

ISSN 2411-1546

Doi.org/10.35619/ucpm.vi32

**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**

**Напрямок : Мистецтвознавство  
Branch : Art Criticism**

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

**Засновано у 1995 році  
Founded in 1995**

**Випуск 32  
Issue 32**

**Рівне : РДГУ, 2019  
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2019**

## 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 № 10 від 28 листопада 2019 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 10 від 21 листопада 2019 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», «Research Bible» (Німеччина); «CEEOL»

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 Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор кафедри культурології та музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна)

### Редакційна колегія:

**Чміль Ганна Павлівна** – доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології НАМ України – голова (культурологія)

**Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

**Афоніна Олена Сталівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, НАКККіМ (Україна) (мистецтвознавство)

**Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Я. Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (Україна) (мистецтвознавство)

**Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій, НАКККіМ (Україна) (культурологія)

**Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджмента та індустрії дозвілля, КНУКіМ (Україна) (культурологія)

**Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland) (культурологія)

**Колесник Олена Сергіївна** – доктор культурології, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка (Україна) (культурологія)

**Копієвська Ольга Рафаїлівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, НАКККіМ (Україна) (культурологія)

**Muszkiet Radoslaw** – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Torun, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща) (культурологія та мистецтвознавство)

**Мартич Руслана Василівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет ім. Б. Грінченка (Україна) (культурологія)

**Петрова Ірина Владиславівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, КНУКіМ (Україна) (культурологія)

**Скорик Адріана Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна) (мистецтвознавство)

**Сташевська Інна Олегівна** – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, проректор із навчальної роботи, Харківська державна академія культури (Україна) (мистецтвознавство)

**Сташевський Андрій Якович** – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури (Україна) (мистецтвознавство)

**Татарнікова Анжеліка Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (Україна) (мистецтвознавство)

**Шабанова Юлія Олександрівна** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка» (Україна) (культурологія та мистецтвознавство)

**Яковлев Олександр Вікторович** – доктор культурології, директор, Київська муніципальна академія естрадного циркового мистецтва (Україна) (культурологія)

**Жукова Наталія Анатоліївна** – доктор культурології, професор кафедри графіки, в.о. зав. кафедри НТУ України «КПІ» ім. І. Сікорського (Україна) (культурологія)

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку** : наук. зб. Вип. 32 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, О. С. Афоніна та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2019. 243 с.

Редагування англійського 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 78.07; 27-72; 314.743

#### **МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (ДО 155-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

**Карась Ганна Василівна** – доктор мистецтвознавства, професор,  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
orcid.org/0000-0003-1440-7461  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.243  
karasg@ukr.net

Досліджується роль митрополита Андрея Шептицького у розвитку музичної культури української діаспори ХХ століття. Акцентована увага на таких аспектах діяльності Митрополита: розбудова української греко-католицької церкви у світі, його візити у різні країни, розвиток системи духовних навчальних закладів, підтримка світських навчальних закладів, встановлення стипендій для музикантів, які здобували освіту за кордоном, участь у процесах розвитку церковного співу. Виокремлюються святкування на честь Митрополита та вшанування його пам'яті за участю музикантів у різних країнах світу. Питання втілення художнього образу митрополита Андрея Шептицького в музичній творчості композиторів діаспори розглянуто на прикладі аналізу хорових творів одного із його стипендіатів – А. Гнатишина з Австрії.

**Ключові слова:** музична культура, українська діаспора, українська греко-католицька церква, художній образ, митрополит Андрей Шептицький.

*Постановка проблеми.* Унікальність постаті митрополита Андрея Шептицького (1865–1944 рр.) наскільки багатогранна, що науковці різних галузей гуманітаристики ще довго черпатимуть натхнення, досліджуючи життя і діяльність великого духівника українців. Одним із малодосліджених аспектів є вплив митрополита на музичну культуру української діаспори.

*Аналіз досліджень та публікацій.* Джерельним матеріалом для дослідження слугують праці митрополита Андрея Шептицького [22], священників діаспори М. Горникевича [7], С. Мудрого [15], П. Понятишина [16], М. Федоріва [21], діаспорних дослідників М. Боровика [4], В. Жили [8], О. Купранця [10], М. Марунчака [12], Р. Мизя [14], Р. Симоненка [18], в яких розкриваються організаційні питання розбудови церкви в діаспорі, наводяться факти ролі Митрополита в цьому процесі. У спогадах діячів музичної культури української діаспори М. Антоновича [1], О. Кошиця [9], В. Луціва [11], П. Маценка [13] та архівних матеріалах [2] передаються їх особистісні емоції, пов'язані з постаттю Митрополита. Однак, цілісного висвітлення ролі митрополита у розвитку музичної культури української діаспори ХХ ст. у них не здійснено.

