху. Більшість із них орієнтована на розвиток молодіжної творчості і сприяє пропаганді акордеонного мистецтва в Україні.

Окрему увагу слід звернути на фестивалі акордеонного і баянного мистецтва. Серед них вирізняється Міжнародний фестиваль «Грудневі вечори баянної музики», започаткований 2001 р. в Інституті культури і мистецтв Луганського педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. Ініціатором і арт-директором цього форуму є баяніст і композитор А. Сташевський. У межах фестивалю відбувається чимало мистецьких заходів – концертні виступи провідних баяністів, акордеоністів та ансамблів; майстер-класи відомих педагогів; творчі зустрічі з видатними діячами баянного і акордеонного мистецтва; науково-практичні конференції з проблем виконавства та педагогіки. На фестивалі представлена музика різних жанрових напрямів і стилів (українська і світова класика, академічні оригінальні твори, в тому числі й авангардного спрямування, високохудожні зразки обробок фольклору та естрадно-джазової музики). А. Сташевський зазначає, що саме «...збалансована різножанрова спрямованість фестивалю, ...є його головною характеристикою» [9; 11]. Варто також згадати і Всеукраїнський фестиваль молодих баяністів та акордеоністів «АССО-Дебют», що з ініціативи А. Сташевського з 2008 р. проводиться в Луганську. Цей захід спрямований на виявлення і підтримку обдарованої молоді.

Наразі, через військові дії на території Донецької та Луганської областей, конкурси і фестивалі баяністів та акордеоністів припинили своє існування. Проте, ці форуми відіграли важливу роль у розвитку і популяризації акордеонного мистецтва в Україні.

Як бачимо, на сучасному етапі спостерігається активна участь акордеоністів у конкурсних змаганнях. Як зазначав голова і член журі багатьох вітчизняних і зарубіжних конкурсів В. Бесфамільнов: «Акордеоністи в кількісному відношенні (по конкурсах) досягли значно вищих результатів, аніж баяністи. Вважаю, що цьому сприяє популярність інструмента, що зростає, європейський рівень акордеонної педагогічної школи, і нарешті, те, що акордеон не вважається у нас народним інструментом» [1].

Отже, розглянувши провідні мистецькі форуми акордеонного виконавства в Україні, варто здійснити їхню класифікацію і визначити головні функції. Згідно з цією класифікацією виділяємо такі форми організації мистецьких акцій як конкурс, фестиваль-конкурс, фестиваль. За статусом творчі змагання у сфері акордеонного виконавства бувають міжнародні, всеукраїнські та регіональні. Існують вузькопрофільні (баяністів і акордеоністів) та багатопрофільні конкурси (виконавців на народних інструментах, національної музики тощо, до яких входить номінація «акордеон»). Конкурсні змагання, що відрізняються за віковими категоріями учасників (конкурси, що мають шість вікових категорій і охоплюють усі ланки музичної освіти та професійних виконавців; конкурси, які мають чотири вікові категорії, їх учасниками є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів та студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації). Конкурси, що передбачають обов'язкову програму і мистецькі форуми без репертуарних обмежень.

Головними функціями конкурсів і фестивалів акордеоністів та баяністів є: активна популяризація акордеонного мистецтва; виявлення і підтримка талановитої молоді; презентація нових творів для акордеона; творча комунікація між учасниками форумів.

Варто зауважити, що попри значний розвиток конкурсного й фестивального руху в сфері акордеонного виконавства, сьогодні в Україні існує низка проблем щодо рівня конкурсів та їхнього значення для популяризації акордеонного мистецтва. Передусім, дискусійним питанням залишається участь у конкурсах вихованців членів журі та їхні часті перемоги. Тому організатори авторитетних міжнародних змагань вводять вимоги щодо заборони голосування членів журі за своїх учнів.

Важливою проблемою є чимало конкурсів, частина з яких не відповідають міжнародним вимогам. Через це відбувається нівелювання самого поняття «лауреат міжнародного конкурсу», тому що професійний рівень учасників різних конкурсів, зокрема, й міжнародних, суттєво відрізняється.

Варто згадати також так звану «конкурсоманію», в результаті якої одні й ті ж учасники з однією програмою беруть участь у різних конкурсах багато років поспіль. Відповідно, це шкодить педагогічному процесу, призводить до порушення природності і послідовності у розвитку музикантів.

Існують проблеми підбору репертуару для участі у конкурсах і фестивалях. Відомо, що сучасні конкурсні вимоги передбачають досить обмежений репертуарний список, який повторюється з невеликими змінами на різних конкурсах. Відповідно, це не сприяє удосконаленню виконавської майстерності молодих музикантів. Тому вагомим є оволодіння виконавцем широким за обсягом репертуаром, до якого би входили твори різних стилів, жанрів та епох і, що надзвичайно важливо, – сучасні оригінальні композиції для акордеона. Творчість таких музикантів має викликати велику зацікавленість слухачької аудиторії.

Гостро постає проблема подальшого професійного зростання переможців конкурсних змагань. Тобто, окрім звання лауреата, музиканти мають отримати можливість гастролювати, записувати компакт-диски. Широка слухачька аудиторія має знайомитись із творчими досягненнями молодих виконавців. Вагомим також є одержання грантів на купівлю інструментів, безкоштовного навчання чи стажування за кордоном. Варто зауважити, що саме продюсерська підтримка є сьогодні стимулом для участі молодих музикантів у ряді зарубіжних конкурсів.

Важливим також є максимальне привернення уваги ЗМІ до проведення творчих змагань. Залучення авторитетних музичних критиків, включення до складу журі відомих музикантів інших спеціальностей (передусім, композиторів, диригентів), діячів інших видів мистецтв. Це сприятиме популяризації акордеонного мистецтва і розвитку творчої співпраці з композиторами, які працюють в інших сферах музичного мистецтва.

Висновки. Таким чином, проведення конкурсів стимулює удосконалення професійної майстерності виконавців, сприяє розвитку традицій української акордеонної школи, популяризації творів українських композиторів, обміну науково-педагогічним досвідом, встановленню творчих контактів між вітчизняними і зарубіжними митцями. Участь і перемоги українських виконавців у міжнародних конкурсах і фестивалях переконливо доводять конкурентоспроможність вітчизняної акордеонної школи, популяризують українську музичну культуру і сприяють підвищенню авторитету країни.

Стаття не вичерпує всього кола питань, пов'язаних із даною проблематикою; виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого всебічного вивчення специфіки мистецьких форумів акордеонного виконавського мистецтва, виявлення протиріч впливу музичних конкурсів на творчий розвиток виконавця.

Список використаної літератури

1. Бесфамильнов В. Удивительное рядом. Международный конкурс юных исполнителей на баяне и аккордеоне им. Н. И. Белобородова. *Народник*: информационный бюллетень. 2000. № 3. С. 1–2.
2. Давыдов Н. В защиту традиционного клавишного аккордеона. *Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні*: зб. ст. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. С. 133–137.
3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
4. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 107. С. 71–83.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. М. : Сов. энцикл., 1990. 672 с.
6. Марченко В. В. Историко-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис... канд. мист. (доктора філософії): спец. 26.00.01. Київ, 2017. 18 с.
7. Програма VI Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», VI Всеукраїнської «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та III Міжнародної «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 9–13 трав. 2013 р.) / ред-упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2013. 80 с.
8. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
9. Шашевский А. По следам фестиваля (О «Декабрьских вечерах баянной музыки») в Луганске. *Народник*: информационный бюллетень. 2003. № 4. С. 10–11.
10. Ястребов Ю. Еще раз о конкурсах: pro&contra. *Народник*: информационный бюллетень. 2012. № 1. С. 25–33.

References

1. Besfamylnov V. Udyvytelnoe riadom. Mezhdunarodnyi konkurs yunykhn yspolnytelei na baiane y akkordeone im. N. Y. Beloborodova. *Narodnyk*: ynformatsyonnyi biulleten. 2000. № 3.S. 1–2 (in Russian).
2. Davidov N. V zashchytu tradytsyonnoho klavyshnoho akkordeona. Problemy rozvytku akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva v Ukraini: zbirnyk statei. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 1998. S. 133–137. (in Ukrainian).

3. Dushnyi A., Pyts B. Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: dovidnyk. Drohobych: Posvit, 2010. 216 s. (in Ukrainian).
4. Dushnyi A. Mizhnarodnyi konkurs baianistiv-akordeonistiv «Perpetuum mobile» yak chynnyk propahandy narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 2013. Vyp. 107. S. 71–83 (in Ukrainian).
5. Muzikalnii entsyklopedycheskyi slovar / hl. red. H. Keldish. Moskva: Sovetskaia entsyklopedyia, 1990. 672 s. (in Russian).
6. Marchenko V. V. Istoryko-kulturni vymiry evoliutsii akordeonnoho mystetstva v Ukraini (druga polovyna XX – pochatok XXI st.): avtoref. dys. na здобuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva (doktora filosofii): spets. 26.00.01. Kyiv, 2017. 18 s. (in Ukrainian).
7. Prohrama VI Mizhnarodnoho konkursu baianistiv-akordeonistiv «Perpetuum mobile», VI Vseukrainskoi «Muzychna osvita Ukrainy: problemy teorii, metodyky, praktyky» ta III Mizhnarodnoi «Tvorchist dlia narodnykh instrumentiv kompozytoriv Ukrainy ta zarubizhzhia» naukovo-praktychnykh konferentsii (DDPU im. I. Franka, 9–13 travnia 2013 r.) / red-upor. A. Dushnyi, B. Pyts. Drohobych: Posvit, 2013. 80 s. (in Ukrainian).
8. Semeshko A. Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit: dovidnyk. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 2009. 244 s. (in Ukrainian).
9. Stashevskiy A. Po sledam festyvalia (O «Dekabrskyykh vecherakh baiannoi muzyky») v Luhanske. Narodnyk: ynformatsyonnyi biulleten. 2003. № 4. S. 10–11. (in Russian).
10. Iastrebov Yu. Eshche raz o konkursakh: pro&contra. Narodnyk: ynformatsyonnyi biulleten. 2012. № 1. S. 25–33 (in Russian).

АККОРДЕОННОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КОНКУРСНОГО И ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

Марченко Валерий Виталиевич – кандидат искусствоведения,
Украинско-китайский центр развития культуры и образования, г. Киев
Сидлецкая Татьяна Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент,
Винницкий национальный технический университет, г. Винница

Раскрыты особенности функционирования и развития конкурсного и фестивального движения в аккордеонном искусстве Украины. Выработана классификация художественных форумов аккордеонного исполнительства, выявлены их главные функции и установлено значение этих творческих состязаний для развития и популяризации аккордеонного искусства Украины. Отмечается, что участие и победы украинских исполнителей в международных конкурсах и фестивалях помогают интеграции аккордеонного искусства Украины в мировое культурное пространство, доказывают конкурентоспособность отечественной аккордеонной школы, популяризируют украинскую музыкальную культуру и способствуют повышению авторитета страны.

Ключевые слова: аккордеонное искусство Украины, аккордеон, конкурс, фестиваль, исполнители.

ACCORDION ART OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF COMPETITION AND FESTIVAL MOVEMENT

Marchenko Valery Vitaliyovich – Ph.D. Art criticism, Ukrainian-Chinese
Centre of Culture and Education, Kyiv
Sidletska Tetyana Ivanivna – Ph.D. Art criticism, associate professor,
Vinnytsia National Technical University, Vinnytsia

The article reveals the peculiarities of the functioning and development of the competition and festival movement in the accordion art of Ukraine. The classification of artistic forums of accordion performance was performed, their main functions were revealed and the significance of these creative competitions for the development and popularization of accordion art of Ukraine was clarified. It is noted that the participation and victories of Ukrainian performers in international contests and festivals help to integrate the accordion art of Ukraine into the world cultural space, prove the competitiveness of the national accordion school, popularize the Ukrainian musical culture and contribute to the increase of the authority of the country.

Key words: accordion art of Ukraine, accordion, competition, festival, performers.

UDC 78.022+78.03

ACCORDION ART OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF COMPETITION AND FESTIVAL MOVEMENT

Marchenko Valery Vitaliyovich – Ph.D. Art criticism, Ukrainian-Chinese
Centre of Culture and Education, Kyiv
Sidletska Tetyana Ivanivna – Ph.D. Art criticism, associate professor,
Vinnytsia National Technical University, Vinnytsia

The aim of this paper - definition of the features of the functioning and development of the competition and festival movement in the accordion art of Ukraine, the classification of artistic forums and the identification of their main functions.

Research methodology research is to apply methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as the use of structural-functional approach. This made it possible to analyze the activity of authoritative artistic forums, to create their classification, to reveal the main functions and to find out the significance of these creative competitions for the development and promotion of accordion art in Ukraine.

Results. Since the mid-1990s, the development of the competition and festival movement in the field of accordion performance has become intensive in Ukraine. The founders and art directors of artistic forums have become leading figures of accordion art, performers, composers whose activities are aimed at developing and disclosing the creative potential of talented young people. The main purpose of creative competitions is the active promotion of accordion and artistic art. Their conduct helps to improve the professional skills of the performers, to develop teaching methods, to popularize the works of Ukrainian composers, to exchange experiences, to establish creative contacts between domestic and foreign artists. At the same time, despite the significant development of the competition and festival movement in the field of accordion performance, there are still a number of problems in Ukraine today, in particular, many competitions do not meet international requirements; there is a so-called «competition mania» that damages the process of educating a young musician; rather limited repertoire list, which does not contribute to the perfection of performing skills; there is no producer support for winners of competitions; insufficient media attention to conducting such competitions.

Novelty of the article is to deepen the study of the theoretical and practical achievements of the accordion art of Ukraine, the study of the role of the competition and festival movement in popularizing and developing this phenomenon of musical culture.

The practical significance. The main provisions and conclusions of the article can be used to further study the trends and trends of the accordion art in Ukraine, as well as the methodological material for studying the history of Ukrainian music, theory and history of folk instrumental art.

Key words: accordion art of Ukraine, accordion, competition, festival, performers.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 78.087.68(477.83)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ГАЛИЦЬКІ ПЕРЕДЗВОНИ» (м. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)

Манелюк Оксана Іванівна – аспірантка, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0001-7446-1844
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.36
Oksana Maneliuk@i.ua

Розкривається художньо-виконавська манера муніципального камерного хору «Галицькі передзвони» в контексті формування репертуарної політики та деяких особливостей роботи диригента над хоровим матеріалом. Аналізується специфіка творчо-естетичних принципів діяльності колективу, його концертна практика та формування відповідного виконавського стилю.

Ключові слова: «Галицькі передзвони», Ігор Дем'янець, камерний хор, репертуар, виконавська манера, хорове мистецтво.

Постановка проблеми. ХХІ ст. вирізняється значним поступом у всіх сферах людської діяльності, зокрема й у музично-виконавській, серед яких найбільш значущою в українському культурному просторі є хорова. Втім, хорове мистецтво периферійних міст і сьогодні залишається на маргінесі, хоча саме ці невеликі центри сприяли піднесенню української культури, творячи її цілісний «організм». Саме в період незалежності виникає велика кількість хорових колективів у різних містах України, які долучаються до поживлення культурного життя, репрезентації широкого репертуару різних стилів і жанрів, епох. Серед таких регіональних колективів – муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони» (м. Івано-Франківськ), творча діяльність якого почасти висвітлювалася в періодиці і ще не була предметом окремої уваги науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Певну інформацію про колектив можна віднайти в таких джерелах: «Мистецька палітра Івано-Франківська [5; 47-48], «Українські хори та диригенти» (М. Бурбан) [1; 139-140], статті Т. Кметюка «Муніципальні мистецькі колективи Івано-Франківська в системі розвитку музичної культури Прикарпаття» [3; 291-296].

Джерельну базу доповнюють відгуки та рецензії в українській і закордонній періодиці: «Галицькі передзвони» прославляли Україну у Вірменії» (Прес-служба Голови ОДА («Рідна земля» від 6 квітня 2012 р. №15), «Перший Міжнародний: здобутки реальні і вдавані» (Н. Костюк («Галичина» від 11 березня 2000 р.), «Другий міжнародний конкурс ім. П. Муравського»

(Організаційний комітет («Піщанські вісті» від 11 червня 2011 р.), Festiwal Choralny «Wschod (Zachod Zblizenia)» – М. Ziembinski («Komuiczemu» od 28 lipca 2008 r.), «У нас є все необхідне, аби духовно підкорити Європу» В. Недільський («City Life» від 12 травня 2004 р.). Багато цінної інформації отримано безпосередньо з уст диригента і хормейстера колективу.

Мета статті – охарактеризувати методи роботи диригента з хором для виокремлення головних прикмет виконавської манери колективу.

Вклад основного матеріалу. Камерний хор «Галицькі передзвони» вже тривалий час є взірцевим колективом Івано-Франківська та Прикарпаття, відомий не лише в Україні, а й за її межами. Колектив є активним учасником концертного життя міста та області, репрезентуючи різдвяні програми, твори хорової шевченкіани, виступаючи в концертах приурочених святкуванню дня міста, Злуки, Конституції, Незалежності України, річниці УПА, пам'яті жертв голодомору, пам'ятним датам у житті українського народу, звітах і ін. За 25-літній період свого існування камерний хор багато концертував в Україні та за її межами: Польщі, Словаччині, Німеччині, Угорщині, Великобританії, Мальті, Естонії. В. Федорак, начальник управління культури, національностей та релігій ОДА в інтерв'ю на ОТБ «Галичина» з нагоди 25-річчя колективу наголошував: «Я мав можливість бачити як «Галицькі передзвони» представляють Україну за межами нашої держави, і бачив подив і захоплення глядачів, чи це була Словаччина, чи це була Польща. І що цікаво, що впродовж цього періоду, за чверть століття мінявся склад цього колективу, але рівень виконавської майстерності і, власне, ставлення до твору, було завжди дуже відповідальним».

Концертні виступи колективу підтверджують вміння передавати найтонші нюанси хорової пісні, цікаве інтерпретування крізь призму відтворення всіх елементів хорового письма композитора. Хор – лауреат та дипломант українських і міжнародних конкурсів: Словаччина (м. Снина, 1995 р., м. Трнава, 1999р.), Великобританія (м. Ланголен, 1997 р.); багаторазовий переможець хорових конкурсів: I, II, III Регіональний конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки (м. Луцьк) – Гран-Прі (1994 р.), I премія (1996 р.), III премія (2006 р.), Всеукраїнський конкурс ім. Д. Січинського (м. Івано-Франківськ) – III премія (1995 і 2005 рр.), III Всеукраїнський конкурс ім. М. Леонтовича (м. Київ) – I премія (1997 р.), I Регіональний конкурс ім. Є. Козака (м. Дрогобич) – II премія (2007 р.), II Міжнародний хоровий конкурс ім. П. Муравського (м. Вінниця) – I премія (2011 р.).

Чимало фестивалів і концертів було в творчому житті хору і на кожному «Галицькі передзвони» відзначалися за високий виконавський рівень. Колектив – учасник Міжнародного фестивалю духовної пісні візантійського обряду у м. Кошице (Словаччина, 1999 р.), Міжнародного музичного фестивалю «Музика без кордонів» у м. Балашадярмат (Угорщина, 2000 р.), XV Міжнародного фестивалю хорового мистецтва у м. Валетга (Мальта, 2003 р.), X Всеукраїнського хорового фестивалю «Співочий Собор» (Донецьк, 2007 р.), I Міжнародного фестивалю хорової музики «Львівські зустрічі» (Львів, 2008 р.), XII хор-фесту «Золотоверхий Київ» (Київ, 2008 р.), IV Міжнародного хорового фестивалю «Схід – Захід – зближення» у м. Радомско (Польща, 2008 р.), Міжнародного фестивалю «Культурні мости Балтики» у м. Сшіамис (Естонія, 2010 р.), III Міжнародного фестивалю оркестрів та хорів «Шенгенський меридіан» (Словаччина, 2011 р.) та багатьох ін. «Івано-Франківський муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони» повернувся з Єревану, де у складі офіційної делегації Міністерства культури України брав участь у Днях української культури у Вірменії, що проходили впродовж 21-28 березня...» [9; 1].

Ініціатором та організатором камерного хору був М. Савка. Свої перші творчі кроки хор почав при міському обрядовому салоні у 1989 р. під назвою «Лебедина вірність». У 1991 р. колектив реорганізовується у міський камерний хор під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України В. Савчука і обирає назву «Галицькі передзвони» як символ нашого краю – древньої Галичини. Співаки хору – викладачі та студенти мистецьких закладів м. Івано-Франківська. Загалом учасниками колективу були понад сотня талановитих артистів. У травні 2000 р. колектив отримав статус муніципального.

Рушійною силою будь-якого колективу є його керівник. Тому варто зупинитись на окремих біографічних даних сьогоднішнього керівника І. Дем'янця – випускника Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (тепер – музична академія), кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України. Надзвичайно мобільний, талановитий, він вболіває за хорову справу. Як великий ентузіаст виконавського мистецтва керує низкою хорових колективів у місті: камерний хор «Cantemus» церкви Царя Христа монастиря отців Василян УГКЦ (2000 р. є засновником і регентом), камерний хор «Джерело» Івано-Франківського міського Будинку вчителя, будучи викладачем кафедри літургійного співу та методики викладання музики, очолює хор семінаристів в Івано-Франківській Теологічній академії УГКЦ, співає в народному чоловічому вокальному квартеті «Коло». З 1997 по 2001 рр. – хормейстер камерного хору «Галицькі передзвони», з серпня 2005 р. – його художній керівник та диригент.

З 2012 р. діяльність І. Дем'янца, як керівника хору, поєднується з активною культурно-просвітницькою роботою на посаді художнього керівника Івано-Франківської обласної філармонії ім. І. Маланюк.

І. Дем'янець – енергійний, жвавий, працьовитий керівник, знавець своєї справи. Сумлінний і часом впертий в роботі, однак завжди стриманий, вихований і дуже толерантний. Мер м. Івано-Франківська на сторінці соціальної мережі висловив такі слова на його адресу: «Людина нечуваного ентузіазму і таланту».

Як хормейстер володіє доброю школою виконавської майстерності, досконалим знанням хорової справи, зокрема вокально-хорових та темброво-діапазонних можливостей кожної партії, відтак художньо-виражальних можливостей цілого хору. Відточений виразний жест, зрозуміла мануальна техніка, абсолютно без надмірного хизування, які закладені наукою педагогів В. Сидорака (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського) та народного артиста України І. Юзюка (Вищий музичний інститут ім. В. Лисенка), допомагають точно передавати художньо-образний зміст композицій. У роботі з хором помічається поступовість і обдуманість, випередження всіх репетиційних проблем. Часто збирає окремі репетиції жіночих і чоловічих голосів. Завжди детально вивчає кожну партію, сам досконало володіючи вокалом, може професійно показати голосом будь-яке складне місце. Намагається детально відтворювати творчий задум авторів, аналізуючи кожну ноту, найменший мотив, фразу. І так із нотного тексту (партитури) виростає переконливе виконання твору. Особливої уваги приділяє культурі академічного хорового звучання, «витягуючи» з колективу неймовірні звукові барви. Володіє виразною мімікою, неабиякими акторськими здібностями. Є достатньо емоційним, хоча часто зовні виглядає стриманим і спокійним. Добре розбирається у стилевих особливостях творів, про що свідчить схвальний відгук голови журі народної артистки України Г. Горбатенко після прослуховування хорів на VIII Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. М. Леонтовича, відмітила вдале, відповідне до стилю використання соло сопрано в творі І. Шамо «Не туманься, тумане».

Очолівши «Галицькі передзвони», І. Дем'янцю вдалося підібрати великий і цікавий репертуар, змінити «політику» колективу. Поступово оновлюється співацький склад, на зміну заслуженим артистам і знаним митцям приходять енергійна і творча молодь, готова до сучасної музики, нового сприйняття хорового жанру. «І попри деяку неяскравість, професійність голосів з цими людьми легко досягати ансамблю, строю, інших елементів хорової звучності» (з інтерв'ю з керівником хору). І. Дем'янець показує в новому світлі вивчення творів саме акапельно, без втручання інструменту, що розширює можливості хору. Ставить собі за мету підкорити не лише Івано-Франківськ, а й Україну. Так, без жодного виїзду за кордон, три роки муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони» презентує свій спів по різних куточках нашої держави. Засоби масової інформації активно слідкують за гастролями, рецензенти підкреслюють професійність виконання колективу, зазначаючи, що виступ івано-франківців мав неабиякий успіх серед відомих митців хорового мистецтва, викладачів та студентів музичних закладів Києва, шанувальників музики. І. Павлик, кер. дитячо-юнацької хорової капели «Вівчарик», в інтерв'ю на ОТБ «Галичина»: «Цей колектив мені подобається за високий професіоналізм, за те, як вони виконують твори у своїй інтерпретації, за добрий вокал і високий рівень культури». І тільки згодом починається активне конкурсно-фестивальне життя за межами України...

Хормейстером майже 8 років був Б. Ватащук, а з 2015 р. – Я. Ткачук – магістр Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (кл. заслуженого діяча мистецтв України Л. Серганюк). Він завжди енергійний, охочий до праці, на репетиціях лаконічно-точний, емоційний і серйозний. Доповнюючи роботу головного диригента, продовжує лінію професійного виконавства, є не тільки інспектором хору, але й попри репетиційні й організаторські обов'язки успішно виступає на сцені.

150 хорових полотен – це велике надбання колективу. Є твори, які ще не звучали в концертному виконанні, або виконані лише раз, і відкладені «на потім», оскільки тримати в добрій формі таку кількість складно. «Протягом свого існування хор здійснив еволюцію в репертуарі від нескладних хорових мініатюр українських композиторів до розгорнутих масштабних концертів, кантат, мес, хорових циклів світової і національної класики, оригінальних творів сучасних композиторів, народної музики світу» [5; 48]. Репертуар колективу охоплює великий пласт хорової музики, починаючи з раннього Ренесансу і завершуючи ультрасучасними джазовими композиціями, фолк-роком, негритянськими спірічуелсами; твори українських і зарубіжних композиторів-класиків, сучасна музика, духовні твори, українські народні пісні, пісні народів світу. Надзвичайно важливе місце в репертуарі хору посідають твори композиторів Прикарпатського регіону. «Колектив співпрацює з обласною організацією Національної Спілки композиторів України, а саме з композиторами Галичини:

Б. Шиптуром, В. Черленюком, В. Сидораком, І. Фіцаловичем; України: Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурком (Київ), Б. Дерев'янком (Львів), Ю. Алжневим (Харків), В. Зубицьким (Італія), а також зарубіжними композиторами: R. Twardowski (Польща), D. Rappo (Франція)» [2; 1].

Не можна не відзначити творчого тандему колективу з місцевим композитором, педагогом Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, членом НСКУ, головою Івано-Франківської організації НСКУ, лауреатом обласних премій ім. М. Ірчана (1985 р.), ім. Д. Січинського (1987 р.), ім. В. Стефаніка (2000 р.), заслуженим діячем мистецтв України Б. Шиптуром, який, відвідуючи проби і детально досліджуючи специфіку звучання, теситурні характеристики голосів, партій і колективу, практично всі свої хорові творіння пише для «Галицьких передзвонів»: «Молитва до Богородиці», «Світає, край неба палає», «І мертвим, і живим і ненародженим...» на вірші Т. Шевченка, «Моя Україна – квітуча земля» на вірші Л. Кліща, «Місто моє» на вірші Я. Дорошенка, кантата «На крилах вічності» на вірші Р. Юзви, обробка української народної пісні «Подай, дівчино, руку на прощання».

Найважчими для виконання є твори епохи Відродження (у зв'язку з новими завданнями: динамізація просторів через нові фактурні рішення – ефект ехо, протиставлення соло і хору, вільні включення й вимикання голосів; перетворення модальної системи, що відбилось у поширенні хроматизмів, появі тонально-гармонічної функційності, формуванні мінору і мажору; зміна піфагорійського строю чистим), оскільки вони вимагають особливого звукоутворення, певної манери співу, притаманної саме камерним колективам. І. Дем'янець, будучи учасником і хормейстером славнозвісної «Легенди» під орудою І. Циклінського (який тяжів до камерного складу), вихований у тих традиціях, і бере за взірць модель «Легенди». Однак, «кожен керівник задумується, що він хоче почути від колективу. Якщо в хорі співає 35 осіб, не так просто відтворити ренесансні звучання таким великим складом. Зробити з такою кількістю хористів камерне звучання, яке дає можливість більшої динамічності, виразнішої чистоти і інтонації, звучання «по-іншому» – моє свідоме рішення» (з інтерв'ю з І. Дем'янцем). Серед таких: С. Monteverdi «Zefiro torna», G. Palestrina «Regina Coeli».

У доборі репертуару керівник надає перевагу акапельному співу, усвідомлюючи, що він є головним надбанням будь-якого професійного колективу. Саме хорова музика створює емоційний вплив на душу людини, торкається найтонших струн серця. Найкраще в інтерпретації «Галицьких передзвонів» звучать духовні твори композиторів – як класичні, так і сучасні, як українські, так і зарубіжні: А. Ведель, хоровий концерт № 25 «Господи, Боже мой, на Тя уповах», Д. Бортнянський, хоровий концерт № 34 «Да воскреснет Бог», О. Архангельський, хоровий концерт «Помышляю день страшный», М. Вербицький «Отче наш», М. Леонтович «Ой зійшла зоря», В. Верховинець «Трисвяте», Л. Дичко «Святий Боже», J. Swider «Pater noster», E. Grieg «Ave, maris stella», R. Twardowski «Alleluja», D. Rappo «Benedic, anima mea, Domino». І. Дем'янець підкреслює, що така музика вимагає драматизму і глибини, округленого звучання голосних, бережливого відношення до літературного тексту і найкраще звучить у храмах.

Неперевершеним скарбом українського народу була і залишається сьогодні народна пісня, яка стоїть на вершині жанрової ієрархії хору. Жоден концерт не обходиться без неї; це одна з наших ментальних рис, що відображає звичаї та традиції, характер та побут кожного етносу, переповідає історичні події. І. Дем'янець зізнається, що її виконання не потребує особливих роз'яснень і уточнень, що це – наша «душа», яка щиро розповідає музикою про щоденні турботи, життєві труднощі і невдачі, про радість і смуток, про любов і розбиті серця, про молодість і старість тощо. Однак, намагається підбирати пісні складні та цікаві по гармонізації, враховуючи при виконанні регіональні особливості – чи то розспівність, кантиленність, чи то точність і гострота. Перелік цих творів чималий, однак є пісні, які по-особливому вдаються колективу. Це «Ой дуб, дуба» М. Ракова, «Висока верба» Я. Бабинського, «В кінці греблі шумлять верби» Б. Лятошинського, «Сусідка» Я. Яциневича, «Порізала пальчик» О. Бондаренка, «Ой, гиля, гиля» Б. Дерев'янка, «Ой у полі криниченька» М. Колесси, «Да що на горі імбер» Є. Савчука, безліч обробок М. Леонтовича.

Шевченкіана представлена маловідомими творами. Ця музика вимагає «широкого» звучання партій, строго академічної манери виконання, адаптування сучасних гармоній до філософських текстів поета, вміння відшукати і виокремити у переплетінні інтонаційних фігурацій головні мелодичні мотиви. Серед таких: М. Лисенко, М. Старицький, хор з опери «Утоплена» «Туман хвилями лягає», Б. Лятошинський «Тече вода в синє море», Д. Кохановський «Одинокий човен», Б. Шкільник «У гаю, гаю», «Од села до села», «Якби мені, мамо, намисто», Г. Гладкий «Зоре моя вечірняя», мел. Г. Гладкого, обр. Л. Ревуцького «Заповіт», Д. Крижанівський, обр. А. Авдієвського «Реве та стогне Дніпр широкий», мел. К. Борисюка, обр. Є. Козака «Думи мої», Г. Давидовський, Д. Котко «Учітєся, брати мої».

Твори «інструментального» складу теж посідають чільне місце в репертуарі хору – Г. Давидовський «Кобза», В. Черленюк «Коломийки», О. Чмут «Ой, на горі два дубочки», В. Зубицький хоровий концерт «Гори мої». Вони зобов'язують до точного, «гострого» інтонування, надзвичайно чіткої дикції та артикуляції, активного дихання. Хор на таких композиціях удосконалює свою майстерність та набуває нових вокальних прийомів. Залюбленими музично-виразовими засобами закарпатських, угорських та багатьох інших композиторів є синкоповані ритмічні малюнки, стрибкоподібна мелодика, які з досконалою довершеністю виконуються колективом (обробки пісень «Косив косар сіно» І. Мартона, «Косарі косять» Б. Дерев'янка, «Ой нині свято Яна» О. Скрипника, «Ой мій милий щось зробив» та «Ой над водов» І. Дем'янця).

Невід'ємне надбання хору – колядки та щедрівки.

Чимало творів виконується у супроводі не лише роялю (концертмейстери Н. Сич та В. Пірус), а й інструментальних колективів Івано-Франківська (муніципального оркестру народної музики «Рапсодія» (кер. Л. Никорак), Д. Січинський на вірші К. Малицької «Чом, чом, чом, земле моя», аранж. Л. Никорака, симфонічного філармонійного оркестру (керівники заслужений артист України І. Олійник, С. Черняк) – кантата «На крилах вічності» Б. Шиптура на вірші Р. Юзві, академічного камерного оркестру «Harmonia Nobile» (кер. народна артистка України Н. Мандрика) – А. Брукнер «Реквієм». У масових концертах обласних урочистостей хор бере участь у зведеному колективі під супровід духового оркестру Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського (кер. заслужений діяч мистецтв України П. Гундер) – «Боже, Великий, єдиний» М. Лисенка, аранж. О. Кошиця, «Гімн України» М. Вербицького на вірші П. Чубинського.

Тонко відчуваючи красу і якість вокалу, І. Дем'янець вдало підбирає тембральну барву голосів для сольних партій. Ось приклади деяких з них: Б. Грицишин (Б. Шиптур «Молитва до Богородиці», М. Леонтович «Ой зійшла зоря», сила і міць), О. Семчук (М. Скорик, переклад М. Гобдича «Шуміла ліщина», жаль і сум), І. Сахарієва (І. Шамо «Не туманься, тумане», прозорість і сріблястість), О. Чернявська (Л. Дичко «Святий Боже», легкість і духовність), Г. Салабай (українська народна пісня в обр. Б. Дерев'янка «Косарі косять», народна відкрита «горлова» манера), Н. Мензатюк (Г. Гаврилець «Засвічу свічу», дзвінкість і польотність), заслужений артист України М. Петрик (А. Кос-Анатольський «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», ліризм і емоційність), П. Слободян (В. Кікта «Хоральна прелюдія», надривність і розпач), І. Шевчук (українська народна пісня в обр. Б. Лятошинського «В кінці греблі шумлять верби», пластичність і розпука).

Цікавою подією в житті колективу була участь у фестивалі до Дня Європи «Porto Franko» (єдиний хоровий колектив). У супроводі національного Президентського оркестру з балкону міської Ратуші прозвучав гімн Євросоюзу «Ода до Радості» Л. ван Бетховена (IV з симфонії № 9) – «...Церемонія розпочалася з перформенсу у виконанні гендиректора фестивалю Р. Держипільського та акторів драмтеатру, які у мантиях із залізними трубами в руках виконали «Оду до Радості» Л. ван Бетховена. Три композиції виконали Національний Президентський оркестр та хор «Галицькі передзвони» [10; 1]. Для створення стерео ефекту оркестр було поділено на кілька груп, тому явище вражало помпезністю і масовістю.

Шукаючи різноманітний репертуар, І. Дем'янець любить експериментувати зі стилями. Великою популярністю користуються спірічуелси, в яких керівник застосовує «естрадную» манеру співу (відкриті голосні), джазові елементи (гліссандо, вигуки), елементи рухів (плескання в долоні, притупування), долучає різні шумові інструменти (L. Dawson «Soon I will be done», Л. Джерхарт «Сухі кості», Н. Johnson «A in't Gotti metodie», Н. Smith «Ride the Chariot», М. Hogan «Old Time Religion»).

У керівника багато творчих планів та проектів, найглобальнішим із них є занесення «Галицьких передзвонів» у книгу рекордів Гінесса через аудіозапис творів Т. Шевченка (благодійний фонд «Хорова школа П. Муравського» в рамках Всеукраїнського мистецького проекту «Україна співає «Кобзаря» реалізовує аудіовізуальний проект шевченкіани з власної бібліотеки маестро у 7 томах). Деякі композиції вже записано (Д. Січинський «Лічу в неволі» та Ю. Мейтус «А мій батько орандар, чоботар»).

У доробку колективу є компакт-диски «Українські народні пісні та твори українських композиторів» (2006 р.) і «Духовна музика українських та зарубіжних композиторів» (2008 р.). Також записи багатьох хорових композицій містяться у фондах обласного радіо й телебачення «Галичина».

Висновки. Аналізуючи манеру виконання камерного хору «Галицькі передзвони», слід відмітити окремі риси, притаманні колективу. Це камерність і витонченість звучання, академізм виконання, ритмічна точність, виразність дикції та артикуляції, розмаїта темброво-звукова палітра. Звідси випливає, що виконавський стиль хору можна охарактеризувати як професійний, притаманний кращим хорам України. Виконавський репертуар колективу становить його найбільшу художню

цінність, оскільки до нього входять яскраві зразки української та західноєвропейської хорової класики. Так само вагомим чинником формування «душі» колективу є світогляд його керівників та їх методичні принципи і підходи до хорової справи.

Камерний хор «Галицькі передзвони» – візитна картка Івано-Франківська; він посідає особливе місце в піднесенні культурно-мистецького життя міста, популяризації української пісні та хорового національного репертуару не лише на рідних теренах, а й далеко за їх межами. Спів колективу заворожує тонким нюансуванням, пластичністю виконання, чистотою інтонування, розмаїтою тембрально-звуковою барвою. А найважливіше – це творча «родина», де частинки індивідуальностей творять професійну хорову історію. «Хор – це сім'я, це зичливе ставлення один до одного. В добрій атмосфері краще себе почуваш. Тоді гуртом, на одній звуковій хвилі легше і приємніше творити високе хорове мистецтво. Саме це є «ядром», на якому базується і процвітає діяльність муніципального камерного хору «Галицькі передзвони» (з інтерв'ю з І. Дем'янцем).

Список використаної літератури

1. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Монографія. Дрогобич : Посвіт, 2006. 640 с.
2. Камерний хор «Галицькі передзвони» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.parafia.org.ua/choir/kamernyj-hor-halytski-peredzvony>.
3. Кметюк Т. «Муніципальні мистецькі колективи Івано-Франківська в системі розвитку музичної культури Прикарпаття». *Галичина*. 2015. Ч. 27. С. 291–296. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nikp_2015_27_38
4. Костюк Н. Перший Міжнародний: здобутки реальні і вдавані. *Галичина*. 2000. 11 берез.
5. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту магдебурзького права присвячується: монографія Г. Карась (гол. авт. кол.), В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк [та ін.]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 180 с.+60 іл.
6. Konrad M. Ziembinski. Festiwal Choralny «Wschod-Zachod-Zblizenia». *Komuiczemu*. 2008. 2–8 lip.
7. Недільський В. У нас є все необхідне, аби духовно підкорити Європу. *City Life*. 2004. 12 трав.
8. Організаційний комітет. Другий Міжнародний хоровий конкурс ім. П. Муравського. *Пицанські вісті*. 2011. 11 черв.
9. Firtka.if.ua. «Галицькі передзвони» прославляли Україну у Вірменії. *Вечірній Івано-Франківськ (Плюс)*. 2012. 5 квіт.
10. Електронний ресурс. Режим доступу: www.vikna.if.ua 06.08.2016

References

1. Burban M. Ukrainski hory ta dyryhenty. Monohrafiia. Drohobych: Posvit, 2006. 640 s.
2. Kamernyi hor «Halytski peredzvony» [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.parafia.org.ua/choir/kamernyj-hor-halytski-peredzvony>.
3. Kmetiuk T. «Munitsypalni mystetski kolektyvy Ivano-Frankivska v systemi rozvytku muzychnoi kultury Prykarpattia». *Halychyna*. 2015. Ch.27. S. 291–296. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nikp_2015_27_38
4. Kostiuk N. Pershyi Mizhnarodnyi: zdotutky realni i vdavani. *Halychyna*. 2000. 11 bereznia.
5. Kulturno-mystetska panorama Ivano-Frankivska: 350-richchiu nadannia mistu mahdeburzkooho prava prysviachuetsia: monohrafiia/ H. Karas (hol.avt.kol.), V. Dutchak, I. Monolatii, I. Dundiak [ta in.]. Ivano-Frankivsk: Misto NV, 2012. 180 s.+ 60 il.
6. Maciej Konrad Ziembinski. Festiwal Choralny «Wschod-Zachod-Zblizenia». *Komu i czemu*. 2008. 2–8 lipca.
7. Nedilskyi V. U nas ye vse neobhidne, aby duhovno pidkoryty Yevropu. *City Life*. 2004. 12 travnia.
8. Orhanizatsiinyi komitet. Druhyi Mizhnarodnyi horovy konkurs im. P. Muravskoho *Pishchanski visti*. 2011. 11 chervna.
9. Firtka.if.ua. «Halytski peredzvony» proslavlialy Ukrainu u Virmenii. *Vechirni Ivano-Frankivsk (Plus)*. 2012. 5 kvitnia.
10. Elektronnyi resurs. Rezhym dostupu: www.vikna.if.ua 06.08.2016.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРЫ МУНИЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРА «ГАЛИЦКИЕ ПЕРЕЗВОНЫ» (Г. ИВАНО-ФРАНКОВСК)

Манелюк Оксана Ивановна – аспирантка, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Ивано-Франковск

Раскрывается художественно-исполнительская манера камерного хора «Галицкие перезвоны» в контексте формирования репертуарной политики и некоторых особенностей деятельности дирижера над хоровым материалом. Анализируется специфика функционирования коллектива, его концертная практика и формирование соответствующего исполнительского стиля относительно репертуарной палитры.

Ключевые слова: «Галицкие перезвоны», Игорь Демьянец, камерный хор, репертуар, исполнительская манера, хоровое искусство.