*Мета статті:* висвітлити роль митрополита Андрея Шептицького у розвитку музичної культури української діаспори ХХ століття.

*Виклад основного матеріалу.* Загальновідомо, що духовенство було національним проводом українства на зламі ХІХ-ХХ ст. Досвід національної консолідації сил та спільної праці, тобто досвід громадського співжиття, самоврядування, що формувався і розвивався у гуртуванні навколо греко-католицької церкви, переносився в усі місця поселень українців.

Вагомий вплив на формування і розвиток української церкви в зарубіжжі мали її ієрархи, насамперед митрополит Андрей Шептицький. Ще будучи станіславівським єпископом (1899 р.), він уважно ставиться до проблем українських поселенців у Боснії: посилає для вивчення їх становища о. Тита Войнаровського-Стовбура, контактує з цього приводу з церковною владою у Боснії, домагається згоди уряду в Сараєво на право українських греко-католиків мати власного душпастиря з осідком у Пнрняворі. 20 червня 1900 р. першим парохом тут призначено о. Андрія Сегедія, а цю дату вважають початком організованого церковного життя українців греко-католиків у Боснії [14; 96]. Цього ж року єпископ А. Шептицький вперше відвідує Боснію, а згодом, ставши митрополитом, – у 1902, 1909 рр. На численні прохання українців він домагається від уряду в Сараєво в 1910 р. збільшення кількості священників (до 4-х)

та певної матеріальної підтримки. Зважаючи на чисельність українців у Німеччині на початку століття, Митрополит у 1907 р. висилає туди кількох священників для душпастирської праці<sup>1</sup>.

Його візити і місії до Америки (1910, 1921, 1922), Канади (1910, 1921)<sup>2</sup>, Великої Британії (1910, 1921), Голландії (1921, де завдяки Митрополиту засновано «Голяндський Унійний Апостолят»), Чехо-Словаччини (1920-ті рр.) [19; 200–201] мали не тільки душпастирську місію, але й були чинником згуртування української громади. Його місіонерство вимірюється тисячами кілометрів канонічних візитацій українських церковних громад у Бразилії та Аргентині. Шептицькому за правом належить титул Народного Посла, що говорив про політичні справи України у Білому Домі під час короткої аудієнції з президентом США Ворреном Г. Гардінгом, зустрічі з секретарем торгівлі Гувером та державним секретарем Г'юзом. Як доповідав Міністерству закордонних справ Польщі тодішній її консул Вінніпезі Скарбек, «приїзд митрополита Шептицького є подією великої ваги, від якої все тутешнє русинське суспільство очікує дуже багато» [18; 52].

Митрополит Андрей зумів переконати Святішого Отця Папу Пія X у необхідності створення українського єпископства у США. Йому десятки разів доводилося бувати в Римі. Доказом старань Митрополита стало призначення у 1907 р. єпископом о. Сотера Ортинського. Таким чином, творцями української греко-католицької церкви в Америці, а згодом і Канаді, стали Папа Пій X і митрополит Андрей Шептицький.

У 1910 р. у Монреалі відбувався Євхаристійний Конгрес, на якому побував Митрополит. Його двомісячне перебування в Канаді було по вінця наповнене місійною працею. За його участі відбулося посвячення у жовтні 1910 р. катедри Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії у Філадельфії. Це було свято і перемога нашої церкви. Доказом тому послужили прибуття на урочистості папського легата Кардинала Ванутеллі та Апостольського Делегата у Вашингтоні. У співслужінні 36 священників митрополит Андрей та преосвящений Сотер відправили Святу Літургію. Саме завдяки позиції Митрополита в 1912 р. Ватикан оформив окрему провінцію для греко-католиків у Канаді і номінував першого українського єпископа Канади М. Будку [12; 429]. Наступна митрополича візитація до Америки та Канади відбулася влітку 1921 р. і тривала майже два роки. 31 жовтня 1922 р. Український національний хор під керівництвом О. Кошиця, який 20 жовтня прибув до США, виступає у залі «Orchestra Hall Auditorium» у Чикаго. Диригент згадував: «Публіки були стільки, що, здавалось, сидять один у одного на головах. Приймали чудово, безліч квітів і овацій. По концерті була учта (раут), в якомусь розкішному готелі.... Гостей було десь близько 500 осіб: об'єднались усі українські організації, навіть католики з православними, що, як кажуть, було першим випадком в історії української еміграції. Чудову промову сказав греко-католицький митрополит граф Андрей Шептицький» [9; 223]. Наступного дня, тобто 1 листопада 1922 р., О. Кошиць мав вечерю у митрополита. Цей факт є яскравим свідченням єкуменічних ідей та дій А. Шептицького.