**PECULIARITIES OF PERFORMING MANNER OF MUNICIPAL CHAMBER CHOIR
«GALICIAN BELLS» (IVANO-FRANKIVSK)**

Maneliuk Oksana – teacher of the highest category, chairman of the Cyclic Commission of Choral Conducting of Ivano-Frankivsk Denys Sichynsky Music College, postgraduate student of Drohobych I. Franko State Pedagogical University

The article is devoted to the artistic and performing manner of the municipal chamber choir «Galician bells» in the context of the repertoire policy formation and some peculiarities of the conductor's work with the choral material. The specificity of the collective's creative and aesthetic principles of work, its concert activity and the special performing style formation in relation to the repertoire palette were analyzed.

Key words: «Galician bells», Ihor Demianets, chamber choir, repertoire, performing manner, choral art.

UDC 78.087.68(477.83)

**PECULIARITIES OF PERFORMING MANNER OF MUNICIPAL CHAMBER CHOIR
«GALICIAN BELLS» (IVANO-FRANKIVSK)**

Maneliuk Oksana – teacher of the highest category, chairman of the Cyclic Commission of Choral Conducting of Ivano-Frankivsk Denys Sichynsky Music College, postgraduate student of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Problem setting. The creative activity of the municipal chamber choir (Ivano-Frankivsk) was only partially described in the periodicals and had not been the subject of scientists' special attention so far. That is why this article is topical.

The chamber choir «Galician bells» has been a model collective of Ivano-Frankivsk Region and the Carpathian Region for a long time; it is well-known not only in Ukraine but also abroad. It has been investigated that the collective is an active participant of the city and region concert life, it has given a lot of concerts in Ukraine and abroad during the period of its 25-year activity: Poland, Slovakia, Germany, Hungary, Great Britain, Malta, and Estonia.

The article deals with the artistic and performing manner of the municipal chamber choir «Galician bells» in the context of the repertoire policy formation and some peculiarities of the conductor's work with the choral material. The specificity of the collective's creative and aesthetic principles of work, its concert activity and the special performing style formation were analyzed.

Recent research and publications analysis. Ten main publications on the topic were investigated. The main information about the collective can be found in the following monographs and articles: «The Artistic Palette of Ivano-Frankivsk» by H. Karas, «Ukrainian Choirs and Conductors» by M. Burban, «Ivano-Frankivsk Municipal Artistic Collectives in the System of Musical Culture Development in Prykarpattia» by T. Kmetiuk.

Paper objective is to characterize the conductor's methods of work with a choir in order to single out the main peculiarities of the collective's performing manner.

Conclusions of the research. To single out the main features of the collective's performing manner, some peculiar features typical of the collective were characterized while describing the conductor's methods of work with the choir. They are as follows: chamber and fine sound, academic and fluent performance, rhythmic accuracy, expressive diction and articulation, diverse timbre and sound, intonation accuracy. Therefore, the performing style of the choir is professional, characteristic of the best choirs in Ukraine. The repertoire of the collective is its greatest artistic treasure which includes the excellent works of Ukrainian and Western European choral classics, works of the early Renaissance, religious compositions, Ukrainian folk songs, songs of the peoples of the world, contemporary music, folk rock, Negro spirituals, and jazz compositions.

Key words: «Galician bells», Ihor Demianets, chamber choir, repertoire, performing manner, choral art.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 316.774:784.66

**МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО
ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА**

Дружинець Маріанна Ігорівна – здобувач кафедри естрадного виконавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.37
marianna.druzhinec@gmail.com

У статті, присвяченій масовій культурі, – феномену естрадного музичного мистецтва, простежено неоднорідність та універсальність масової культури, її функціональні блоки, що відповідають ключовим аспектам життєдіяльності людини.

У сучасному стані масова культура постає механізмом соціальної гомогенізації, функціонує як система адаптації, механізм соціокультурної регуляції, гармонізації, ціннісної орієнтації і соціалізації людини. Широкий спектр завдань, функцій та функціональних проявів, характерних цій культурі в сучасному соціокультурному просторі, дають можливість розглядати її як один із механізмів, що сприяє стабілізації існуючої суспільної системи.

Ключові слова: масова культура, естрадне музичне мистецтво, функції, завдання, функціональні прояви.

Постановка проблеми. Сьогодні естрада як один із найбільш популярних розважальних видів мистецтва проявляється в якості феномена як внутрішньої, так і міжнародної масової культури. За допомогою комплексного аналізу (історичного, філософсько-теоретичного, соціо-логічного та культурно-типологічного) мистецтво естради розглядається в складному взаємозв'язку із масовою культурою, оскільки саме масова культура є підґрунтям для оформлення естради в окремий вид мистецтва.

На початку ХХІ ст. масова культура стала не лише одним із головних факторів розвитку суспільства, але й широким простором для рефлексій і теоретизувань у різних сферах соціогуманітарного знання. Наукова думка намагається простежити генезу масової культури, тобто зрозуміти як і чому виник даний феномен, які його структурні та функціональні особливості. Проблемні питання масової культури залишаються актуальними й досі через наявність суперечностей, неоднозначності та відносної новизни цього феномену в рамках загальної культури.

Останні дослідження та публікації. Філософська думка ХХ ст. неодноразово зверталася до цієї тематики [10: 24-37]: феноменом масова культура та його основними закономірностями, філософським, культурологічним та мистецтвознавчим осмисленням масової культури займалися Т. Адорно, Р. Афон, Д. Белл, Т. Веблен, Г. Лебон, Р. Мілс, Х. Ортега-і-Гассет, Д. Рісман, Б. Розенберг, Г. Тард, Л. Уайт, Е. Фромм, З. Фрейд, О. Хакслі, О. Шпенглер, Е. Шілс, К. Юнг та ін. На початку 80-х років ХХ ст. у дослідників також зріс інтерес до цієї проблеми. Серед вчених вивчали це питання Б. Єрасов, Н. Зорка, Н. Ільїна, М. Ілле, А. Кукаркин, Г. Кнабе, А. Мідлер, К. Разлогов, М. Чегодаєва. Окремим аспектам масової культури також приділяли увагу академіки А. Сахаров і Д. Ліхачов.

Мета статті: обґрунтувати універсальність масової культури, її функції та завдання, сфери функціональних проявів, висвітлити її як провідний засіб уніфікації масової свідомості й модель існування культури, глобальної за своїм впливом.

Виклад матеріалу дослідження. Музична культура розглядається як частина культури того чи іншого суспільства. Специфіка музичної культури полягає в тому, що основним засобом відтворення в ній уявлень, відносин, смислів є відносини з приводу створення, відтворення й сприйняття музичних творів.

Естрада як феномен масової культури виходить за межі лише музичного мистецтва і стає масовим явищем повсякденного життя, проникаючи в моду, ЗМІ, політику, спорт, сферу спілкування людей.

Масова культура (*або:* маскульт, маскультура, поп-культура, популярна культура) – культура, популярна серед широких верств населення в конкретному суспільстві та переважно комерційно успішна, елементи якої знаходяться повсюди, контрастуючи з «елітарною культурою». Термін «масова культура» в загальноприйнятому культурологічному значенні вперше застосував у 1941 р. німецький філософ і соціолог М. Горкгаймер у праці з відповідною назвою – «Мистецтво і масова культура». Пізніше в США з'являється скорочене слово «маскульт» (англ. *Masskult*), яке ввів у науковий обіг американський філософ Д. Макдональд [6]. Він зазначав: «Масову культуру часто ототожнюють із популярною. Значною мірою це слушно, але більш засадничим і точним є використання терміну «масова культура». Вона є виключно і безпосередньо продуктом масового споживання, як жувальна гума. Врешті, й витвір високої культури буває інколи популярним, хоча трапляється це все рідше» [9].

Ознаками масової культури є орієнтація на вподобання і потреби «середньої людини», велика гнучкість, властивість трансформувати артефакти, створені в межах інших культур, та перетворювати їх у предмети масового споживання, комерційний характер, використання кліше при створенні її артефактів, а також зв'язок із засобами масової комунікації як головним каналом поширення та споживання її цінностей [4]. Декларованими нею цінностями є цінності реального життєвого облаштування, комфортного, зручного життя, соціальна стабільність і особистий успіх [3]. Масова культура шанує тривіальність, сентиментальність, швидкі та фальшиві приємності коштом поважних інтелектуальних вартостей, культивує тілесну насолоду, обжерливість, розпусту, користолобство та пихатість [1].

Масова культура сама по собі неоднорідна, але при цьому кожен окремий її «сегмент» все одно передбачає величезну кількість споживачів. Сучасна масова культура настільки універсальна, що з легкістю переступає культурні кордони не лише всередині окремо взятого суспільства, а й між спільнотами з дуже різними культурними традиціями.

У середині масової культури, що охоплює впливом чимало сфер людської життєдіяльності, відбувається інтенсивний обмін, оскільки ідеї і технології активно циркулюють у повсякденному та спеціалізованих просторах. Аналізуючи, запропоновану А. Флієром і Е. Орловою [7: 134-137]

методику, при якій культура ділиться на функціональні блоки, що відповідають ключовим блокам життєдіяльності людини (за А. Флієром таких блоків – 4, а за Е. Орловою – 3), вважаємо за доцільне виділити наступне: структуризація, яку здійснюють дані автори, може бути застосована у ставленні до культури як єдиного цілого; у масовій культурі відсутні такі ключові сфери реалізації творчої активності як наука, економіка, філософія, а також система охорони громадського порядку, регулювання правових відносин у суспільстві і, нарешті, релігійні систематизовані вчення.

При цьому сам принцип, який пропонують автори, щодо вивчення масової культури є досить перспективним, оскільки дозволяє виділити наступні сфери її функціональних проявів, зокрема сферу організації і регуляції суспільних процесів; сферу естетичного і наукового пізнання та вивчення світу; сферу соціальної комунікації, сферу фізичної і психічної репродукції, рекреації та реабілітації людини [8: 138-148].

Динаміка функціональних проявів масової культури виявляє процеси еволюції даного феномену від радикально критичного ставлення до явищ масової культури в середині ХХ ст. і акцентування на її маніпулятивній компоненті до спочатку лояльного, а пізніше й позитивного сприйняття масової культури. Сучасні умови, позначені підвищенням інтенсивності соціальної циркуляції, інтенсифікацією інформаційного впливу, посиленням міграційних процесів, погіршенням екологічного фону життєдіяльності людини, вплинули на масову культуру таким чином, що тепер вона виконує певні функції, принципово відмінні від тих, що були провідними в попередньому соціокультурному контексті.

Масова культура у сучасному стані, постає механізмом соціальної гомогенізації. Вона багато в чому функціонує як система адаптації, механізм соціокультурної регуляції, гармонізації, ціннісної орієнтації і соціалізації людини. Широкий спектр функціональних проявів, характерних для масової культури у сучасному соціокультурному просторі, дають можливість розглядати її як один із механізмів, що сприяє стабілізації існуючої суспільної системи.

На відміну від високої культури, масова культура спрямована на перетворення сукупної історії людства в індивідуальне надбання окремої особистості, стаючи однією з умов розвитку її сутнісних властивостей, орієнтуючись на соціалізацію людини та її включення в встановлену суспільством систему координат. Адаптація кожної окремої людини в масовій культурі, найбільш ймовірно, представляється як варіант пасивного підпорядкування нормам, встановленим в суспільстві, де значення індивіду певним чином нівелюється суспільством.

Подібне ефективне пристосування людини до вимог соціуму, придбання необхідних соціокультурних характеристик формує відчуття психологічного комфорту і безпеки, хоча технологічність культури, наявність механізмів пристосування індивіда або груп населення до загальноцивілізаційного простору, не є властивою лише для масової культури якості, але й характеризує культуру загалом. Ці характеристики культури виступають у сукупності зі стереотипно-продуктивними властивостями, тобто здатністю до відтворення (тиражування), і з креативним характером буття в світі.

Альтернатива, запропонована Е. Фромом, «мати або бути» в масовій культурі досягається за допомогою вибору несправжнього існування і трансформацією індивіда з суб'єкта в об'єкт буття. З іншого боку, взаємодія індивіда з суспільством і своїм характерним світом культури, тобто перебування у самій культурі та функціонування в її рамках стає обов'язковою умовою еволюції самого індивіда в активно діючого суб'єкта з свідомістю, наповненню сенсом, досвідом і знанням про зовнішній та внутрішній світ.

Масова культура виступає в ролі унікального за своїм потенціалом адаптаційного колективного механізму, який компенсує суб'єкту маргіальної, міської культури відсутність традицій, що виникла внаслідок порушення каналів традиційної культурної комунікації та спадкової культурної трансляції. Дозволяючи індивіду прожити різні психологічні стани, масова культура тим самим формує стан пристосованості індивіда до соціокультурної дійсності, таким чином, реалізуючи одну з основних своїх функцій.

Безпосередньо адаптаційна та інтегруюча функції масової культури переважно формують її інтерес до ситуацій, властивих для звичайного, побутового існування людини. По суті, такий механізм поверхневого сприйняття дійсності, який пропонується масовою культурою, подібний до гри, де взаємні трансакції послідовно відбуваються за певними правилами, має ряд закономірностей, таких, як наприклад, керованість.

Ще Г. Честертон зазначав, що у будь-якої нормальної людини трапляється період, коли вона вважає за краще ілюзію, вигадку – факту, оскільки факт є те, чим людина зобов'язана світу, в той час як вигадка є те, що світ, безумовно, зобов'язаний їй. У цьому контексті масову культуру можна назвати своєрідною сублімацією бажань, потреб і прагнень людини та суспільних груп.

М. Маклюєн, описуючи нову дійсність, становленню якої сприяли новітні комунікаційні технології, був далеким від ейфоричних помилок щодо ролі ЗМІ та відзначав вкрай руйнівний вплив екранної культури на людську свідомість, а також на її здатність до мислення [10].

У соціокультурному просторі сучасної України цей стан загострюється й тим, що ситуація у сфері культури, політики і економіки країни, яка постійно трансформуються, призводить до значних соціокультурних змін, під час яких відбувається формування принципово нової ціннісної системи ідеалів і орієнтацій, кліше і стандартів, а індивідуальні здібності особистості часто є недостатніми для адекватної взаємодії з суспільною системою. У відповідному соціокультурному просторі масова культура не лише демонструє прагнення суспільства здолати суперечливості і роздвібненості картин світу, але й допомагає досягти розуміння, узгодженості й цілісності у загальнолюдському просторі. Міфологічна складова масової культури безпосередньо пов'язана з функціонуванням соціуму як єдиної системи та багато в чому визначає принципи формування у духовному середовищі цінностей та ідеалів, стандартів життєвих стратегій та моральних норм, картин світу й світоглядів.

Відповідно до сучасного стану життя можна стверджувати, що сукупність матеріальних і духовних цінностей, способів їх виробництва, вміння використовувати їх в цілях людського прогресу, а також здатність транслювати їх від покоління до покоління і складають сутність культури. Культура поєднує у собі сукупність всіх тих матеріальних і духовних досягнень людства, що з'явилися як індивідуально-суб'єктивні та історично-конкретні, але з плином часу отримали статус суспільно-об'єктивних, позачасових явищ, які формують безперервну загальну культурну традицію.

Культура включає до себе як предметні результати життєдіяльності людей, так і духовні людські здібності та силу, які реалізуються у діяльності.

Згідно М. Бахтіну, масова культура є формою взаємодії мас у процесі набуття та досягнення навколишньої дійсності, механізмом самодетермінації індивіду в масі з властивою їй соціальністю та історичністю [2: 53]. Варто відзначити, що механізм масової культури зараз розглядається суспільством як вельми значимий, а в перспективі – один із головних засобів вирішення ідеологічних та економічних завдань спільноти. Культура стає провідним засобом повсюдної уніфікації масової свідомості.

Однією з ключових характеристик сучасної масової культури стає її загальність; масова культура сьогодні охоплює всю систему сучасного інформаційного (постіндустріального) суспільства. Масова культура безпосередньо виступає в якості моделі існування культури, глобальної за своїм впливом.

Процес трансляції культури поєднує в собі все те, що характерне для процесу комунікації, але при цьому значною мірою змінює контекст сприйняття інформації. Культурна трансляція може бути розглянута як інтерпретації минулого з позицій сучасної дійсності. Можемо інтерпретувати культурну трансляцію в якості унікального виду комунікації, семантичне значення якої невпинно зводиться до наслідування минулого в залежності від сучасних ціннісних орієнтацій як індивідуальних, так й колективних.

Зразки і норми людської поведінки, міжособистісні комунікації, умови діяльності і взаємодії членів соціуму з різними компонентами навколишньої соціокультурної дійсності створюються самими людьми. Це стає можливим завдяки процесу комунікації у формі створення та інтерпретації текстів. Знакове спілкування суб'єктів соціуму створює локальний і глобальний соціокультурний часопростір тому, що служить, головним чином, соціальним механізмом інтеракції «людина-середовище» та здійснюється в режимі діалогу, у якому беруть участь соціальний досвід, що постає у формі традицій і звичаїв, знання-цінності і суб'єкти соціокультурної взаємодії.

Переймаючи соціальний і культурний досвід у матеріально-практичній діяльності та міжособистісній комунікації, особистість не лише зберігає в культурі стійкі характеристики отриманого досвіду, а й відтворює, трансформує і збагачує його, здійснюючи тим самим трансляцію на принципово нових засадах і умовах соціального розвитку.

Сьогодні масова культура охоплює більшість сфер людської життєдіяльності, демонструючи значне збільшення числа носіїв її ціннісних орієнтацій. Культура мас, по своїй суті, взяла на себе роль такої знакової системи, яка була б однаково доступна всім членам соціокультурного простору незалежно від їх національності, статусу, а також ступеня включеності до систем професійного знання. Подібним чином вона стала здійснювати коло обіг смислів і значень, який стоїть в основі суспільної стабільності і єдності.

Вивчення принципів культурної трансляції дає підстави вважати, що на сучасному етапі масова культура іманентна людському існуванню і є відображенням закладеного у природі людини прагнення до формування загального соціокультурного простору людства. Активне поширення масової культури в ХХ–ХХІ ст. можна пояснити прискоренням темпів розвитку і впровадження новітніх комунікативних технологій, які є основою соціокультурної трансляції.

Глобалізація являє складно структурований, системний і вкрай суперечливий процес, що торкається всіх сторін життєдіяльності суспільства, надаючи формотворний вплив на галузі взаємопов'язаних соціально значущих проблем людства. У сфері політики і влади глобалізаційні процеси сприяли зміні статусу держави, що призводить до зниження його впливу на економічні та соціокультурні аспекти життя, а також до певного переформатування суспільного простору. У цих умовах зазнає суттєвих змін й культурна ситуація у світі. Так, змінюються уявлення про сутність міжкультурного діалогу, який в умовах глобалізованої планети починає мислитися як внутрішньо-культурний діалог в уніфікованому культурному просторі.

Гостра потреба в розв'язанні кризи особистісної ідентичності сполучається з необхідністю розв'язання кризи національно-культурної ідентичності, що особливо відчутно актуалізується в умовах деформації культурного простору національних спільнот, руйнування механізмів культурної спадкоємності. Трансформації, пережиті культурною системою в умовах глобалізації та інформатизації, носять системний, глибинний характер і зачіпають майже такі елементи культурного пласта, як знакова система, мова, цінності, норми, звичаї, традиції та ін.

Ю. Лотман зазначав: «Вивчення «масової культури» стає однією з найбільш гострих проблем сучасної соціології. Вона безпосередньо впливає на теоретичні побудови дослідників сучасного мистецтва, особливо тих його видів, які безпосередньо пов'язані з технічними досягненнями в сфері масових комунікацій» [5: 818]. Різка зміна комунікаційного простору все більш розриває кордони між культурами і створює особливу віртуальну надбудову над реальністю, сприяючи тим самим стабілізації суспільної системи, здійснюючи через масову культуру зв'язок між спеціалізованим і повсякденним, високим і низьким, національним і глобальним.

Висновки. Масова культура – активне соціокультурне явище, що функціонує в якості розважальної індустрії, а також в інших мистецьких сферах. Вона робить високі цінності доступними для масової людини і тим самим гуманізує її спосіб життя. Задовольняючи масовий попит і не цураючись комерційних міркувань, масова культура звертається до особистості та прагне відповісти на її різноманітні запити, викликати інтерес до її цінностей і може бути взята за основу зміни якості повсякденного буття людей, їх свідомості та способу життя. Це дає імпульс для розвитку культури загалом і для подолання тих зразків масової культури, що виступають як антигуманні за своїм внутрішнім змістом форми.

Наші перспективи – простежити етапи становлення масової культури.

Список використаної літератури

1. Асеєва О. А. Деструктивний вплив масової культури в культуротворчому опануванні сучасних цінностей української культури. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. Донецьк : ДонДУЕТ, 2011. С. 22–271.
2. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. 332 с
3. Безугла Р. І. Масова культура: аксіологічні основи. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*. Київ : НАКККіМ, 2010. С. 6–7.
4. Безугла Р. І. Масова та популярна культура: проблема співвідношення понять. *Культура і сучасність*: альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 86–91.
5. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. *О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993)*. СПб. : Искусство - СПб., 1997. С. 817–826.
6. Масова культура [Електр. ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
7. Морфология культуры. *Культурология для культурологов*. М., 2000. С. 134–137.
8. Флиер А. Я. Массовая культура и ее социальные функции. *Общественные науки и современность*. 1998. № 6.
9. Macdonald D. Teoria kultury masowej. *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel. Warszawa, 2005. 543 s.
10. McLuhan M. Understanding Media. The Extensions of Man. N. Y., 1964.

References

1. Asieieva O. A. Destruktyvnyi vplyv masovoi kultury v kulturotvorchomu opanuvanni suchasnykh tsinnostei ukrainskoi kultury. *Intelekt. Osobystist. Tsyvilizatsiia*. Donetsk: DonNUET, 2011. S. 22–271 (in Ukraine).
2. Bakhtyn M. M. Avtor y heroi. K fylosofskym osnovam humanyarnykh nauk. SPb.: Azbuka, 2000. 332 s (in Russian).
3. Bezuhla R. I. Masova kultura: aksiolohichni osnovy. *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii*. Kyiv : NAKKKiM, 2010. S. 6–7 (in Ukraine).
4. Bezuhla R. I. Masova ta populiarna kultura: problema spivvidnoshennia poniat. *Kultura i suchasnist: almanakh*. Kyiv : Milenium, 2010. № 2. S. 86–91 (in Ukraine).
5. Lotman Yu. M. Massovaia lyteratura kak ystoryko-kulturnaia problema. *O russkoi lyterature: Staty y yssledovanyia (1958–1993)*. SPb.: Yskusstvo-SPb., 1997. S. 817–826 (in Russian).
6. Masova kultura [Elektr. resurs]. Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

7. Morfolohyia kultury *Kulturolohyia dlia kulturolohov*. M., 2000. S. 134–137 (in Russian).
8. Flyer A. Ya. Massovaia kultura y ee sotsyalnye funktsyy. *Obshchestvennye nauky y sovremennost*. 1998. № 6 (in Russian).
9. Macdonald D. Teoria kultury masowej. *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel. Warszawa, 2005. 543 s (in Poland).
10. McLuhan M. *Understanding Media. The Extensions of Man*. N. Y., 1964 (in USA).

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА КАК КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

Дружинец Марианна Игоревна – соискатель кафедры эстрадного исполнительства, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

В статье, посвященной массовой культуре, – феномена эстрадного музыкального искусства, прослеживается неоднородность и универсальность массовой культуры, ее функциональные блоки, которые соответствуют ключевым аспектам жизнедеятельности человека. В современном состоянии массовая культура предстает механизмом социальной гомогенизации, функционирует как система адаптации, как механизм социокультурной регуляции, гармонизации, ценностной ориентации и социализации человека. Широкий спектр задач, функций и функциональных проявлений, характерных для массовой культуры в современном социокультурном пространстве, дают возможность рассматривать ее как один из механизмов, способствует стабилизации существующей общественной системы.

Ключевые слова: массовая культура, эстрадное музыкальное искусство, функции, задачи, функциональные проявления.

MASS CULTURE AS A COMMUNICATIVE SPACE OF MODERN POP MUSIC ART

Druzhynets Marianna – the candidate of the pop art department, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to mass culture which is a phenomenon of variety music art. The heterogeneity and universality of mass culture, its functional blocks, which correspond to the key blocks of human life, are traced in the article.

Mass culture is a mechanism of social homogenization, is functioning as a system of adaptation and a mechanism of social and cultural regulation, harmonization, value orientation and socialization of people nowadays. A wide range of tasks, functions and functional manifestations that are characteristic of mass culture in the modern social and cultural space, make it possible to consider this culture as one of the mechanisms that helps to stabilize the existing social system.

Key words: mass culture, pop music, functions, tasks, functional manifestations.

UDC 316.774:784.66

MASS CULTURE AS A COMMUNICATIVE SPACE OF MODERN POP MUSIC ART

Druzhynets Marianna – the candidate of the pop art department, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of this study is to substantiate universality of mass culture, its functions and tasks, areas of functional manifestations, to highlight it as a leading way of unification of mass consciousness and as a model of the existence of culture.

Research methodology. The art of stage art in complex interconnection and interaction with mass culture is considered with the help of complex analysis (historical, philosophical, theoretical, sociological and cultural-typological), since it was mass culture which became the basis for designing the stage in a separate art form.

The works of scientists who developed various concepts of the existence of music in the composition of mass culture, musical components of cultural life of the XX–XXI centuries are important here. In the scientific literature of this subject the relevant concepts are used: «mass music culture» (A. Kalenichenko), «musical culture of mass media» (M. Naidorf), «mass music» (O. Boyko), «rock culture» (T. Pushkareva, I. Smirnov, G. Shostak), «music in the mass youth culture» (N. Kovalev, I. Orlov) and others.

Results. Mass culture appears as a mechanism of social homogenization, as a system of adaptation, as a mechanism of social and cultural regulation, harmonization, value orientation and socialization of society nowadays. It is aimed to transform the cumulative history of mankind into the individual property of a person. A wide range of functional manifestations makes it possible to consider it as one of the mechanisms that contribute to the stabilization of the existing social system.

Directly adaptive and integrative functions of mass culture predominantly form their interest in situations inherent in the ordinary everyday existence of a person. In essence, such a mechanism of superficial perception of reality, which is offered by mass culture, has a number of regularities, including controllability.

Any person has a period when he or she will prefer an illusion, a fabrication of fact, because the fact is what a person owes to the world, while the fiction is that the world is, of course, obliged to him or her. In this context, mass culture can be called a kind of sublimation of desires, needs and aspirations of man and social groups.

Active spreading of mass culture in the XX–XXI centuries can be explained by the acceleration of the pace of development and the introduction of the latest communicative technologies, which are the basis of social and cultural broadcasting. Mass culture makes high values accessible to a mass person and thus humanizes her lifestyle.

Novelty. The attempt to highlight mass culture as a leading means of unification of mass consciousness and as a model of cultural existence, global in its influence is made in the article.

Practical meaning. The information contained in this article is useful for developing a new strategy of the transformation of the aggregate history of mankind into the individual property of one person. Besides, it shows what a person owes the world and what the world certainly owes to a person, that is, the mass culture is sublimation of the needs and aspirations of the individual person.

Key words: mass culture, pop music, functions, tasks, functional manifestations.

Надійшла до редакції 8.11.2018 р.

УДК 787.61

РІЗНОВИДИ АКУСТИЧНОЇ ГІТАРИ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Гриненко Світлана Миколаївна – аспірантка,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

doi.org/10.35619/ucpm.vi26.38

svitlanangm@gmail.com

Окреслюються різновиди акустичної гітари, що використовуються в музичній практиці сьогодення. Значне поширення різних напрямів естрадної музики вплинуло на формування інструментів, розрахованих на відтворення визначеного типу музики – у потрібному регістрі, діапазоні, з певним рівнем динаміки. Наголошується увага на тих модифікаціях, що здійснюються з інструментом – збільшення чи зменшення корпусу гітари, додавання чи зменшення кількості струн, змінення матеріалу, з якого виготовляються струни та корпус. Звертається увага на те, що багато гітаро подібних інструментів мають етнічне походження та пов'язані з виконанням певного типу творів. Включення різновидів акустичної гітари у широкий вжиток професійними виконавцями є перспективним напрямом, який дозволить урізноманітнити можливості гітариста, сприятиме його універсалізації, а також створює шляхи для розвитку композиторської творчості.

Ключові слова: гітара, класична гітара, струни, різновиди акустичної гітари, виконання.

Постановка проблеми. На даний час існує надзвичайно багато музичних інструментів. Проте не всі з них використовуються в однаковій мірі. До одних частіше звертаються композитори, деякі є менш популярними. В музичному мистецтві склалась традиція звернення здебільшого до інструментів, що входять до складу симфонічного оркестру, написання творів для якого постає завданням, що свідчить про високу майстерність композитора. Але, якщо звернутись до історії музичного мистецтва різних країн світу, виявляється, що відбулася зміна глядацьких та композиторських уподобань стосовно музичного інструментарію. Багато в чому зростання інтересу до одних інструментів та зменшення, у ставленні до інших, були зумовлені їх змінами, внаслідок яких виникали нові за конструкцією інструменти. На перший погляд, час змін у конструкції, структурі інструментів давно минув, проте насправді можна свідчити про те, що продовжуються спроби їх модифікування, внаслідок чого виникають нові різновиди. Процес розвитку струнно-щипкових інструментів не можна вважати завершеним, адже на даний момент існує чимало різновидів акустичної гітари, сформованих у різні часи та неоднакових культурно-мистецьких умовах. Питання аналізу структурних різновидів акустичної гітари, що існують у сучасній практиці, має важливе практичне значення, адже формуватиме уявлення про технічні та виразові можливості інструментів й окреслюватиме перспективи їх подальшого використання в майбутньому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання розвитку музичного інструментарію у стародавні часи розкривається в праці Є. Герцмана [1]. Специфіка розвитку гітарного мистецтва загалом та використання класичної гітари в камерному ансамблі розкривається в дисертаційному дослідженні О. Петропавловського [4]. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства розглянуто в статті О. Хорошавіної [5]. Питання видобування звуків на класичній гітарі присвячена праця Дж. Тейлора [6]. Деякі технічні відомості стосовно облаштування різновидів гітари можна знайти на сайтах, присвячених рекламі певних видів такої продукції [2, 3].

У сучасному музикознавчому науковому просторі фактично не приділяється увага питанню розвитку акустичної гітари та її різновидів. Окремі розробки, представлені на сайтах компаній, що розробляють інструменти та згадки про них в Інтернет-магазинах, не надають вичерпну інформацію та не носять всеохоплюючого й наукового характеру.

Метою статті є огляд різновидів акустичної гітари, наявних у сучасному культурно-мистецькому просторі. Окреслення даної мети пов'язане також з деякими завданнями, як-от висвітлення не лише технічних характеристик різновидів акустичної гітари, але й визначення напрямів їх застосування в музичній практиці.

Виклад матеріалу дослідження. Якщо зробити екскурс в історію розвитку музичного інструментарію, виявляється, що струнно-щипкова група мала надзвичайно багато різновидів, що розрізнялись за кількістю струн, їх довжиною, величиною корпусу, розміром інструменту, матеріалом виготовлення, способом розташування при грі, ареалом застосування, функціональним навантаженням тощо. За часів стародавнього світу існувала низка струнно-щипкових інструментів – арфи, ліри, кіфари. Більшість із них мали різне застосування. В міфології стародавньої Греції, зазначає Є. Герцман, існувало відсилання до інструментів, пов'язаних із тим чи іншим видом мистецтва, а точніше – музами. Калліопа асоціювалась із кіфарою, Терпсіхора – з лірою, деякі з муз, як, приміром, Талія, з духовим інструментом – авлосом. «Тут кіфара, авлос і ліра лише умовно уособлюють конкретні мистецтва: кіфара – інструмент, який супроводжує героїчні і ліричні пісні, авлос – неодмінний учасник комедій, трагедій і хороводів, ліра – постійний атрибут гімнічної поезії» [1; 27]. Попри певну символічність, яка передбачалась стародавніми мислителями, коли мова йшла про музичний інструментарій, можна пересвідчитися у наявності чітко визначеного функціонального призначення у струнно-щипкових інструментів, які можуть вважатися предками акустичної гітари.

Протягом багатьох століть відбувалася зміна одних струнно-щипкових інструментів іншими. Ліри та кіфари, популярні в Греції та Римі, поступилися місцем арфам, які також мали чимало модифікацій і успішно використовуються у різних культурах сьогодення. Згодом почали виникати інші інструменти, які зі Сходу потрапляли до Західної Європи та поширювались у ній або впливали на появу інших інструментів.

У VI–VII ст. поширюється лютня і хоча походження цього інструменту важко визначити, проте саме до цієї родини (лютні) можна віднести акустичну гітару, чаранго, домбру, кобзу, бандуру, балалайку, тар, саз та банджо.

Протягом досить тривалого часу використовувались віуели, лютні; і лише з XVIII ст. можна датувати етап становлення гітари, що мала вигляд, подібний до сучасної. Зазначимо, що цей етап не став завершальним на шляху конструктивних змін інструменту і на даний момент є чимало різновидів акустичної гітари. Існування певних модифікацій зумовлене рядом чинників, серед яких згадаємо широкий спектр змін, здатних вплинути на виконавський процес. У цьому контексті варто згадати розвідки, які здійснював Д. Тейлор стосовно того, наскільки впливає якість звуку, що виникає унаслідок щипання струни від місця, на якому це здійснюється та від самого принципу, за яким це робить виконавець.

За рахунок того, що при грі на гітарі вібрують два складники – і струни, і сам корпус інструменту, існує досить багато чинників, що залишаються мало прогнозованими. Тейлор вказує на те, що одна й та сама деталь, що є частиною гітари, може відрізнитись, якщо її роблять на замовлення. Тобто, навіть коли аналізується, скажімо, одна й та сама конструкція гітари, наприклад, шестиструнна, вона може мати принципово інше звучання (у тембровому, динамічному відношенні) при виконанні різними майстрами [6]. Тут буде враховуватися матеріал, з якого вироблений корпус, струни, спосіб збереження інструменту, сила натягування струн та багато інших чинників. А що ж тоді казати про можливість гітари, де змінюється розмір корпусу чи додається ще одна струна? Виникає необхідність прослідкувати наслідки подібних трансформацій. «Корпус гітари ще мало вивчений з боку акустики, однією з причини чого, на думку автора, є досить помітні відмінності деяких індивідуальних деталей різних гітар» [5; 67].

Які ж саме різновиди акустичної гітари можна виділити в сучасній практиці? Найбільш часто використовується класична гітара. До цього типу належить саме та гітара, що була сформована у XVIII ст., мала шість струн та здобула розповсюдження по всій Західній Європі. Цей тип гітари широко використовувався для виконання музики концертного типу – сольної та ансамблевої. В цьому велику роль відіграли такі композитори, як Н. Паганіні та М. Джуліані.

Протягом першої третини XIX ст. формується репертуар для даного інструменту: «...в той період склався «класичний» камерно-ансамблевий репертуар і класичні інструментальні склади – гітарний дует, дует зі скрипкою, флейтою, фортепіано; тріо, квартет тощо, в яких гітара постає як повноправний партнер. Крім цього, вона брала активну участь у становленні інструментальних жанрів камерної музики – сонати, концерту» [4; 10].

Класична гітара частіше вироблялась із палісандру, вона має широкий гриф і об'ємний корпус, струни на ній, частіше, синтетичні. Найбільш характерною технікою, що використовується при грі на класичній гітарі, є пальцева.

Окрім класичної гітари, можна виділити ряд неklasичних гітар. У деяких джерелах також використовується термін «естрадні гітари». Мається на увазі, що внаслідок розвитку музичних стилів естрадної музики, а з ними наявною є подальша видозміна гітари, що стає одним із провідних інструментів у сучасній культурі. Якщо розглядати саме акустичні гітари, а не електрогітари, то в них можливе застосування вбудованих звукознімачів: магнітних, п'єзоелектричних, з еквалайзером і регулятором гучності.

Серед гітар, які мають набагато менше відмінностей від класичної та однією з найбільш ранніх модифікацій є фламенко – гітара, пов'язана з іспанською музичною культурою. За рахунок того, що даний тип гітари був нерозривно пов'язаний з фламенко – танцем, співом, грою та навіть театральною дією, її функціональне навантаження було більше пов'язане з ритмічно-ударною функцією. Практика використання потребувала більш гострого та яскравого звучання, адже вона супроводжувала досить галасливі та багатолюдні події, пов'язані не з салонною елітарною музикою, а народною. Досягнення потрібного звучання досягалося за рахунок незнаних конструктивних відмінностей, порівняно з класичною гітарою. Так, сам корпус був трохи меншим та тоншим, частини корпусу, а також задня дека вироблялись із кипариса, «пороги» робили нижче, низько розташовані струни полегшували техніку лівої руки [3]. Верхня дека вироблялася з ялини, або канадського кедра, так само як і шийка грифа, в той час як накладка на гриф – з чорного дерева. Гітара фламенко до середини XIX ст. мала назву *guitarra de tablo*, що позначало її призначення, тобто гітара для танцювальної сцени. Окрім цього на верхній деці гітари фламенко розміщується гольпеадор. Ця пластинка, вироблена з пластику мала оберігати корпус від впливу ударів правої руки. Поєднання цих ознак надавало більшу перкусійність звучанню.

Існує ще сучасний тип гітари фламенко – *guitarra negro*, де задня дека та обичайка виробляються з червоного дерева або палісандра.

Як вже зазначалося, розвиток сучасної естрадної музики вплинув на появу й інших акустичних гітар. Серед так званих естрадних акустичних гітар виділяються три типи: дредноут, фолк та джамбо. В ряді випадків дредноут-гітару називають різновидом фолк-гітари.

Розглянемо сутність відмінностей між цими інструментами. Зазначимо, що на естрадних гітарах використовуються металеві струни, які ніколи не використовують на класичній гітарі. Сутнісні відмінності між естрадними гітарами полягають у типах корпусів, які у них використовуються.

Дредноут гітара – це інструмент із досить великим та широким корпусом, у якому переважають низькі частоти; вона має форму більше наближену до прямокутної. Гриф вужчий, округлений з робочого боку, на ній використовуються металеві струни.

Її створила в 20-х роках XX ст. фірма «Мартін», причому вона знайшла широке застосування у різних напрямках – від блюзу до кантрі та поп-музики. На ній частіше використовувалась техніка гри за допомогою медіатора, хоча пальцева техніка також можлива. За рахунок особливостей конструкції, що змінили звучання на більш низьке та дещо приглушене, вона добре пасувала для ансамблевої гри у гурті та дещо менше – до сольної.

Для дредноут-гітари виготовляються спеціальні нейлонові струни, шовкові та шовково-металеві. Ймовірно за рахунок того, що даний тип гітари використовувався у кантрі музиці, що широко застосовувалась у такому кінематографічному жанрі, як вестерн, дредноут гітара відома також під назвою вестерн.

Джамбо – велика і масивна гітара, що має корпус округленої форми. Як і попередній різновид, вона передбачає застосування жорстких струн та медіатора, має великий динамічний діапазон. Часто використовується для акомпанементу, хоча їх популярність дещо знизилася в останні роки. За рахунок поширення звукопідсилювальної техніки набагато більшим є інтерес до електрогітар.

Існують певні розбіжності стосовно того, який саме інструмент мається на увазі, коли згадується фолк-гітара. За однією з версій це і є вестерн або дредноут-гітара, принаймні, так вони іменувались у фірмі Martin.

У даний момент прийнято фолк-гітарою називати «малий вестерн», тобто гітару, яка хоч і подібна до класичної, проте має менший корпус та вузький вестерновий гриф. Її позитивною рисою є компактність, легкість у грі, вона має меншу гучність, її гриф обов'язково йде з анкером.

У сучасній практиці існує чимало гітар, що посідають місце проміжне між акустичними та електричними. Так, серед них можна виділити баритон-гітару, яка має шість струн, проте налаштована нижче, має довшу мензуру за рахунок чого дозволяє видобувати більш низькі звуки. Вона частіше використовується для дублювання партії класичної гітари, що надає насиченості звучанню. Окрім неї існує також електроакустична бас-гітара, на якій виконується басова лінія; є можливість грати у низькому регістрі. Так само ця ж функціональність досягається на гітарроні –

мексиканській шестиструнній бас-гітарі, що має великий розмір та значну гучність. Вона частіше застосовується не у сольній практиці, а як учасник мексиканського оркестру.

Можна виділити низку акустичних гітар, що мають більший ступінь відмінності від класичної, що буде проявлятися в іншій кількості струн чи принципово інакшому матеріалу, з якого виготовлений інструмент. Широко відома семиструнна гітара, яку іноді називають «російська» чи «циганська», проте вона доволі рідко використовується у професійній музичній культурі. В структурному відношенні вона подібна до класичної гітари, а головна відмінність полягає у кількості та налаштуванні струн. За рахунок того, що більшість репертуару розраховано на можливості шестиструнної гітари, вона має менше застосування.

Так само відрізняється кількістю струн дванадцятиструнна гітара, яку виробляють на основі посиленних корпусів гітар дредноут та дамбо. Вони мають більш широкий гриф і є досить масивними. Їх можливості є досить значними, проте техніка гри на ній відрізняється від тієї, що є при гри на шестиструнній, до того ж високою є ціна якісних зразків.

Гран-гітара (гітара російська акустична нова) має два ряди струн, розташованих на різній висоті. Вона поєднує елементи класичної гітари та фолк-гітари. Верхній шар – нейлонові струни, а нижній – металеві. Граючи на верхньому шарі, використовується техніка класичної гітари, проте, можна грати, використовуючи обидва шари, що значно розширює можливості практичного застосування інструменту. Розробники гран-гітари підкреслюють, що вона багато в чому ближча до старовинних інструментів: «Нова гітара до старовинної музики ближче, ближче до лютні і клавесину, ніж класична. Це вже очевидно. Отже, констатуємо, що Нова гітара... застосовується в старовинній і в сучасній музиці. І звичайно ж, в класичній. Якщо б це було не так, не було б сенсу винаходити щось. Просто життя не стоїть на місці. Ми не заперечуємо класичної гітари. Ми самі граємо на ній і будемо грати» [2].