Дбаючи про виховання священнослужителів, діаспора розвивала систему духовних навчальних закладів, в яких велику увагу надавали музичній освіті. Від 1897 р. згідно з окремим актом Папи Льва XIII у Римі діє Українська Папська Колегія св. Йосафата, в якій готують священників для України та діаспори<sup>3</sup>. Від початку існування Колегії зверталася увага на церковний (дяківка) та хоровий спів, що зберігав традиції співу материкової України. Гостем колегії був митрополит А. Шептицький. 28 жовтня 1929 р. відбулося урочисте посвячення фундаменту для Колегії Святого Йосафата в Римі. Тоді на Джанікольо була присутня майже вся Ієрархія УГКЦ. Митрополит, з причин здоров'я, не міг довершити акту посвячення, тому це зробив найстарший з Єпископів – Григорій (Хомишин). Наступного дня весь Єпископат, настоятелі та питомці Колегії були на аудієнції у Святішого Отця.

У Канаді вже у 1912 р. діяла *Мала семінарія*. У 1913 р. перший єпископ українських греко-католиків Н. Будка засновує бурси ім. митрополита А. Шептицького в Ст. Боніфас та ім. Т. Шевченка в Едмонтоні, в 1981 р. в Оттаві постає митрополича семінарія св. Духа для підготовки священників для Канади [4; 44, 46]. *Українська Католицька Духовна семінарія* в Гіршбергу (Баварія) мала 108 студентів за час свого існування (1946–1951 рр.) [10]. У 1949 р. осідок семінарії перенесено до Кулемборгу в Нідерландах, де вона проіснувала до 1951 р. Підґрунтям для її існування в цій країні став візит митрополита А. Шептицького (1921 р.), під час якого він здобув прихильність оо. Редемптористів та голландського духовенства, ініціював створення товариства «Апостолят З'єдинення».

Митрополит цілковито опікувався українським шкільництвом, культурою та розвитком духовної музики як на теренах України, так і за її межами. Він підтримував світські навчальні заклади та закордонні інституції, де навчалися українці: Український Вільний Університет (Відень, Прага), Сільськогосподарську академію в Падебрадах біля Праги.

Завдяки стипендії Митрополита, за кордоном навчалися чимало музикантів, які згодом стали відомими, зокрема композитор А. Гнатишин (1906–1995 рр.), співачки Є. Зарицька (1910–1979 рр.), І. Синенька-Іваницька (1897–1988 рр.) та ін.

Творчим довголіттям, складною долею позначилось життя оперної і концертно-камерної співачки і актриси І. Синенької-Іваницької – вихованки Празької консерваторії (1921–1925 рр.). Як стипендіатка А. Шептицького, вона вдосконалювала майстерність співу у приватній школі проф. Келіні де Рівальта Ріпи, солістки «La Scala» в Мілані (Італія, 1930–1931 рр.). Професорка писала Митрополитові: «Це слава моєї школи» [3; 18]. Навчання в Італії мало велике значення для співачки, яка зберегла до глибокої старості технічну вправність, записавши платівку у віці за сімдесят. Як оперна співачка І. Синенька-Іваницька співала на сцені Львівської опери (1931 р.), виступала при дворі румунського короля Карла для його матері – королеви Марії (1929 р.), у 1931–1955 рр. мала сольні концерти та працювала в театрах Румунії, Австрії, Німеччини, Чехословаччини, Італії.

Найдавнішою українською церквою за межами автохтонних земель є церква св. Варвари у Відні, заснована 1775 р. цісаревою Австрії Марією-Терезією. Вона збережена до сьогодні як греко-католицький осередок та один із світових духовних центрів українства. Тут упродовж 200 років (від 1803 р. – до нині) діє церковний хор, що, акумулюючи надбання національної культури, репрезентує її світовій спільноті, одночасно слугуючи зразком для подібних колективів української діаспори. У захрестію церкви зберігається портрет Митрополита, виконаний завдяки ініціативі організації «Представництво українського католицького духовенства» із священників-емігрантів, яка робила спроби визволення його з російського полону. У 1923 р. парохом церкви митрополит А. Шептицький призначив о. Мирона Горникевича, який поставив собі за мету поновити значення церкви св. Варвари як головного осередку українського культурного життя у Відні та об'єднати навколо неї різні кола української еміграції [7].