Меншу кількість струн має куатро, де часто є лише чотири струни, як і в укулеле. Різниця між ними полягає у розмірах інструментів, адже гавайська укулеле є надзвичайно мініатюрною. Куатро частіше застосовується в музичній практиці країн Латинської Америки. Досить цікавою є трес-гітара, розповсюджена в Пуерто-Ріко та Кубі. В ранніх версіях вона мала три струни, зараз відома у шестиструнному та десятиструнному різновидах.

Розглядаючи акустичні гітари варто згадати також інструменти, виготовлені з інших матеріалів. Так, *ovation* має лише деку, вироблену з деревини, натомість усі інші компоненти, вироблені з пластику. Вона має досить слабкий звук, тому частіше застосовується як електроакустична. Ще одним інструментом, що лише зовні нагадує гітару, є *добро*. Вона хоча й має шість струн та зовні виглядає як гітара, відрізняється вбудованим металевим резонатором, на якій грають металевим валиком слайдером, що нагадує звучання гавайської гітари.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. В сучасній гітарній практиці існує чимало різновидів акустичних інструментів. Вони мають чисельні відмінності конструктивного рівня та, відповідно, різні можливості їх використання. Ознакою музичної культури сьогодення є звернення до етнічних варіантів інструментів, які тривалий час посідали панівне становище в західноєвропейському культурному просторі. Їх використання сприяє не лише урізноманітненню можливостей застосування гітарної техніки виконавцями, але й створює широкий спектр для створення необхідного образного рівня – від найнижчого регістра, який можна видобути на бас-гітарі, гітарі до високого звучання укулеле чи добро.

Список використаної літератури

1. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. Спб. : Алетейя, 1995. 328 с.
2. ГРАН – Гитара XXI века. История [Электронный ресурс] / Режим доступа <http://gran-guitar.com/history-2/>.
3. Конструкция гитары фламенко и ее отличия от классической гитары [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://21one.ru/stati/mir-muzyki/283-konstrukciya-gitary-flamenko-i-ee-otlichiya-ot-klassicheskoy-gitary.html>.
4. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле: автореф. дис. ...канд. искусствovedения: 17.00.02. Нижегород. гос. акад. им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006. 21 с.
5. Хорошавина О. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. *наук. Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 61–68.
6. Taylor J. Tone production on classical guitar. London : Musical News Services Ltd, 1978. 80 p.

References

1. Gertsman Ye. V. *Muzyka Drevney Gretsii i Rima*. Spb. : Aleteyya, 1995. 328 s.
2. GRAN – Gitarra 21-go veka. Istoriya [Elektronnyy resurs] / Rezhim dostupa [http:// gran-guitar. com/ history-2/](http://gran-guitar.com/history-2/).
3. Konstruktsiya gitary flamenko i yeye otlichiya ot klassicheskoy gitary [Elektronnyy resurs] / Rezhim dostupa: <https://21one.ru/stati/mir-muzyki/283-konstrukciya-gitary-flamenko-i-ee-otlichiya-ot-klassicheskoy-gitary.html>.

4. Petropavlovskiy A. A. Gitara v kamernom ansamble: avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya akademiya im. M. I. Glinki. Nizhniy Novgorod, 2006. 21 s.
5. Khoroshavina O. Aktualni pytannia suchasnoho akademichnoho hitarnoho vykonavstva. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2009. Vyp. 82. S. 61–68.
6. Taylor J. Tone production on classical guitar. London: Musical News Services Ltd, 80 p.

РАЗНОВИДНОСТИ АКУСТИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Гриненко Светлана Николаевна – аспирантка,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Рассматриваются разновидности акустической гитары, используемые в современной музыкальной практике. Распространение различных направлений эстрадной музыке повлияло на формирование инструментов, направленных на воспроизведение определенного типа музыки – в определенном регистре, диапазоне, с определенным уровнем динамики. Акцентируется внимание на тех модификациях, которые претерпевает инструмент – увеличение или уменьшение корпуса гитары, увеличение или уменьшение количества струн, изменение материала, с которого изготовлены струны и корпус. Обращается внимание на то, что множество гитароподобных инструментов имеют этническое происхождение и связаны с исполнением определенного типа произведений. Включение разновидностей акустической гитары в широкое использование профессиональными исполнителями является перспективным направлением, позволяющим усовершенствовать возможности гитариста, помогут его универсализации, а также стимулируют пути композиторского творчества.

Ключевые слова: гитара, классическая гитара, струны, разновидности акустической гитары, исполнение.

VARIETIES OF ACOUSTIC GUITAR AND THEIR APPLICATION IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE

Grynenko Svitlana – postgraduate, of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The main varieties of acoustic guitar used in the musical practice of the present are outlined. The wide distribution of various styles of variety music influenced the formation of a large number of instruments designed to reproduce a certain type of music – in the right register, range, with a certain level of dynamics. Attention is drawn to those modifications that are made with the instrument – increasing or decreasing the guitar body, adding or reducing the number of strings, changing the material from which the strings and the body are made. Attention is drawn to the fact that many guitar-shaped instruments are of ethnic origin and are associated with the performance of a certain type of works. The inclusion of varieties of acoustic guitar in the wide use by professional performers is a promising direction, which allows diversifying the guitarist's abilities, contributing to its universalization, and also creating ways for the development of composer creativity.

Key words: guitar, classical guitar, strings, varieties of acoustic guitar, performance.

UDC 787.61

VARIETIES OF ACOUSTIC GUITAR AND THEIR APPLICATION IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE

Grynenko Svitlana – postgraduate, of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to review the varieties of acoustic guitar that are available in contemporary cultural and artistic space. The outline of this goal is also related to some tasks, such as covering not only the technical characteristics of the varieties of acoustic guitar, but also the determination of the directions of their application in musical practice.

Research methodology. In the article a comparative method is used to identify features of the construction of varieties of acoustic guitar, in comparison with the classical guitar. The method of analysis is used to identify the direction of modification of the guitar.

Results. In modern guitar practice there are many types of acoustic instruments. They have numerous differences in constructive level and, accordingly, different possibilities of their use. An indication of the present-day musical culture is the appeal to ethnic variants of instruments, which for a long time occupied a dominant position in the West European space. Their use promotes not only the diversification of the possibilities for the use of guitar techniques by performers, but also creates a wide spectrum for creating the necessary imaginative level – from the lowest register that can be extracted on the bass guitar, the guitarron – to the high sound of the ukulele or the dobro.

Novelty. For the first time in the national art criticism, the types of guitar that are used in modern practice are described.

The practical significance. Knowledge of the varieties of guitars can contribute to their wider and more fruitful use, both in compositional and performing practice.

Key words: guitar, classical guitar, strings, varieties of acoustic guitar, performance.

Надійшла до редакції 4.09.2018 р

УДК 7.012:004.2:001.4

**ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ДИЗАЙНІ ТА АРХІТЕКТУРІ.
ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕРМІНОЛОГІЮ**

Вергунова Наталя Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,
старший викладач, Харківський національний університет
міського господарства ім. А.Н. Бекетова, м. Харків
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.39
n.vergunova@gmail.com

Розглянуто теоретичні концепції, що розкривають термінологічний аспект цифрових технологій в дизайні та архітектурі на сучасному етапі. Представлені концепції відкривають нові можливості використання механізму народження проектної ідеї та ефективних засобів її реалізації. Виявлено, що деякі термінологічні трактування цифрових технологій мають синонімічне значення і не завжди доцільні в частині найменування самостійних течій дизайну та архітектури. Більш доречним в даному випадку є їх застосування для позначення окремих проектних підходів в дизайнерській і архітектурній діяльності.

Ключові слова: обчислювальна архітектура, алгоритмічний дизайн, цифровий дизайн.

Постановка проблеми. Современный информационный век, также как индустриальный век перед ним, предполагает переосмысление не только результатов, но и форм проектирования. В этой связи генерирующий и творческий потенциал цифровых массивов открывает новые производные возможности в дизайне и архитектуре. Эти процессы, так или иначе, предполагают применение профессиональной терминологии, которая ввиду своего многообразия, все еще недостаточно раскрыта.

Анализ последних исследований и публикаций. Среди гуманитарных наук в последнее время все большую актуальность приобретают исследования, связанные с проблемой цифровой глобализации, направленные на изучение последствий этого общекультурного явления и путей применения обусловленных им результатов в дизайне и архитектуре. К ним относятся работы Д. Геро и Ш. Ханна [6], Ж. Винг [8], П. Деннинга [4].

При этом в большинстве информационных источников цифровые технологии рассматриваются в дизайне и архитектуре в целом, но не раскрывается их комплексное сближение и интеграция.

Цель исследования состоит в выявлении и рассмотрении терминологических трактовок цифровых технологий в дизайне и архитектуре, для дальнейшего уточнения интеграции методов дизайнерского и архитектурного проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй пол. XX века и, вероятнее всего, получат дальнейшее развитие в XXI ст.

Изложение основного материала исследования. Цифровые технологии основаны на математических закономерностях, а достижения цифровой революции, в том числе всплеск автоматизации во второй половине XX ст., не был бы осуществим без проникновения математики во все доступные ей сферы человеческой жизнедеятельности, включая дизайн и архитектуру. Математическое моделирование присуще архитектуре во все времена, но на «дореволюционном» этапе оно проявлялось в основном в изучении пространственных форм и отношений, в подведении расчетов и вычислений и других необходимых операциях, не отличаясь при этом широким методологическим многообразием.

Появление первых ЭВМ, их постепенное преобразование в ПК и последующее наступление эры пост-ПК позволило выйти на новый уровень такого моделирования в архитектурной деятельности. В части применения современных и традиционных разделов математики появилась возможность создания максимально приближенных к реальности моделей, их текстурирования, визуализации и анимации; получения инженерно-физических и конструкторских расчетов, а также дальнейшего оснащения того или иного проекта всевозможной технической документацией. Более того, следует отметить возросшие производственные мощности аппаратного обеспечения и соответствующее увеличение скорости просчета вариантов проекта, их быстрого редактирования, тестирования и реализации.

Не менее математизирована профессия дизайнера, учитывая общность методологии дизайнерского и архитектурного проектирования, основанную на одних законах и принципах композиции, в центре которых находится математическое представление окружающего мира. Значительное внимание математике в целом и ее отдельным разделам в частности, как основополагающим средствам восприятия и организации формы, уделяли многие теоретики и практики дизайна и архитектуры.

По словам Ю. Лебедева, в поиске гармоничной формы «все сводится в итоге к операциям геометрическими законами – положением элементов формы в пространстве, соотношением размеров частей (масс), конфигурацией формы, – которые можно выразить в принципе посредством чисел. Специфику же средств гармонизации определяет различный характер взаимодействия чисел. Отсюда вывод о необходимости применения и совершенствования математических методов в архитектурной композиции, так как именно они, как абстракция, позволят объединить средства гармонизации...» [3; 75].

Об эффективности математических закономерностей в объектах дизайна и архитектуры не раз упоминал Ле Корбюзье (Le Corbusier), отмечая, что «геометрия есть средство, с помощью которого мы воспринимаем среду и выражаем себя» и «...нужно найти такое геометрическое описание конкретного произведения, которое имеет для него особое значение, которое внесет в него стройность и определенность». Французский архитектор, дизайнер и художник был убежден, что «произведение искусства есть тоже математика, и ученый вполне может применить к произведению искусства ее беспощадные умозаключения и неумолимые формулы» [2; 238].

Математический аппарат в применении к дизайну и архитектуре постоянно совершенствуется, переводя различные разделы математики и свойственные им теоретические концепции в практическое русло. Подобные процессы так или иначе затрагивают цифровые технологии, что накладывает отпечаток «оцифрованности» на дизайнерскую и архитектурную деятельность, причем в нескольких значениях.

Устоявшиеся в профессиональной терминологии словосочетания типа «Цифровой дизайн» (Digital design) и «Цифровая/Дигитальная архитектура» (Digital architecture) зачастую предполагают сложно поверхностные структуры, оперирующие неевклидовым пространством и виртуальным измерением. При этом семантическая основа понятия «цифровой», которая в данном случае является определяющей и уточняющей в вышеупомянутых словесных конструкциях, охватывает гораздо более широкий спектр возможностей.

Цифровые технологии главным образом используются в вычислительной цифровой электронике, а именно компьютерах. Также следует отметить различные области электротехники, такие как робототехника, автоматизация, измерительные приборы, радио- и телекоммуникационные устройства и другие цифровые приспособления [7]. Следовательно, преобладающее большинство современных дизайнерских и архитектурных проектов выполняются посредством цифровых технологий.

Эти технологии могут быть задействованы в большей или меньшей степени, например, только на этапе 3D-моделирования, тогда как эскизирование выполняется от руки, а в другом проекте этап эскизирования также может быть осуществлен посредством специальных цифровых планшетов. В тоже время ручные эскизы и наброски, впоследствии переведенные в электронный вид, иными словами оцифрованные для последующей компоновки презентационной части проекта, также подразумевают использование соответствующих цифровых технологий.

Исходя из этих процессов, возникает резонный вопрос: архитектура, созданная с помощью цифровых технологий, автоматически становится цифровой? Но в этом случае обозначенная дефиниция неточно отражает смысл дигитальной архитектуры и в определенной мере упрощает его, так как современные возможности цифрового моделирования с помощью компьютера и других устройств гораздо шире. Следовательно, более целесообразным наполнением эпитета «цифровой» являются смысловые коннотации, направленные на принципиально новые и/или как минимум значительно усовершенствованные возможности использования цифровых технологий.

В контексте архитектуры это может быть задействование компьютерного инструментария на разных, если не всех этапах проектирования, электротехнических устройств и приспособлений в процессе реализации и последующей эксплуатации здания, что способствует формированию комплексности и систематичности использования цифровых технологий. Именно в этом видится основной посыл дигитальности архитектуры.

Аналогичная ситуация происходит и с дизайном. Границы понятий о цифровой архитектуре и дизайне размыты, а появление новых и обновление уже существующих концепций порой вносит недопонимание. В качестве одних из наиболее распространенных понятий, смежных в той или иной мере с цифровыми технологиями, идущих в связке с дизайном и архитектурой, и определяющих их направленность, можно отметить эпитеты «вычислительный» и «алгоритмический».

Семантически понятия «вычислительный» и «алгоритмический» достаточно обширны и в этом состоит сложность правильного понимания таких определений, как «Вычислительная архитектура» и «Алгоритмический дизайн». Вычислительный процесс как действие программы или вычислительная машина, на которой эта программа установлена, запущена и функционирует, все это является очевидным и используется как в дизайне и архитектуре, так и в других областях человеческой жизнедеятельности уже не один десяток лет.

Таким образом, дополнительное уточнение вычислительной направленности архитектуры не всегда рационально, более того словосочетание «Вычислительная архитектура» (Computer architecture) относится, в первую очередь, к области информационных технологий. Там эта исторически устоявшаяся дефиниция подразумевает набор правил и методов, которые описывают функциональность, организацию и реализацию компьютерных систем, а под архитектурой подразумевается архитектура компьютера, иными словами, структура вычислительной машины.

Понятие «алгоритмический» также несет повторяющуюся смысловую нагрузку. Специальное программное обеспечение, которое используется дизайнерами и архитекторами, основано на определенных алгоритмах, следовательно, применение этого ПО априори предусматривает алгоритмический корень. Вычислительный алгоритм обозначает «точное предписание действий над входными данными, задающими вычислительный процесс, направленный на преобразование произвольных входных данных в полностью определенный этими данными результат» [1; 826]. В этой связи применение эпитетов «вычислительный» и «алгоритмический» к дизайну и архитектуре создает очень близкое, фактически синонимичное значение.

В тоже время, работая в том или ином ПО, проектант может создавать собственные алгоритмы, изначально не прописанные в программе либо использовать стандартные операции для получения нестандартных результатов. Это может быть получение формообразования объекта, посредством применения инструмента/комбинации инструментов в других качествах, не предусмотренных в базовом функциональном назначении. В этом случае акцентирование на алгоритмичность представляется более уместным, но не в контексте дизайнерской и архитектурной направленности как таковой, а в применении к проектному процессу.

Так, например, метод разработки алгоритмов (Algorithm design) сосредоточен на создании математического способа решения проблемы. Несмотря на относительную междисциплинарность этого метода, его основное содержание сводится к области программной инженерии (Software engineering), следовательно, задействование подобного словосочетания для обозначения именно направления дизайна или архитектуры не целесообразно, тем более, что синонимичное значение и более широкий охват уже имеет термин «Вычислительное проектирование» (Design computing/Design and computation/ Computational design) [4].

«Вычислительное проектирование» направлено на изучение, разработку и применение в проектной деятельности новых идей и методов в области вычислительной техники. Одним из первых научных центров в этом вопросе можно считать «Key Centre of Design Computing and Cognition» в университете Сиднея в Австралии (University of Sydney, Australia), который в течение почти 40 лет (конец 1960 – начало 2000-х гг.) выступал инициатором исследований, преподавательской деятельности и консалтинга в области дизайна и вычислительных технологий.

Вне зависимости от смысловой схожести понятий «Design computing» и «Computational design» существуют и определенные различия их применения. В целом «Computational design» рассматривает создание новых вычислительных инструментов и методов, в том числе в контексте концепции вычислительного мышления (Computational thinking). В одноименной работе Ж. Винг (Jeanette Wing) – профессора Корнельского университета в США (Cornell University, USA), этот вид мышления предполагает «мыслительные процессы, участвующие в постановке проблем и их решения таким образом, чтобы решения были представлены в форме, которая может быть эффективно реализована с помощью средств обработки информации» [8]. Основные положения этой концепции датируются 1950-ми, но большинство идей было сформировано позже, сам же термин предложен одним из основоположников теории искусственного интеллекта – С. Пейпертом (Seymour Papert) в 1980 г.

Термин «Design computing» является более значимым, так Дж. Геро (John S. Gero) и Ш. Ханна (Sean Hanna) в книге «Design Computing and Cognition» выделяют его в качестве связующего звена областей «Computational design» и «Computational thinking» [6]. При этом организованная в 2003 г. в Сиднейском университете одноименная бакалаврская программа «The Bachelor of Design Computing» (BDesComp) до сих пор занимает лидирующие позиции в образовательном процессе и находится в ведении исследовательской группы «Design Lab» при факультете Архитектуры, дизайна и городского планирования (Faculty of Architecture, Design and Planning) [5].

Понятие «Design computing» также является обобщающим в ряде исследовательских вопросов, касательно искусственного интеллекта в дизайне и архитектуре (Artificial Intelligence in Architecture and Design); применения систем, основанных на использовании знаний (Knowledge-based Systems); систем автоматизированного проектирования (Computer-Aided Design); компьютерных систем поддержки проектных работ (Design Support Systems); совместной работы на базе компьютера

(Computer Supported Cooperative Work (CSCW); информационного моделирования зданий (Building Information Modeling (BIM) и других позиций.

Выводы. Рассмотренные теоретические концепции, раскрывающие терминологический аспект цифровых технологий в дизайне и архитектуре на современном этапе, позволяют отметить, что «вычислительный» и «алгоритмический», как языковые единицы, зачастую имеют синонимичное значение и порой могут привести к неточности в обозначении. В данном случае немаловажной является существенность и иерархическая соподчиненность вкладываемых в те или иные понятия значений. В частности рассмотрение вычислительного и алгоритмического уклонов дизайна и архитектуры, как проектных подходов (совокупностей способов и приёмов), а не отдельных самостоятельных течений, представляется более обоснованным и целесообразным.

Дальнейшее исследование планируется направить на уточнение других цифровых технологий в дизайне и архитектуре с последующим рассмотрением практических примеров их применения в формировании отдельных объектов дизайна и архитектурных сооружений.

Список використаної літератури

1. Виноградов И. М. Математическая энциклопедия. М. : Сов. энциклопед, 1977-1985. Т. 1. 1152 с.
2. Ле Корбюзье Ш. Архитектура XX века. М. : Прогресс, 1977. 303 с.
3. Лебедев Ю. С., Рабинович В. И. Архитектура и бионика. М. : Стройиздат, 1990. 267 с.
4. Denning P. J. Computational design. ACM Ubiquity. 2017. August. P. 1–9.
5. Design Lab. The University of Sydney School of Architecture, Design and Planning. URL: <https://sydney.edu.au/architecture/our-research/design-lab-research.html> (Дата звернення: 7.12.2018).
6. Gero J. S., Hanna S. Design Computing and Cognition. Luxemburg : Springer, 2015. 682 p.
7. Horowitz P., Winfield H. The Art of Electronics. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 471 p.
8. Wing J. Computational Thinking. Communications of the ACM. 2006. Vol. 49, № 3. P. 33–35.

References

1. Vynohradov Y. M. Matematycheskaia yentsyklopediya. M. : Sovetskaia yentsyklopediya, 1977–1985. Т. 1. 1152 p.
2. Le Korbiuze Sh. Arkhytektura XX veka. M. : Prohress, 1977. 303 p.
3. Lebedev Y. S., Rabynovych V. Y. Arkhytektura y byonyka. M. : Stroiyzdat, 1990. 267 p.
4. Denning P. J. Computational design. ACM Ubiquity. 2017. August. P. 1–9.
5. Design Lab. The University of Sydney School of Architecture, Design and Planning. URL: <https://sydney.edu.au/architecture/our-research/design-lab-research.html> (Last accessed: 7.12.2018).
6. Gero J. S., Hanna S. Design Computing and Cognition. Luxemburg : Springer, 2015. 682 p.
7. Horowitz P., Winfield H. The Art of Electronics. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 471 p.
8. Wing J. Computational Thinking. Communications of the ACM. 2006. Vol. 49, № 3. P. 33–35.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ. К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ

Вергунова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковский национальный университет городского хозяйства им. А. Н. Бекетова, г. Харьков

Рассмотрены теоретические концепции, раскрывающие терминологический аспект цифровых технологий в дизайне и архитектуре на современном этапе. Представленные концепции открывают новые возможности использования механизма рождения проектной идеи и эффективных средств ее реализации. Выявлено, что некоторые терминологические трактовки цифровых технологий имеют синонимичное значение и не всегда целесообразны в части наименования самостоятельных течений дизайна и архитектуры. Более уместным в данном случае является их применение для обозначения отдельных проектных подходов в дизайнерской и архитектурной деятельности.

Ключевые слова: вычислительная архитектура, алгоритмический дизайн, цифровой дизайн.

DIGITAL TECHNOLOGIES IN DESIGN AND ARCHITECTURE. TO THE QUESTION OF TERMINOLOGY

Vergunova Natalia – PhD, senior teacher, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

The article presents theoretical concepts that reveal terminological aspect of digital technologies in design and architecture at the present stage. These concepts open new design possibilities of creation design ideas and their effective implementers. It is also revealed that some terminological interpretations of digital technologies have a synonymous meaning and are not always expedient in terms of naming independent trends in design and architecture. In this case their use for designating individual design approaches in design and architectural activities is more appropriate.

Key words: computational architecture, algorithmic design, digital design.

UDC 7.012:004.2:001.4

**DIGITAL TECHNOLOGIES IN DESIGN AND ARCHITECTURE.
TO THE QUESTION OF TERMINOLOGY****Vergunova Natalia** – PhD, senior teacher, O. M. Beketov
National University of Urban Economy in Kharkiv

The aim of this paper is to explore terminological interpretations of digital technologies in design and architecture for the further specification of integration of architectural and design methods which were outlined in art of postmodernism of the second half of XX century and, most likely, will have the further development in XXI century.

Research methodology is in applying a set of general scientific methods (historical-comparative and chronological, a method of terminological analysis), which helped to identify and consider a number of terminological interpretations of digital technologies in design and architecture.

Results. It has been found that «computational» and «algorithmic», as language units, often have a synonymous meaning and sometimes lead to inaccuracies in designation. In this case, the significance and hierarchy of related concepts is more reasonable and expedient. highly important. In approaching digital technologies the consideration of computational and algorithmic deviation of design and architecture as project approaches (sets of methods and techniques), rather than separate independent areas, is more reasonable and expedient. Further research is planned to clarify other digital technologies in design and architecture, followed by consideration of practical examples of their use in the creation of individual design objects and architectural structures.

Novelty. The scientific novelty of the study is to broaden the understanding of complex terminological aspect of digital technologies in design and architecture.

The practical significance. The results of the research can be used in project activities of designers and architects, for a more systematic and effective organization of creative process.

Key words: computational architecture, algorithmic design, digital design.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 792.73:7.097

**ГОЛОГРАФІЧНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В ОРГАНІЗАЦІЇ
СЦЕНІЧНИХ РОЗВАЖАЛЬНИХ ВИДОВИЩ**

Совгира Тетяна Ігорівна – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.40
STIsovgyra@gmail.com

Стаття присвячена вивченню специфіки використання голографічного проектування зображень в умовах сценічного простору. У роботі застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи: аналітичний – в аналізі філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – для з'ясування етапів становлення голографічного проектування як мистецького явища; теоретичний – для з'ясування сутності поняття, його складової та специфіки залучення у сценічний простір; порівняльно-типологічний – для виявлення рис подібності і відмінності сценічного й візуального мистецтв як видів мистецтва; концептуальний – при аналізі і характеристиці понятійно-термінологічної системи дослідження.

Ключові слова: голограма, проекція, голографія, сцена, зображення, метод, світло.

Постановка проблеми. Останнім часом з'являються оригінальні сценічні постановки, в яких режисери намагаються залучити технології проектування тривимірного зображення. Однак, незважаючи на суспільний інтерес до проектування, немає жодної наукової роботи, в якій було б досліджена специфіка використання проектування голографічного зображення як інноваційної інтерактивної технічної можливості арт-мистецтва в сценічному просторі.

Огляд останніх публікацій. Голографічне проектування в сценічному просторі ще не стало предметом розгляду науковців. Інформація про методи створення голограми міститься у фундаментальних наукових роботах [3, 6], принципи створення проекції розглянуто у наукових статтях З. Вереса та А. Наконечного, О. Ліщинської, Р. Раскара та Г. Фукса [2, 4, 8], досліджена специфіка візуального мистецтва у наукових розвідках А. Ісаєва, О. Ліщинської та В. Сидоренко [1, 4, 5]. Питання організації голографічного проектування поставлені у критичних роботах Г. Фукса та Н. Сміта [7, 9].

Мета статті – дослідити роль та специфіку функціонування голографічного проектування в сценічному просторі.

Виклад дослідницького матеріалу. В основі голографічного проєкціонування лежить метод створення голографії. Голографія (з давньогрец. ὄλος – повний, γράφω – пишу) являє собою набір

технологій для точного запису, відтворення та переформатування хвильових полів оптичного електромагнітного випромінювання, особливий фототехнічний метод, при якому за допомогою лазера реєструються, а потім відновлюються зображення тримірних об'єктів, що схожі на реальні [1].

Метод створення голографічного зображення запропонований угорським фізиком із Королівського науково-технічного коледжу в Лондоні Д. Габором у 1947 р., однак тривалий час, аж до появи лазера (поч. 1960-х років), він не знаходив собі практичного застосування. У 1962 р. науковці з університету штату Мічіган Е. Лейт та Ю. Упатнієкс застосували лазер та вдосконалили первісну голографічну методику.

У сценічному просторі метод голографічного проектування вперше представлено у 1800 рр.. Дж. Пеппером. Задля здивування глядачів на сцені поряд із діючими акторами з'явився «привид»: між сценою та аудиторією розміщено скло під кутом. Сцена була використана для відображення світла від актора до аудиторії, але так, щоб глядач міг побачити сцену. Цей феномен отримав одноіменну назву «Привид Пеппера» та започаткував практику використання голографічного проектування в умовах сценічного простору.

Привид Пеппера являє собою техніку ілюзійності, що нині часто використовується в театрі та цирку в магічних фокусах.

Сучасні методи зображення динамічних голограмм мають назву «просторові модулятори світла» (SLM), що являють собою маленькі, схожі на телевізори, пристрої проєктування голограм за допомогою відображення лазерного світла.

Голографічна модель – інтерактивна технологія проектування тривимірного зображення у просторі. Існує два способи організації голографічного проектування, які диктують свою специфіку та функціонування. Розглянемо їх.

Перший спосіб використовується в сценічному просторі та створює ілюзію реалістичного зображення проєкції. Глядач може не відрізнити реальних акторів, реквізиту, декорацій від поряд розташованих проєкцій. Але задля такого ефекту необхідно дотримуватися основних принципів голографічного проектування в закритому просторі.

Враховуючи те, що глядацька аудиторія розташовується нижче від проєктованого зображення (особливо це стосується сценічного простору), на сцені підвішується надтонке скло під нахилом 45 градусів.

В епіцентрі проектування простір має бути затемненим, – у такому випадку створюється так звана «прихована», затемнена кімната, – щоб проєкція була вдалою та чітко окресленою. Глядач не має бачити цю кімнату і не здогадуватись про заплановану проєкцію. У разі освітлення простору встановлене скло не повинно відбивати світло та має бути вповні непоміним в загальному просторі. Межа скла має бути невидимою. У вирішенні цих питань має допомогти досвідчений сценограф, що замаскує та приховає затемнення в окремій частині сценічного простору.

Поява на сцені не існуючих предметів, людей або явищ надає видовищу неабиякої фантастичності та містичності. Та найбільш вражаючим та шокуєчим перформансом на сцені може стати зображення вже померлої відомої всім зірки-артиста, яка виступає поряд із живими людьми.

Цей дивоглядний факт створення ілюзії виступу померлого артиста належить американській співачці Н. Коул. Артистка прагнула заспівати разом зі своїм батьком, навіть після його смерті. У 1992 р. Н. Коул виконувала пісню «Незабутній»: публіка бачила на екрані та чула виступ ще молодого батька співачки, Наталі, у свою чергу, на сцені підспівувала йому.

Цей виступ був надзвичайно чуттєвим та вражаюче проникливим.

Незважаючи на те, що в ньому не було використано голографічної проєкції, однак ілюзія присутності людей або об'єктів, яких неможливо реально запросити чи занурити в сценічний простір, стала вкрай неочікуваною та вражаючою для глядацької аудиторії.

Для митців сценічного простору стало зрозумілим, що сучасному глядачеві потрібно надати цю небачену донині ілюзію на кшталт ілюзійності у простий та неочікуваний спосіб. Розпочалися розробки та удосконалення системи голографічного проектування.

Одна з перших голографічних проєкцій світового рівня відбулась у 2012 р. на Музичному та художньому фестивалі в Коачелла у Індіо (штат Каліфорнія, США), коли глядачі були здивовані, побачивши на одній сцені вже загиблого репера Тупака Шакура з живими Доктором Дрю і Снупом Догом. На сцені проєкція була створена настільки вдало та реалістично, що публіка та журналісти довго не могли повірити в те, що бачили.

Проект організовано американською компанією AV Concepts (Сан-Дієго). Відеоконтент реалізовано компанією Digital Domain Media Group, яка інтерпретувала (відтворила) зображення співака за допомогою відзнятих рухів дублера з додаванням деяких індивідуальних особливостей

мертвого співака-режисера, включаючи його татування (були накладені в цифровому вигляді на графічний ряд) та синхронізувала створений відеоряд з архівними звуковими записами голосу Тупака Шакура.

У цьому проєкті використано технологію, розроблену англійською компанією Musion (Лондон), за допомогою якої можливо робити захоплення дії акторів та проєктувати її в реальному часі настільки добре, як і записані в попередньому режимі зображення; система дозволяє акторам у режимі реального часу проєціюватися на сцені практично з будь-якого місця та взаємодіяти з тими, хто виступає наживо.

Президент американської компанії AV Concepts (організатор проєкту) Нік Сміт (Nick Smith) описує технічні компоненти даної концепції: за його словами, головним є ідеальне вивірення куту огляду у ставленні до аудиторії, висоти сцени, відстань від сцени до глядачів, а також природних факторів. На фестивалі в долині Коачелла, за його словами, його команді довелося врахувати навіть фазу місяця у ніч проведення шоу і, таким чином, вирахувати рівень необхідної освітленості [2].

Однак, у процесі проведення голографічної проєкції виникла неочікувана проблема, яка могла б звести нанівець усі зусилля організаційної групи. Мова йде про вібрацію скляного полотна, спричинену потужними хвилями низькочастотного шуму, характерного для музичного шоу.

Важливим фактором, що впливає на масове використання голограм, є вартість реалізації подібного досвіду. Окрім безпосередніх витрат на проєкційне обладнання та потрібні матеріали, існують також істотні витрати на ліцензійні відрахування за використання технології голографічного проєктування відповідних компаній, а також організацій обслуговуючої IP-мережі необхідної пропускну здатності. У випадку з проєкцією Тупака організаторам довелося сплатити ліцензійне відрахування за використання патенту компанії Musion.

Запатентована система Musion Eyeliner використовує відеокамеру високої чіткості щоб «захватити» дію, і проєктор, що проєктує цю дію на екрані, встановлений під кутом 45 градусів по відношенню до передньої частини сцени, де повинно з'явитись зображення. Таким чином, це відображення перенаправляється вгору на напівпрозорий екран Mylar, розтягнутий уздовж сценічного простору, який і є платформою для спостереження аудиторією за голографічним зображенням.

За словами Н. Сміта, організація голографічної проєкції для великомасштабних заходів може коштувати від 50000 \$. До слова, вартість організації голографічної проєкції померлого репера Шакура Тупака становила від 100 000 доларів (за розробку графічний ряд) до 400 000 доларів (за повну реалізацію контенту). Н. Сміт зазначив, що його компанія в змозі зменшити розмір ілюзій для невеликих розробок на таких заходах, як виставки або брендні магазини в торгових центрах. «Для таких інсталяцій ми використовуємо менші проєктори і лист скла або акрила замість спеціалізованого дорогого напівпрозорого екрану Mylar», – пояснив президент компанії AV Concepts. [9].

Далі, голографічну інсталяцію можливо побачити на виступі прем'єр-міністра Індії Нарендри Моди. Тут голографія використана не задля ефекту несподіваної появи проєкції, а задля зручності проведення виборчої компанії чиновника. Тривимірна презентація політика дозволила йому одночасно «виступити» на 128 рекламно-політичних майданчиках по всій країні у рамках виборчої компанії 2014 р.

Нині прикладів використання голографічних проєктів у сценічному просторі досить багато, однак найбільш вражаючим та довготривалим є проєкт Hatsune Miku (Міку Хацуне) японської компанії SCrypton Future Media, який запустив 31 серпня 2007 р. одноіменну голографічну модель, що уособлює японську віртуальну співачку і є кумиром багатьох японських підлітків. За допомогою технології тривимірної проєкції на напівпрозорий екран, вона (модель) виступає на сценічному майданчику перед багатомільйонною аудиторією, співає під фонограму приймає участь у зйомках телевізійних шоу-проєктів, рекламних промо-роліках тощо.

Другий спосіб організації голографічного проєктування притаманний відкритому простору, – там, де від людського ока не приховаєш пристрої та поверхню проєктування. Тому вищенаведена технологія не може бути задіяна просто неба та не викрита глядачем. У цьому випадку використовується полівізор – прилад, що створює проєкційний екран на основі мікрочастин води.

Голографічна проєкція у відкритому просторі створюється за рахунок створення туманного «екрану», що є основою для проєктування високоякісного зображення. Потік вологого повітря та проєкцію голографічного зображення генерує полівізор.

Технологія полівізору дозволяє обробляти частинки води, розмір яких складає всього лише 5-10 мікрон. При цьому система є економічною, – вона оптимізує витрати води. Вартість обслуговування низька, сама система повністю безпечна і не викликає складнощів в управлінні.

Генерований туман залишається сухим і злегка прохолодним. При проходженні через нього людина майже нічого не відчуває, макіяж не розпливається, а на одязі не залишається вологих плям. Це пояснюється тим, що частинки туману мають негативний заряд, вони відштовхуються один від одного, а не зливаються у великі краплі води. Тому не спостерігається конденсату на стінах, відсутня можливість підвищення вологості.

Полівізор, або водяний екран, являє собою потік із мікрочастинок, що створює кілька куль вологого повітря. Центральна куля є дуже тонкою, вона є основною. Навколо її оточують дві допоміжні кулі. Центральна формується з мікрочастинок туману, саме він є робочим, на його поверхні відображується контент. Бічні допоміжні кулі служать в якості захисту центральної кулі від різних несприятливих умов (від протягу, сильних потоків повітря тощо).

Для контролю за туманним екраном використовується спеціальне обладнання. Воно дозволяє встановити і підтримувати швидкість руху потоку, його температуру, ступінь вологості. Одним з обов'язкових елементів системи є проектор. Саме він подає зображення на туманний екран, робить його яскравим, чітким, реалістичним, максимально схожим на голограму.

Дивоглядним прикладом в Україні є Світлові візуальні шоу фантанів у м. Вінниця («Маленький принц», «На висоті» тощо).

Висновки. Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що в останні роки застосування голографічної проекції можливо спостерігати будь-де: у виставкових залах, місцях комерційної торгівлі, харчування та відпочинку і навіть у сценічному просторі. На наведених прикладах театральних та естрадних постановок доведено, що використання технічної складової проектування голографічного зображення є можливим в умовах сценічного простору, вона візуально надає сценічній дії небачену раніше художню виразність, може служити декоративним обладнанням підмостків та створювати вражаючий ефект ілюзії та видовищності. Однак, ця технологія є складною та високовартісною. Такого роду проектування є надзвичайно цікавим і популярним у сценічному просторі, тому подальше дослідження перспективи розвитку цього явища є вкрай нагальним у контексті мистецької критики.

Список використаної літератури

1. Антология российского видеоарта / [сост. А. Исаев]. М. : Медиа Арт Лаб, 2002. 192 с.
2. Верес З., Наконечний А. Класифікація методів просторового розширення зображення. *Методи та прилади контролю якості*. Львів, 2009. № 22. С. 76-80.
3. Вьено Ж.-Ш., Смигильский П., Руайе А. Оптическая голография : развитие и применение. М. : Мир. 1973. 214 с.
4. Ліщинська О. І. Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько-естетичні ідеї та вияви. *Гілея : наук. вісник*. Київ : Вид-во «Гілея», 2013. № 78. С. 256–259.
5. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: *Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI ст.* Київ.: ВХ студіо, 2008. 187 с.
6. Gabor D. Holography, 1948–1971. Nobel Lecture, December 13, 1971. Stockholm: Les Pris Nobel, 1972. 44 p.
7. Neumann, Ulrich and Henry Fuchs. «A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications». *Proceedings of the Sixth International Symposium on Robotics Research*, Hidden Valley, PA, Oct. 1-5, 1993. P. 565-571.
8. Raskar R., Welch G., Cutts M., Lake A., Stesin L., Fuchs H.. (1998). The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. *Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. ACM. P. 179–188.
9. Інтерв'ю з Президентом А V Concepts Н. Смітом [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.superbcrew.com/av-concepts-and-event-tech-experts-rezin8-are-creating-buzz-in-the-industry/> (останнє звернення 25.11.2018).

References

1. Isaev A. (Ed.) (2002). *An anthology of Russian video art*, Media Art Lab, Moscow, 192 p.
2. Veres Zh., Nakonechnij A. (2009). Classification of spatial image expansion methods. *Metodi ta priladi kontrolyu yakosti* [Methods and instruments of quality control]. Lviv. Vol. 22. P. 76-80.
3. V'eno ZH.-SH., Smigil'skij P., Ruaje A. (1973). *Optical holography: development and application*. Peace, Moscow. 214 p.
4. Lishchynska O. I. (2013). Media art in the Ukrainian visual arts: philosophical and aesthetic ideas and expressions. *Hileia : naukovyi visnyk* [Gilea: Scientific Bulletin]. Kyiv. Vol. 78. P. 256–259.
5. Sydorenko V. (2008). *Visual art from avant-garde shifts to new directions: Development of visual art of Ukraine in the XX-XXI centuries*, VH studio, Kyiv, 187 p.
6. Gabor D. (1972). *Holography, 1948–1971*. Les Pris Nobel, Stockholm. 44 p.
7. Neumann, Fuchs H., Fuchs U. (1993). *A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications. Proceedings of the Sixth International Symposium on Robotics Research*. Hidden Valley. Oct. 1-5. P. 565-571.
8. Raskar R., Welch G., Cutts M., Lake A., Stesin L., Fuchs H.. (1998). The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. *Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. ACM. P. 179–188.

9. A V Concepts And Event Tech Experts Rezin8 Are Creating Buzz In The Industry. Access mode: <https://www.superbrew.com/av-concepts-and-event-tech-experts-rezin8-are-creating-buzz-in-the-industry>

ГОЛОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ОРГАНИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКИХ УВЕСЕЛИТЕЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ

Совгира Татьяна Игоревна – кандидат искусствоведения,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена изучению специфики использования голографического проецирования изображений в условиях сценического пространства. В работе применены общенаучные и конкретно научные методы: аналитический – в анализе философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; исторический – для выяснения этапов становления голографического проектирования как художественного явления; теоретический – для выяснения сущности понятий, его составляющей и специфики привлечения в сценическое пространство; сравнительно-типологический – для выявления черт сходства и различия сценического и визуального искусств как видов искусства; концептуальный – в анализе и характеристике понятийно-терминологической системы исследования.

Ключевые слова: голограмма, проекция, голография, сцена, изображения, метод, свет.

USE OF HOLOGRAPHIC DESIGN IN THE ORGANIZATION OF SCENIC RELATIVE SHOW

Sovgyra Tetyana – PhD in Arts, Senior Lecturer of the Department
of Directing for theater and mass festivals,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the study of the specificity of the use of holographic projection of images in conditions of scenic space. The paper uses general scientific and specific scientific methods: analytical – in the analysis of philosophical, art criticism, cultural literature on the subject of research; historical – to find out the stages of formation of holographic design as an artistic phenomenon; theoretical – to understand the essence of the concept, its component and specificity of involvement in the scenic space; comparative-typological – for revealing features of similarity and differences between scenic and visual arts as types of art; conceptual – in the analysis and characterization of the conceptual-terminological research system.

Key words: hologram, projection, holography, scene, image, method, light.

UDK 792.73:7.097

USE OF HOLOGRAPHIC DESIGN IN THE ORGANIZATION OF SCENIC RELATIVE SHOW

Sovgyra Tetyana – PhD in Arts, Senior Lecturer of the Department
of Directing for theater and mass festivals,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.

The aim of the article is to investigate the role and specificity of the functioning of holographic design in the scenic space.

The research methodology. The paper uses general scientific and specific scientific methods: analytical – in the analysis of philosophical, art criticism, cultural literature on the subject of research; historical – to find out the stages of formation of holographic design as an artistic phenomenon; Theoretical – to understand the essence of the concept, its component and specificity of involvement in the scenic space; comparative-typological – for revealing features of similarity and differences between scenic and visual arts as types of art; conceptual – in the analysis and characterization of the conceptual-terminological research system.