У 1929 р. Український академічний хор із Праги під керівництвом П. Маценка співає Службу Божу на Юнійному з'їзді за участю єпископа Д'Ербіні (Ватикан), митрополита А. Шептицького та єпископа перемишльського Йосафата Коциловського. Диригент згадував, що хор був соборним: складався з емігрантів Східної і Західної України. Перші були православними, другі – греко-католики: «Різність релігійної приналежності й переконань хористів не розбивала, всіх об'єднувала Україна, за яку вони перед роками спільно воювали» [13]. Високий рівень виконавства хору спонукав пароха церкви Св. Варвари у Відні, о. др. М. Горнякевича, запропонувати П. Маценку зайняти посаду регента цієї поважної церкви. Приймаючи пропозицію і працюючи регентом (1929–1931 рр.), він знайомиться ближче з митрополитом А. Шептицьким. Згодом виявилось, що саме Митрополит говорив про потребу фахового регента хору, і тому несподівано для П. Маценка, як і для багатьох греко-католиків, православний став диригентом у греко-католицькій церкві. Для П. Маценка в цьому не було нічого дивного чи неможливого, адже, як писав він згодом, «релігійна християнська українська установа використовувала українського фахівця і християнина» [13]. Однак частині духовних достойників це не сподобалось і вони спонукали шукати «свого» (тобто греко-католика) або пропонували П. Маценку перейти в унію. Як згадував митець, Митрополит, який сповідував єкуменізм, відповідав недоброзичливцям: «Ніколи не посмійте силувати, чи примушувати його <...> приймати унію. Як буде догідно Богові, він сам навернеться» [13]. П. Маценко двічі зустрічався з А. Шептицьким (1929 і 1930 рр.) і це були незабутні моменти для нього, адже Митрополит «виявляв великий інтерес до співу одноголосно-дяківського, всім людом в церкві хором і згадав про потребу реформи церковного співу, який на його думку, з невідомих причин, в Галичині підупав» [13]. Як відомо, пізніше, за ініціативи митрополита А. Шептицького, будуть зроблені кроки для реформування церковного співу, якому не судилося збутися у зв'язку з багатьма об'єктивними причинами.

Упродовж майже п'ятдесяти років (1931–1939; 1956–1995) хором церкви Св. Варвари у Відні керував А. Гнатишин. Маючи ґрунтовну богословсько-музичну і тривалу регентсько-виконавську практику, він цілеспрямовано продовжував розвиток національних традицій церковного співу. Завдяки його самовідданому служінню українському мистецтву, ця церква стала європейським центром хорової культури української діаспори.

Митрополит А. Шептицький відіграв особливу роль у житті відомого диригента і музиколога М. Антоновича, справивши велике враження на молодого митця під час виступу хору Малої духовної семінарії під керівництвом Д. Котка на Святоюрській горі у палатах Митрополита у 1930-х роках. А. Шептицький у 1920–1930-х рр. відвідував Бельгію і Нідерланди, де мав поважні знайомства в духовних колах Заходу. Саме після цих відвідин багато бельгійських і голландських священників почали працювати для УГКЦ. Вони вивчали українську мову і посвятилися служінню українській церкві у візантійсько-українському обряді. Це створило сприятливий ґрунт для діяльності М. Антоновича. Після припинення діяльності української греко-католицької Духовної семінарії та її хору, який в 1948–1950 рр.

успішно виступав на Богослужіннях та концертах у різних місцевостях Нідерландів і користувався популярністю, виникає думка створити хор із голландців, який співав би на Богослужіннях у візантійському обряді (звідсіля й назва «Візантійський хор»), розкривав би перед людьми західного світу красу східного обряду та допомагав би взаємопізнанню різних народів [1; 291]. Голландська церковна влада не лише підтримала ідею створення такого колективу, але й допомагала фінансувати діяльність диригента. 28 лютого 1951 р. розпочався літопис одного з унікальних хорів світу, якому судилося у різних країнах Європи і Америки пропагувати українську музичну культуру. Повних сорок років ним керував М. Антонович (до 1991 р.), для якого цей колектив став «архівом» [11].