The novelty. For the first time, the use of holographic design in the production process of entertaining and entertainment events and the corresponding problems with its practical introduction into the stage space are analyzed.

Results. The presented examples of theatrical and variety productions, concert numbers prove that the use of the technical component of the holographic projection is possible in conditions of the stage space, it visually gives the stage action unprecedented expression of artistic expression, can serve as a decorative equipment of the tracks and create an impressive effect of illusion and entertainment.

The practical significance. The article materials can be used in the studies of theater and pop art and in the implementation of entertaining show programs

Key words: hologram, projection, holography, scene, image, method, light.

Надійшла до редакції 4.11.2018 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 7.008

МИТЕЦЬ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ МІСТА: ДО 60-РІЧЧЯ РІВНЕНСЬКОГО ХУДОЖНИКА ОЛЕКСАНДРА БОБРИШЕВА

Виткалов Сергій Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
orcid.org/00-01-6362-9517
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.41
sergiy_vsv@ukr.net

Розглядається творчість відомого рівненського художника-аквареліста, члена обласного відділення НСХ України – О. Бобришева; аналізуються його участь у різноманітних художніх виставках в Україні та за її межами. Акцентовано на художніх зразках, за якими він увійшов до десятку кращих акварелістів світу (2017 р.). Наголошено на загальних проблемах, притаманних регіональним митцям і сучасному регіональному образотворчому мистецтву зокрема.

Ключові слова: акварель, регіональна культурна практика, образотворче мистецтво, художнє життя.

Ювілей – це завжди добра нагода для підсумків: організаційно-художніх чи будь-яких інших. Утім, ювілей – це ще й привід для накреслення нових завдань, чи шляхів подальшого творчого руху. Спробуємо це з'ясувати разом із нашим митцем. Тим більше, що і для першого, і для другого приводу є усі підстави. І якщо перша – традиційна – під час ювілею цілком доречно підсумовувати власний шлях, то друга – для багатьох митців не завжди є коректною. У нашому випадку – усе навпаки. Нагода справді виправдана.

Отже, Олександр народився 1958 року у м. Харків; початкову художню освіту здобув у Харківському державному художньому училищі (1973–1977 рр.) за спеціальністю «Художнє оформлення» – достатньо перспективну у контексті широко розгорнутої в країні кампанії з монументальної пропаганди. Однак наш герой відійшов від навчального плану й можливих перспектив і активно та продуктивно розпочав займатися улюбленою справою. Спробував себе у різних видах технік, але найбільш яскраво виявив свій талант в акварелі.

Провідна тематика – природа, однак і портрет у його інтерпретації знайшов своє належне місце, свідченням чого є низка характерних художніх робіт, написаних під час численних поїздок країнами світу ще у минулу добу.

Він – один із небагатьох членів рівненської обласної організації НСХ України, що займається виключно творчою роботою. І потрібно віддати йому належне – у цьому плані його художні роботи несуть на собі відбиток якогось іншого стану, стану людини, яка не переобтяжена речами, які об'єктивно накладає на художника сучасний соціум. І це особливо помітно на портретах.

Відмінною рисою майже усіх його портретів, незалежно від країни, де було їх виконано чи портретованого, як і переважної більшості західно-поліських художників, оминаючи акцентування на їхніх художніх техніках, досвіді тощо, є так званий соціальний аспект, чи соціальний портрет, що пояснюється, скоріше за все, складним сучасним життям представників мистецької сфери України, соціально-психологічною напругою в країні і якоюсь безвихіддю, наче навечно закарбованою на обличчях представників старшого покоління, що стали предметом уваги живописця. А для художника, який займається виключно творчої діяльністю, цей стан мав би бути найбільш відчутним. Утім, в Олександра Бобришева – це «Добрий пасічник», від образу якого йде спокій, глибока мудрість, своя власна філософія життя.

Відзначимо, що ця проблематика є домінуючою і в художній фотографії регіональних митців (у номінації «Портрет»). 12 останніх міжнародних фестивалів «ФотOVERнісаж на Покрову», проведених на Рівненщині за ініціативи їх організатора – Олександра Харвата, є тому переконливим підтвердженням.

Домінує вона й у літературі – достатньо погортати сторінки місцевих літературно-художніх видань. Тож, як бачимо, митці всіх жанрів погано почуваються у політично наелектризованому і

економічно розбурханому, неупорядкованому просторі, якому байдуже до соціальних тем і, власне, самого митця.

Про себе Олександр переконливо заявив низкою знакових експонувань у країнах Європи (Гданськ, Гдиня, Пйотрков-Трибунальський, Слупськ, Кошалін, Будапешт, Фабріано, Сорренто, Урбіно), які надали добру нагоду не лише власній само презентації, відчуттю потенційних можливостей, але й створили належні підстави для творчого спілкування з професіоналами, під час якого він зміг швидко адаптуватися в інтелектуальному середовищі, відчути те, чим живе художня спільнота. Вони, ці творчі поїздки та зустрічі, й надалі стимулюють його до подальшого творчого пошуку.

Тож сьогодні для О. Бобришева (як і для значної частини регіональних митців, лише організаційно-фінансовий чинник у переважній більшості не дозволяє сповна віддатися улюбленій справі), надаючи можливості лише коротко терміново повертатися до улюбленого Криму, який дає безліч сюжетів для творчого натхнення і з яким пов'язано чимало щасливих моментів життя і творчого досвіду, та Харкова, промислова інфраструктура якого також по своєму приваблює специфічною індустріальною музикою та нагадує молодість. І вже зовсім не часто – навідуватися до країн Адріатичного узбережжя, які зігріваються його не лише сприятливим кліматом, але й не меншою теплотою колег, спілкування з якими – мабуть, чи не найважливіший стимул для творчості.

Початком мистецького зростання митця став 1977 рік, з якого розпочався його творчий шлях як художника-монументаліста, що займався метало-пластикою. До речі, його перші роботи збережені і представлені сьогодні на фасаді ЗОШ № 15 (м. Рівне) та у дитячому оздоровчому санаторії «Агатівка», що у Гоцанському районі області.

Сказати, що морська тематика – це ще одна лейттема, притаманна творчості Олександра Бобришева упродовж усього його життя, – це майже нічого не додати до характеристики його творчості. Природні стихії завжди вабили творчих людей і були чи не єдиним стимулом для натхнення. Утім, окрім морських пейзажів півдня Італії чи характерних «балтійських краєвидів із білосніжним піском та соснами», в нього є й чимало акварелей урбаністичного характеру, а також натюрмортів і згаданих уже портретів, де він спробував різнопланово виявити себе.

Має майже 40 персональних та колективних виставок в Україні, Польщі, Угорщині, Італії, Албанії, Словенії, Туреччині, Індії, Пакистані та інших, не менш оригінальних із художньої точки зору та престижних – для власної самореалізації, країнах.

Організовані переважно у новітній період, вони засвідчили його не лише певні організаційні навички, як високу якість художнього продукту, який і допоміг йому стати помітним у професійному середовищі, презентувати власну творчість, стати близьким і зрозумілим «майстрам по цеху».

Адже сьогодні якість мистецького продукту для багатьох регіональних українських художників усе більше обумовлюється не стільки творчою обдарованістю, специфічною характерністю бачення сучасного життя, скільки іншими, в основному організаційно-технічними складовими: наявністю якісного, професійного інструменту, фарб, можливостей постійно (чи хоча б час від часу) мандрувати, спілкуватися з професіоналами, одним словом, знаходитися на вістрі часу і бути *фінансово незалежним*. А зробити це художнику, що займається лише творчістю – достатньо проблематично у часи тотального домінування меркантильних чинників, коли лише сумнівна престижність речі для переважної більшості стає визначальним чинником самоствердження у житті.

Тому для таких особистостей так потрібна співпраця з бізнесом, наявність численних регіональних програм підтримки митця, розробка питань художнього менеджменту і маркетингу тощо, який чимало років забезпечує художньо обдарованим особистостям країн Європи можливість творчості.

Тож лише не розвиненість подібної практики в українських регіонах не дає змоги цим митцям продовжувати здобувати нові творчі висоти в мистецтві. Утім, саме в регіонах концентрується безліч художніх ініціатив, культурних зразків, здатних перетворити країну на квітучий туристичний терен. І подієвий туризм міг би скласти ґрунтовну складові регіонального бюджету. Але для цього потрібна вже нова генерація менеджерів, здатних навчити азам просування місцевого культурного продукту на світовий художній ринок керівників художніх Спілок чи сформувати генерацію художнього бізнесу, які б могли заробляти на цьому пристойний капітал. Потрібна для цього і поява в країні «нових Семиренків, Ханенків, Скоропадських-Милорадовичів!», які б взяли на себе опіку над художньою ініціативою, адже людей, які мають «вільні» шалені кошти в Україні не бракує! Тим більше, що якісний культурний потенціал регіону вже чимало років переконливо демонструють «зелений туризм» і розмаїта фестивальна практика, невичерпне джерело декоративно-ужиткового мистецтва і святково-обрядова культура тощо.

Олександр – учасник численних міжнародних акварельних конкурсів та фестивалів, серед яких для нього найбільш помітним є Міжнародне бієнале акварелістів у 2016 р., проведене у Гонконзі, за підсумками якого він увійшов до двадцятки найкращих акварелістів світу і став членом

міжнародного Товариства акварелістів International Watercolour Society (IWS), отримавши сертифікат представника IWS в Україні.

До речі, до цієї організації входять митці із понад 80 країн світу. Цю відзнаку забезпечила йому робота (портрет польського скульптора К. Костки) з промовистою назвою «Головне – зберегти спокій у собі»!

Відзначимо також і визнання його творчих здобутків в Італії (2017 р.), де він за результатами аналогічного конкурсу увійшов до 10 найкращих акварелістів світу.

А на останній персональній виставці «Від Балтики до Тірренського моря», що відбулася у лютому 2018 р. із нагоди ювілею митця (м. Рівне), ним представлено 50 полотен, виконаних аквареллю, а також декілька портретів, у жанрі яких він також, як уже наголошувалося, не перевершений. Серед інших – портрет рівненського художника В. Звягінцева.

Тож цілком природно, що чимало його робіт, як і переважної більшості регіональних митців усіх видів і жанрів художнього вияву, знаходиться у приватних зібраннях, або галереях та музеях цивілізованого світу, поширюючи інформацію про нього у культурному просторі. І це, мабуть, найбільш ефективне джерело власної репрезентації себе у мистецькому середовищі. Але й у цьому випадку також потрібні кошти на якісну підготовку цієї презентації. Художня практика сьогодні (однак, такою вона була в усі часи) поставила себе надзвичайно високо.

До речі, О. Бобришев настільки майстерно володіє технічною складовою творчості, що, переглядаючи його роботи, складається враження, що зображення надто реалістичне, майже схоже на фотографію.

На жаль, як і переважна більшість регіональних митців старшого покоління, він так і не сформував у собі навичок для пошуку грантів чи інших можливих форм фінансового забезпечення власної творчості, за допомогою яких можливими стали б різноманітні поїздки на пленери, публікація репродукцій власних культурних зразків чи будь-яких інших форм стимулювання художньої діяльності і експонування.

Утім, це зауваження можна віднести і на рахунок творчої Спілки, яка б мала опікуватися «своїми» митцями, що приносять їй популярність і високе реноме у художньому просторі світу. Але це вже інші питання, що не є предметом нашого розгляду.

Висновки. Насамкінець зазначимо, що в середовищі художньої інтелігенції міста формується добра традиція – творчий ювілей відзначати персональною художньою презентацією. Адже і автору, і шанувальникам це нагадує не лише про творчі здобутки, а й про художнє позиціонування митця у культурному просторі сьогодення.

ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА: К 60-ЛЕТИЮ РИВНЕНСКОГО ХУДОЖНИКА АЛЕКСАНДРА БОБРЫШЕВА

Выткалов Сергей Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра культурологии и музееведения,
Ривненский государственный гуманитарный университет,
г. Ривне

Рассматривается творчество известного ривненского художника-акварелиста, члена обласного отделения НСХ Украины – Александра Бобрышева; анализируется его участие в разноплановных художественных выставках, проведенных в Украине и за ее пределами. Акцентировано внимание на художественных образцах А. Бобрышева, благодаря которым он вошел в десятку лучших акварелистов мира (2017 г.). Обращено внимание на общие организационно-творческие проблемы, характерные для региональных художников и современному региональному изобразительному искусству.

Ключевые слова: акварель, региональная культурная практика, изобразительное искусство, художественная жизнь.

ARTIST IN THE CULTURAL AREA OF THE CITY: DEDICATED TO THE 60 TH ANNIVERSARY OF ARTIST FROM RIVNE ALEXANDER BOBRY SHEV

Vitkalov Sergiy – Candidate of art history, associate professor of the Department
of Cultural Studies and Museology of Rivne State Humanitarian University,
Rivne

The work of the famous Rivne watercolor artist, member of the regional section of the National Union of Artists of Ukraine – O. Bobryshev is considered; his participation in various art exhibitions in Ukraine and abroad is analyzed. It was focused on artistic samples, by which he entered into the top ten best watercolor artists of the world in 2017. The general problems typical for regional artists and contemporary regional fine arts in particular are emphasized.

Key words: watercolor, regional cultural practice, fine arts, artistic life.

UDC 7.008

ARTIST IN THE CULTURAL AREA OF THE CITY: DEDICATED TO THE 60 TH ANNIVERSARY OF ARTIST FROM RIVNE ALEXANDER BOBRYSHV**Vitkalov Sergiy** – Candidate of art history, associate professor of the Department of Cultural Studies and Museology of Rivne State Humanitarian University, Rivne

The purpose of the article is to analyze the work of the famous Rivne watercolor artist, member of the National Union of Artists of Ukraine Oleksandr Bobryshev, whose achievements are known far beyond our borders.

The methodological basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, civilizational and synergetic approaches to the study of social occurrences, comparisons.

Results. Attention is paid to the artist's artistic works, which, as a result, became one of the top ten watercolor artists of the world in 2017, presenting a high artistic level of our country. The features of his work are revealed; his active participation in a number of various art exhibitions in Ukraine and abroad is analyzed. It is emphasized on common problem issues inherent in regional fine arts.

The novelty of obtained results is the discovery and systematic synthesis of the creativity of Rivne artist who, thanks to his talent, gained high international recognition.

The practical significance of the study is to disseminate information about regional artists, including O. Bobryshev, in the cultural area of the country.

Key words: watercolor, regional cultural practice, fine arts, artistic life.

Надійшла до редакції 3.09.2018 р.

УДК 787.8:78.071.4

КИЇВСЬКА ДОМРОВА ШКОЛА: ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ

Кольц Ілга Петрівна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.42
ilga86@ukr.net

Проаналізовано особливості розвитку київської домрової школи. Відмічено роль провідного діяча М. Геліса, діяльність якого стала каталізатором формування київської школи гри на домрі. Поява професійної освіти в галузі сприяла виникненню виконавців, диригентів та педагогів. Підкреслено, що у багатьох аспектах київська домрова школа випереджала школи, які існували в інших українських містах. Саме у київській консерваторії вперше відкрито кафедру народних інструментів та аспірантуру з даної спеціальності. Визначено внесок у розвиток домрового виконавства таких київських діячів, як Н. Комарова, М. Лисенко, М. Білоконеv, А. Григоренко, Д. Остапенко та В. Білоус.

Ключові слова: домра, київська домрова школа, педагог, виконавець, історія формування.

Актуальність проблеми. В сучасній культурі народне інструментальне виконавство представлено низкою оркестрів, ансамблів та солістів. Серед народних інструментів, що входять до їх складу, чільне місце у більшості виконавських колективів надається домрі. В той час як історія формування самого інструменту неодноразово ставала предметом наукового обґрунтування, питання формування вітчизняних шкіл гри на домрі не здобула достатнього висвітлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історичні аспекти становлення виконавства на різних народних інструментах було викладено в праці М. Давидова. Розвиток виконавства на домрі хоча й ставав предметом дослідження вітчизняного мистецтвознавчого дискурсу, проте здебільшого стосувався становлення Харківської школи і набагато менше – Київської. Значним внеском у становлення методології та бази для дослідження домрового виконавства у Харкові є публікація праць харківських педагогів та мистецтвознавців – Б. Міхеєва, Н. Костенко. Певні аспекти виконавських домрових шкіл окреслено в праці Г. Міхальцової. Домінантні риси розвитку домрового мистецтва останніх десятиліть визначались Т. Ненашевою. Проте ряд питань, пов'язаних зі становленням київської школи гри на домрі залишились недостатньо розкритими.

Метою статті є окреслення основних етапів формування та розвитку київської домрової школи. Розкриття даної мети передбачає аналіз ролі окремих представників, їх внеску у становлення виконавської практики, виділення ключових відмінностей, якими характеризується київська школа.

Вклад основного матеріалу дослідження. Аналізуючи питання становлення київської школи гри на домрі, необхідно визначити виконавські особливості гри на даному інструменті. Надзвичайно влучно характеризує їх специфіку вітчизняна авторка Н. Костенко, підкреслюючи, що даний тип

виконавства пов'язаний з комплексним поєднанням різних засобів виразності. «З точки зору композиторської творчості домра висуває ряд умов перед виконавцем для створення самобутнього інструментального стилю. Домровий стиль виконавства – це спосіб музикування, ідеальне втілення всієї системи акустичних, технічних і художніх засобів виразності, адекватної можливостям сучасного інструменту» [2; 37].

Ведучи мову про ті домрові школи, що склались в українському музичному просторі, варто виділити декілька, які локалізувались у найбільших містах, де наявні ВНЗ мистецького спрямування.. «В Україні існує декілька центрів професійної підготовки домристів: Національна Академія музики ім. П. І. Чайковського, Харківська школа на базі кафедри народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Донецька музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової та Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка» [3; 147]. Подібне розмаїття пов'язане з діяльністю провідних фахівців у сфері домрового виконавства, які почали впроваджувати відділення народних інструментів у цих ВНЗ. Виникнення професійної освіти задля підготовки виконавців спеціальності «домра», припадає на 20-30-ті роки ХХ ст. (Харків – 1924 р., Одеса – 1933 р., Київ – 1935 р.).

Школи гри на домрі, наявні в різних містах України, мають певні спільні риси, пов'язані з методичними принципами, що використовуються у кожній з них, проте демонструють прагнення до формування індивідуальних характеристик у питанні звуковидобування, використанні різних прийомів гри, специфічних технічних аспектів звукоутворення. «Всі існуючі домрові школи України (Київська, Харківська, Донецька, Одеська) дотримуються загальних принципів музичної педагогіки, однак при цьому кожна з них має свої характерні риси, в основному відрізняючись тонкощами показу інструменту, його звукових і технічних особливостей, специфікою звуковидобування, інструментальною фактурою» [5; 109].

Чимале значення для становлення вітчизняного виконавства на домрі мала праця «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звукодобуванням» Б. Міхеєва, де автор спробував обґрунтувати акустичні закономірності та особливості звуку, який видобувається на домрі. Він намагався розкрити закономірності звукоутворення як найважливішого аспекту техніки виконавця [4]. Подібні розробки мали значення не лише для окремої виконавської школи, але й вплинули на усі інші. Власне, можна відзначити, що результатом діяльності шкіл гри на домрі, постає формування неповторного стилю кожного виконавця, що сприяє можливості передати художньо-образний рівень мистецького твору. «У домровому мистецтві виконавський стиль – результат інструментального мислення / свідомості, самобутній темброво-інтонаційний аспект музичного твору (як в оркестрових, так і в сольних версіях), завдяки якому втілюється повнота звучання «образу світу»» [2; 37].

Отже, зародження домрового виконавства в Києві пов'язане з рядом аспектів. Насамперед, важливу роль відіграла практика формування оркестрів народних інструментів. Хоча окремі ансамблі виникали ще у ХІХ ст., проте після того, як відбулося падіння російського самодержавства, виникає тенденція використання народного мистецтва як одного із «засобів ідеологічного впливу на маси» [1; 12]. Це прагнення приводить до того, що відбувається популяризація виконавства на народних інструментах, характерною ознакою якого є демократизація освітнього процесу, адже в ХІХ ст. музична освіта здобувалась переважно на платній основі представниками вищих соціальних верств населення. Різні ансамблі, що включали народні інструменти, починають формуватися при різноманітних клубах, навчальних закладах та школах, причому набагато більш розповсюдженими стають ті, які складаються з різного інструментарію – починаючи від струнно-смичкових і завершуючи клавішними. Разом із тим, є приклади заснування й оркестрів, де поєднувались однотипні та споріднені інструменти, причому за рахунок того, що досить сильним було насадження саме російської культури, у них представлені, переважно, домри та балалайки. М. Давидов підкреслює дану особливість тогочасної культури. «Під впливом російської музичної культури в Україні виникають також домрово-балалаечні оркестри андреевського типу, в яких часом зростає вплив української народно-інструментальної специфіки: замість триструнної – чотириструнна домра (зараз – домра-кобза), включення до складу оркестрів українських народних інструментів – бандур, цимбалів, сопілок» [1; 12]. Дані відомості підтверджуються тими традиціями, наявними і у сучасних оркестрах народних інструментів. Зазначимо, що на відміну від російських оркестрів, домри, що використовувались в українській музичній культурі, були чотириструнними квінтовими, більш перспективними та досконаліми, що дозволяло їх віднести до інструментів концертного типу.