Важливим джерелом для розуміння справжньої ролі митрополита Андрея Шептицького в процесах розвитку церковного співу є його письма-послання. В одному з них він писав: «По приписам церковного права і по практиці, захованій від віків у нашій Церкві, церковне правило має бути співане. Щоби тим церковним правилом віддати Всевишньому якнайповнішу і найпобожнішу честь треба з великою старанністю плекати церковний спів і нічого не жалувати, що могло би причинитися до більшої мистецької його краси. Щоби в Архиепархії піднести рівень мистецької вартости церковного співу, Архиепархіяльний Собор пригадує Духовенству засади, які в тім напрямі мусять бути точно зберігані. Служба, яку віддаємо Всевишньому, повинна обіймати все, що маємо від Бога... У співі віддає чоловік на службу Господеві ... почуття краси, мелодії, ритму і гармонії, – словом, цілого себе. Співана молитва відповідає людській природі та природним довгам чоловіка супроти Всевишнього. У співаних молитвах, передовсім же у співаному церковному правилі, подає людям св. Церква неначе доповнення євангельської проповіді. ... всі церковні співи, – це одна з многих форм, в яких можемо слабими своїми силами причинитися до того, щоби «славилось Імя Всев. Бога нашого небесного Отця». Церковний спів прив'язує увагу... підносить ум і серце до якоїсь краси, що у мистецькій глибині є наче образом духовної, надприродної і вічної краси. Церковний спів може і повинен скріпляти і у відповідному рельєфі представляти значення слів молитви, а тими словами так часто бувають слова, якими Всевишньому подобалося передати людству предвічну правду наукою Божого Об'явлення. Спів є, крім того, пречудним символом молитви, бо так, як у співі голос раз підноситься до високих тонів, то знову знижається до низьких, – так і в молитві: Душа, стоячи перед Всевишнім, раз підноситься до неба актами надії чи любови, то знову понижає себе до покірнього визнання гріхів і каєння за них. Як у співі мелодія розходиться на всі сторони і наче хотіла б обняти вселенну, так і в молитві душа людини розширяється на весь світ, щоби любовю ближнього обняти всіх братів. Як у співі мелодія підносить душу і веде її у якісь безконечні простори, в яких затоплюється душа, догадуючись більше ніж пізнаючи якісь тайни краси та гармонії, так само в молитві душа підноситься до неба, очі звертаються до Вітця, що в небі, і в Ньому і Його службі, в Його Дарах, в Його любові знаходить безконечну глибину думок, почувань і незнаного ще, а очікуваного будучого життя. Як в співі участь бере душа і тіло і усі влади душі, усі нерви і м'язи тіла, так в правильній молитві людина віддаєсь всеціло: молиться цілим життям. І так, як у співі людина знаходить те, що є ідеалом життя, себто лад і гармонію ... так як спів є високим мистецьким діланням духовного ества чоловіка, орудуючи людським тілом, так і молитва є найвищою функцією ума, до котрої зноситься по тих ступенях, якими є найбільше духові функції тіла. Таким символом молитви одначе є спів тільки тоді, коли є в правдивому значенні того слова церковним співом. А церковним є спів тоді, коли є співаною молитвою. В тому одному слові містяться усі прикмети правдивого церковного співу і глибока, майже безконечна різниця між церковним, а світським співом» [22; 56–57].

У справі реформування церковного співу і дослідження історії церковної музики і співу плідно працював М. Федорів (1907–1993 рр.) із США. Діяльність літургичної комісії з реформування українського церковного співу, що розпочалася під керівництвом митрополита А. Шептицького у Львові в 1940-х рр., продовжилася у діаспорі після Другого Ватиканського собору, і М. Федорів, як активний учасник цього процесу, пише про це, в яких обґрунтовує особливості українського церковного співу. Другий Ватиканський Вселенський Собор, враховуючи сучасні потреби життя людства, закликав до взаємної толеранції конфесій, реформ і компромісу в церковних традиціях і практиках. Це знайшло відгук у практичному житті української церкви в діаспорі. Для Східних Церков (в тому числі і для УГКЦ) Собор ухвалив окремих Декрет «Конституцію для Східних Церков», на підставі якого 14 грудня 1966 р. у Римі була скликана конференція нашого Єпископату під проводом Верховного Архієпископа Йосифа Сліпого. На ній обговорено ряд питань, в т. ч. справу Богослужінь, намічено реформування церковного співу. Саме з цією метою при єпархіях були створені Літургичні комісії, зокрема при Чиказькій кафедрі у США, до складу якої ввійшов М. Федорів [21; 7]. Одним із завдань комісії було збереження традиційного самолівкового співу, щоб

він «не пропадав, але жив і розвивався під різними видами: одноголосо, двоголосо чи в хорових опрацюваннях, що найвимовніше виявляло б назовні багатство й красу нашого обряду» [21; 8].

Різноманітні святкування на честь Митрополита та вшанування його пам'яті відбувалися в багатьох країнах. Так, у святковому концерті з нагоди 75-ліття А. Шептицького у Нью-Йорку (1940 р.) брали участь зведені українські хори Нью-Йоркського округу під керівництвом О. Кошиця, видатні виконавці: скрипаль Р. Придаткевич, співачка М. Сокіл-Рудницька у супроводі піаніста та композитора А. Рудницького, які виконували духовні твори українських композиторів, народні пісні [2]. О. Кошиць у США та Канаді у 1930–1940-і рр. прагнув утримати престиж українського хорового мистецтва масштабними акціями, зокрема концертами на честь митрополита А. Шептицького (1936, 1940, Нью-Йорк, другий – з нагоди 75-ліття митрополита в «Town Hall»). Заупокійна Служба Божа та Панахида за померлим Митрополитом у Соборі святого Стефана у Відні 13 грудня 1944 р. свідчить про велику повагу і любов українців до цієї унікальної постаті. Співав на цих відправах спеціально організований для вшанування пам'яті Митрополита мішаний хор під керуванням Л. Туркевича, до складу якого ввійшли члени хорів церкви св. Варвари, УАПЦ, «Січ» та багато співаків і співачок, які масово тоді перебували у Відні. Напередодні вивчено «Службу Божу» О. Архангельського, окремі частини з неї К. Стеценка, О. Кошиця, а також першу частину псалма Д. Бортнянського «Всякую прискорбна еси». Це була перша від 1924 р. і друга в історії цього собору українська відправа. Соло у «Службі Божій» співала С. Туркевич – композиторка, піаністка. Панахиду виконував чоловічий хор «Січ» під керівництвом студента К. Цепенди [5; 44–45].

Відзначаючи 15-річчя смерті Митрополита, в день св. апостола Андрія Первозваного, 13 грудня 1959 р. «Український християнський рух» провів святочні сходи в Мюнхені, Ноттінгамі, Клівленді і Парижі. У програмі концерту в Парижі виступили оперні співаки І. Синенька-Іваницька з Мюнхена, О. Нижанківський з Женеви.

Всюди, де поселялися українці за кордоном, вони найперше будували свою церкву. Впродовж ХХ ст. постали тисячі українських церков на всіх континентах світу – від скромних дерев'яних до велично мистецьких. І всюди в них звучав український духовний спів. Для репрезентативних виступів у Чикаго створено збірний хор ім. митр. А. Шептицького, членами якого є чотири парафіяльні хори. У Вінніпезі при церкві св. Володимира і Ольги в 1916 р. організовується культурно-освітнє товариство «Канадійсько-Український Інститут «Просвіти» з членів і прихильників греко-католицьких парафій та інших організацій при церквах. Спочатку це був хор і драматичне товариство «Бандурист», які мали просвітницькі цілі. У 1920 р. товариство побудувало власний будинок, наріжний камінь якого посвячував митрополит А. Шептицький. У цьому приміщенні «Просвіти» українська громада Вінніпегу вітала Митрополита (1921 р.). Пожвавлення музичного життя українців у Нью-Йорку та по всій Америці у 1930-х рр. зумовлене творчою діяльністю О. Кошиця, який за допомогою «сімки» українських хорів з околиці Нью-Йорка, а це понад 300 співаків, влаштовує величні концерти української хорової музики, в т.ч. на честь митрополита А. Шептицького у «Carnegie Hall» (1936 р.). У Берліні співак та диригент О. Заар-Зарницький організував український хор, з яким виступав у церкві та на імпрезах, зокрема на академії, присвяченій митрополиту А. Шептицькому (1929 р.). На ній був присутній гетьман П. Скоропадський [23; 56]. В хорі співали видатні вчені З. Кузеля, І. Мірчук, В. Залозецький та ін. [17; 215]. «Союз українців у Великій Британії» (1947 р. створення) проводить літературні та історичні вечори, вшанування пам'яті великих українських діячів культури й історії, у т.ч. митрополита А. Шептицького. Хор «Дніпро» під орудою о. І. Зайця теж брав участь у концертах, присвячених