Розвиток виконавської діяльності неможливий без наявності професійних керівників-диригентів та майстерних музикантів. Саме тому гостро постала проблема формування відповідних фахівців, які б мали музичну освіту.

Перші київські класи, де навчали гри на народних інструментах виникають у 1924 р. у Київському музичному технікумі, який через певний час став складовою частиною Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. Через чотири роки виникла й підготовка диригентів, які б могли керувати колективами будь-якого виконавського складу – від інструментального до хорового. Надзвичайно важливу роль у питанні формування київської школи гри на народних інструментах відіграла діяльність Марка Мусійовича Геліса. Хоча Геліс за фахом був піаністом, проте завдяки постійному прагненню до саморозвитку він став незамінним фахівцем у вихованні спеціалістів сфери народних інструментів, адже добре грав на гітарі та мав глибокі знання стосовно іншого інструментарію. Через десять років (1934 р.) відбулась реорганізація інституту у Київську консерваторію, що супроводжувалось низкою змін у підготовці кадрів.

Із 1936 р. почали готувати фахівців по класу домри. Саме в київській консерваторії виникла перша кафедра народних інструментів, де серед інших інструментів навчалось чимало домристів.

У Київській консерваторії функціонували різні виконавські ансамблі, популярними стають дуети домри та гітари. Окрім цього, в той час формується й секстет домр, до складу якого входили С. Якушкін, Г. Казаков, В. Шевченко, У. Стрельченко, Ю. Тарнопольський, Д. Громов.

М. Давидов акцентує увагу на тому, що майстерність та професійний рівень виконавців, що входили до ансамблю, допомогла їм стати студентами консерваторії, причому очолив їх колектив М. Геліс. Саме М. Геліс виховує плеяду домристів, які демонстрували високий рівень виконавської майстерності гри на народних інструментах, зокрема на Всесоюзному огляді-конкурсі, який проходив у 1939 р. у Москві – це Я. Якушкін, Г. Казаков, А. Троїцький. Першість київської школи гри на народних інструментах продовжувалась і у тому, що саме в Київській консерваторії відкрилась аспірантура з народних інструментів (1953 р.). В аспірантурі в 60-х роках ХХ ст. успішно навчались такі домристи, як Ф.Коровай, М. Білоконеv, В. Іvко. Згодом практика навчання в аспірантурі замінилась такою формою, як асистентура-стажування, розрахована саме на виконавців. І вже за новою програмою навчались провідні домристки Л. Матвійчук та Н. Проценко. Потреба у викладацькому складі зумовила залучення до роботи на кафедрі Н. Проценка та Д. Остапенка.

Розвиток виконавства на домрі пов'язаний з функціонуванням оркестру народних інструментів, заснований в Київській консерваторії, адже даний тип інструментарію якнайкраще може бути представленим не лише у сольному звучанні, а й у ансамблевому та оркестровому. Його керівниками виступали провідні діячі, викладачі, що виховали чимало виконавців.

Починаючи з часу його створення (1930 р.), його очолювали М. Геліс, Ю. Тарнопольський, М. Гозулов, М. Білоконеv, А. Білошицький, А. Дубина, В. Маруніч, А. Іваниш. Важливим є те, що цей колектив став не лише базою виховання виконавців, а й основою для набуття професійних навичок студентів-диригентів. На час свого існування в оркестрі було майже 20 інструментів, серед яких й домри. Поступово зростає чисельність учасників та розширювався виконавський репертуар, збільшилась кількість концертних виступів, які здійснював консерваторський оркестр. «Щорічно оркестр давав як мінімум 3–4 концерти у будинках культури підприємств, Київському університеті ім. Т. Шевченка, педінституті та ін.; працівникам метробуду, Київської ГЕС, виїжджав до хліборобів Київської області» [1; 30]. Поступове розширення обсягу студентів, що навчалися в консерваторії, привело до появи окремих підрозділів у рамках кафедри народних інструментів, зокрема й відділення домри, яке очолив М. Білоконеv.

Великий внесок у її розвиток здійснили такі виконавці та викладачі, як Надія Комарова, Микола Лисенко, Микола Білоконеv, Анатолій Григоренко, Дмитро Остапенко та Владислава Білоус. Їх діяльність пов'язана з викладацькою діяльністю, в результаті якої створено чимало методичних розробок, що стали у нагоді при підготовці молодих кадрів у сфері музичного мистецтва: Н. Комарова (1926–1987 рр.), навчалась у консерваторії у класі М. Геліса, була солісткою оркестру народних інструментів Українського радіо. Згодом розпочала викладацьку діяльність у консерваторії, де під її керівництвом випущено майже 40 домристів. Серед них – М. Лисенко (1918–2007 рр.) – виконавець та викладач, що поєднав у своїй діяльності здобутки декількох шкіл. Протягом певного часу він навчався у Харкові, завершив освіту у Мінській консерваторії, проте тривалий період працював у Києві. Він не лише став одним із перших професійних домристів, що здобули повну фахову освіту, але й зарекомендував себе як диригент та мистецтвознавець. Починаючи з 60-х років його життя було пов'язане з київським регіоном. Він викладав у Київському педагогічному інституті, консерваторії, поєднуючи цю діяльність із диригентською. Він стояв на чолі Українського оркестрово-хорового ансамблю Київської консерваторії. При цьому саме він створив такі праці, як «Школа гри на чотириструнній домрі», «Методичні поради та твори (інструментовка) для українського оркестру народних інструментів», «Методика навчання гри на

домрі», спрямовані на те, щоб заповнити прогалину у літературі методичного характеру. Він виховав майже 40 виконавців-домристів, був науковим керівником дисертаційних досліджень та поєднував все це з діяльністю аранжувальника та композитора.

М. Білоконеv (народився в 1937 р.) – провідний домрист та диригент, закінчив Київську консерваторію та виконавську асистентуру по класу М. Геліса; з 1965 р. почав викладати у Київській консерваторії, де пройшов шлях від доцента до декана факультету народних інструментів. Він не лише проявив себе як майстерний виконавець, ставши лауреатом багатьох міжнародних конкурсів, а й як професійний керівник, адже очолював оркестр народних інструментів Київського музичного училища, а через певний час – й Київської консерваторії. Його понад 80 учнів неодноразово ставали лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

А. Григоренко (1937–2005 рр.) – закінчив Київську консерваторію по класу М. Геліса, працював викладачем домри і завідував відділом народних інструментів у Київському музичному училищі та викладав диригування у Київській консерваторії.

Д. Остапенко (нар. 1946 р.) – поєднав у своїй діяльності традиції різних регіональних осередків. Навчався у Полтавському музичному училищі, Харківському інституті мистецтв, а з 1995 р. почав працювати у Київській консерваторії; очолював Міністерство культури і мистецтв у 1995–1999 рр.; Заслужений діяч мистецтв України; має чимало державних нагород.

Серед викладачів, яких можна віднести до більш молодого покоління, варто згадати В. Білоус, яка вже не мала змоги навчатись у М. Геліса, проте успадкувала закладені ним традиції, навчаючись у його учнів – М. Білоконева, М. Давидова. Її творчі досягнення включають успішну сольну діяльність, участь у міжнародних конкурсах, чисельні виступи у наукових заходах, викладацьку діяльність у НМАУ ім. П. І. Чайковського (з 2002 р.).

Наголосимо, що саме у другій пол. ХХ ст. закладаються умови для становлення сольного домрового виконавства. Тоді ж не лише виникає чимало виконавців, які виховуються у ВНЗ, але й спостерігається перехід до створення, власне, домрового репертуару.

У період свого становлення, основою репертуару домристів були перекладення класики, утім згодом виникають твори, написані для цього інструменту. «В результаті розвитку (реконструйованої) домри як сольного інструменту у другій пол. ХХ ст. у сфері академічної музичної культури сформувалась самостійна, професійна ланка народно-інструментального жанру – сольне домрове мистецтво. Характерно і те, що поява домрового мистецтва (у більшій мірі колективного, і почасти, сольного виконавства), першопочатково спиралось на перекладення класичної музики, що притаманно «молодому» інструменту, що розвивається, і лише пізніше, з середини ХХ ст. виникли твори, написані для домри» [6; 213].

Висновки. Провідне значення у становленні київської домрової школи має постать провідного виконавця та педагога М. Геліса, який виховав плеяду виконавців на народних інструментах. Його роль у формуванні оркестру народних інструментів Київської консерваторії, першої кафедри з даного фахового спрямування є, безперечно, важливою. Продовжувачами традицій стали його учні, які поширили освітні принципи, запропоновані М. Гелісом. М. Білоконеv, Н. Комарова, А. Григоренко та інші виконавці й викладачі-домристи – вихідці класу Геліса, продовжили його традиції та сприяли виходу вітчизняного домрового виконавства на якісно новий професійний рівень.

Список використаної літератури

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). *Підручник* [для вищ. навч. закл.]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
2. Костенко Н. Современная теория и практика домрового исполнительства в Украине. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2014. Вип. 2. С. 33–37.
3. Костенко Н. Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. № 13. С. 146–149.
4. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.
5. Міхальцова Г. Исполнительские домровые школы Б. А. Михеева и В. Н. Ивко. *Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання*: зб. ст. за результат. VIII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 20–21 листопа. 2014 р. Дніпропетровськ : ЛІРА, 2015. С. 106–110.
6. Ненашева Т. А. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины ХХ начала ХХІ веков. *Вестник ЧГПУ*. 2011. № 8. С. 211–218.

References

1. Davydov M. A. Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola). *Pidruchnyk* [dlia vyshch. navch. zakl.]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2005. 419 s.

2. Kostenko N. Sovremennaja teorija i praktika domrovogo ispolnitel'stva v Ukraine. *Tradycii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. Kh.: KhDADM, 2014. Vyp. 2. S. 33–37.
3. Kostenko N. Har'kovskaja domrovaja shkola v prostranstve integracii. *Visnyk KhDADM*. Kh. : KhDADM, 2012. № 13. S. 146–149.
4. Miheev B. A. Akusticheskie zakonomernosti zvukoobrazovanija na domre i ih ispol'zovanie v rabote nad zvukoizvlecheniem. Har'kov, 1990. 24 s.
5. Mikhaltsova H. Yspolnytelskye domrovie shkoli B.A. Mykheeva y V.N. Yvko. *Evoliutsiia muzychnoi movy u svitli suchasnoho humanitarnoho znannia: zb. statei za rezultat*. VIII Mizhvuz. nauk.-prakt. stud. konf., 20-21 lystopada 2014 r. Dnipropetrovsk : LIRA, 2015. S. 106–110.
6. Nenasheva T. A. Dominantnye cherty razvitiya domrovogo iskusstva vtoroj poloviny XX nachala XXI veka. *Vestnik ChGPU*. 2011. № 8. S. 211–218.

КИЕВСКАЯ ДОМРОВАЯ ШКОЛА: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ

Кольц Илга Петровна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Проанализированы особенности развития киевской домровой школы. Отмечена роль М. Гелиса, деятельность которого стала катализатором формирования киевской школы игры на домре. Появление профессионального образования в данной области способствовало возникновению ряда исполнителей, дирижеров и педагогов. Подчеркнуто, что во многих аспектах киевская домровая школа опережала школы, которые существовали в других украинских городах. Именно в киевской консерватории впервые была открыта кафедра народных инструментов и аспирантура по данной специальности. Выявлен вклад в развитие домрового исполнительства таких киевских деятелей, как Н. Комарова, Н. Лысенко, Н. Белоконева, А. Григоренко, Д. Остапенко и В. Белоус.

Ключевые слова: домра, киевская домровая школа, педагог, исполнитель, история формирования.

KIEV DOMRA SCHOOL: HISTORICAL ASPECTS OF FORMATION

Kolts Iga – Post-graduate student of the National academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The article analyzes the peculiarities of the development of the Kyiv domra school. The role of the leading figure of M. Gelis, whose activity became the catalyst for the formation of the Kyiv school of playing the domra, was noted. The appearance of professional education in this field contributed to the emergence of a number of performers, conductors and teachers. It is emphasized that in many aspects the Kyiv domra school outstripped schools that existed in other Ukrainian cities. In the Kyiv Conservatory was opened the Department of Folk Instruments and Postgraduate Studies in this specialty for the first time. A great contribution was made to the development of domra performance of such Kyiv figures as N. Komarova, N. Lysenko, N. Belokonev, A. Grigorenko, D. Ostapenko and V. Belous.

Key words: domra, Kiev domra school, teacher, performer, history of formation.

UDK 787.8:78.071.4

KIEV DOMRA SCHOOL: HISTORICAL ASPECTS OF FORMATION

Kolts Iga – Post-graduate student of the National academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The aim of this paper is to outline the main stages of the formation and development of the Kyiv domra school. Disclosure of this purpose involves an analysis of the role of individual representatives, their contribution to the establishment of the practice, the selection of key differences that characterize the Kyiv school.

Research methodology. The article uses a comparative approach, the method of analysis, synthesis and historical method.

Results. The leading role in the formation of the Kyiv domra school was the figure of the leading performer and educator M. Gelis, who trained a whole galaxy of performers in folk instruments. His role in the formation of the Kyiv Conservatory's folk instruments orchestra, the first department on this specialty, is undoubtedly important. His trainees who have expanded the educational principles proposed by M. Helis have continued his traditions. M. Bilokonev, N. Komarova, A. Grigorenko and other professors-domrists – came from the class of Gelis, who continued his traditions and promoted the output of domestic domra performing to a qualitatively new professional level.

Novelty. In the work is made an overview of the main stages of development of the Kyiv domra school for the first time. Persons who have united the achievements of different schools and created their own effective methodological approaches are distinguished.

The practical significance. The results of the study can be applied to the study of the history of musical culture and the education of specialists in the field of musical performance.

Key words: domra, Kyiv domra school, teacher, performer, history of formation.

ЗМІСТ

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

<i>Личковах В. А.</i> Польський авангард в контексті діалогу культур «Україна – Польща»	3
<i>Безугла Р. І.</i> Візуальні образи в сучасному науковому дискурсі. Гламур як візуально-образна репрезентація	11
<i>Білякович Л. М.</i> Об'єктивація циклічної динаміки моди в дизайні одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	16
<i>Галудзіна-Горобець В. І.</i> Соціокультурні, естетичні і художньо-проектні передумови поширення історизму в дизайнерських практиках 1950–1970-х рр.	22
<i>Журавель-Змєєва Л. С.</i> Індивідуальний дизайн: особливості формування та функціонування	31
<i>Голубінка Х. М.</i> Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха)	35
<i>Бучок Л. В.</i> Постромантичні та постмодерні ідеалізації у фортепіанній творчості закарпатських композиторів	40
<i>Климбус І. М.</i> Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка для скрипки й фортепіано	47
<i>Павлюк Т. С.</i> Психологічні навички у сучасних хореографічних тренінгах	53
<i>Хлистул О. С.</i> Принципи сценічного перевтілення актора	59
<i>Вишотравка Л. І.</i> Творча діяльність Євгенії Єршової в контексті розвитку мистецьких процесів на українській балетній сцені 1940–1960-х років	64
<i>Білаш О. С.</i> До історії балетного дуєтного виконавства: Людмила Сморгачова та Сергій Лукін	69
<i>Маркевич Л. А.</i> До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття	75
<i>Тимофєєнко А. В.</i> Образ Токіо у європейському ігровому кіно (1945–2015)	84

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Кіндратюк Б. Д.</i> Дзвонарство історико-географічного регіону України Покуття	91
<i>Бондарчук Я. В.</i> Теорії виникнення і розвитку первісного мистецтва у дослідженнях другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	101
<i>Москаль М.</i> Образ Євстахія Плакиди в українському сакральному мистецтві XI–XVIII ст.	107
<i>Степанюк І. В.</i> Народні танці Волині і Волинського Полісся у фольклорно-етнографічних дослідженнях Миколи Полятикіна	113
<i>Лавриненко А. В.</i> Вокально-виконавська творчість: вітчизняна наукова рефлексія	118
<i>Перцова Н. О., Брояко Н. Б.</i> Постать Платона Майбороди в контексті української музичної хорової культури	124

Шевченко Р. С. Солоспів М.В. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки» Т.Г. Шевченка у контексті особливостей кобзарського виконавства (на прикладі фортепіанної партії солоспіву)	129
Зваричук Ж. Й. Традиції українського богослужбового співу в творчості сучасних композиторів північноамериканської діаспори	134
Молчко У. Б. Кантати «Січ іде» та «Повстанці» Р. Никифоріва на вірші В. Романюка – вірець сучасної героїко-драматичної хорової музики	140
Марченко В. В., Сідлецька Т. І. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху	145
Манелюк О. І. Особливості виконавської манери муніципального камерного хору «Галицькі передзвони» (м. Івано-Франківськ)	151
Дружинець М. І. Масова культура як комунікативний простір сучасного музичного естрадного мистецтва	157
Гриненко С. М. Різновиди акустичної гітари та їх застосування в сучасній музичній культурі	163
Вергунова Н. С. Цифрові технології в дизайні та архітектурі. До питання про термінологію	168
Совгира Т. І. Голографічне проектування в організації сценічних розважальних видовищ	172

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Виткалов С. В. Митець у культурному просторі міста: До 60-річчя Рівненського художника Олександра Бобришева	177
Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування	180

CONTENTS

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

<i>Lychkovakh V.</i> Polish avant-garde in the context of «Ukraine – Poland» dialogue of cultures	3
<i>Bezugla R.</i> Visual images in the modern scientific discussion. Glamor as an visual image representation	11
<i>Biliakovych L.</i> Objectivation of cyclic dynamics of fashion in clothes design of the second half of XX – beginning of XXI century	16
<i>Galudzina-Gorobets V.</i> Sociocultural, aesthetic, artistic and design backgrounds of historical method spreading in design practices during 1950–1970	22
<i>Zhuravel-Zmieieva L.</i> Individual design: features of forming and functioning	31
<i>Golubinka K.</i> The interaction of poetry and music (by the example of Bohdan-Yurii Yanivskyi's vocal works written on the poem of B. Stelmakh)	35
<i>Buchok L.</i> Post-romantic and post-modernist idealization in piano works of transcarpathian composers	40
<i>Klymbus I.</i> Interaction between literary and choreographic sources in suite from ballet «Shadows of forgotten ancestors» by Vitalii Kyreyko for violin and piano	47
<i>Pavlyuk T.</i> Significance of the practice of psychological skills in modern choreographic trainings	53
<i>Khlystun O.</i> Principles of scenic transformation of an actor	59
<i>Vyshotravka L.</i> The evaluation of Eugeniia Ershova's creative education for the development of music processes on the Ukrainian ballet stage 1940–1960	64
<i>Honored W.</i> The history of the Smorgacheva-Lukin ballet duet	69
<i>Markevych L.</i> Modernization of artistic language of ballet performances during 60-80-th of XX century	75
<i>Tymofeyenko A.</i> The image of Tokyo in European feature films (1945–2015)	84

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

<i>Kindratiuk B.</i> Bells and belling in lives of pokuttia residances	91
<i>Bondarchuk Ya.</i> Concepts of origin and development of prehistoric art in the studies of the second half of XX th and XXI st. century	101
<i>Moskal M.</i> The image of Yevstachia Plakids in the Ukrainian sacral art of the XI–XVIII centuries	107
<i>Stepaniuk I.</i> Folk dances of Volyn and Volyn Polissia in folklore-ethnographical researches of Mykola Poliatykin	113
<i>Lavrynenko A.</i> Vocal-performing creativity: domestic scientific reflexia	118
<i>Pertsova N., Broiako N.</i> Personality of Platon Maiboroda in the context of Ukrainian musical choir culture	124

Shevchenko R. Romance of M.V. Lisenko «Hetmen, hetmen» from poem «Haydamaks» T.G. Shevchenko in context of features of cobzarian implementation (on the example of the piano party of the romance)	129
Zvarychuk Zh. The traditions of the Ukrainian liturgy singing in the musical compositions of modern composers from north-american emigrant community	134
Molchko U. Cantatas «Sich is coming» and «Insurgents» of R. Nykyforiv on the poetry of V. Romanyuk as a model of the modern heroic dramatic choir music	140
Marchenko V., Sidletska T. Accordion art of Ukraine in the context of the development of competition and festival movement	145
Maneliuk O. Peculiarities of performing manner of municipal chamber choir «Galician bells» (Ivano-Frankivsk)	151
Druzhyhets M. Mass culture as a communicative space of modern pop music art	157
Grynenko S. Varieties of acoustic guitar and their application in contemporary musical culture	163
Vergunova N. Digital technologies in design and architecture. To the question of terminology	168
Sovgyra T. Use of holographic design in the organization of scenic relative show	172

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Vitkalov S. Artist in the cultural area of the city: Dedicated to the 60 th anniversary of artist from Rivne Alexander Bobryshev	177
Kolts I. Kiev domra school: historical aspects of formation	180

ISSN 2411-1546



Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**Випуск 26
Issue 26**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. V. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
Л. М. Федорук
Computer make-up:
L. M. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на нашому сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 219/1. Ум. друк. арк. 22,1. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства***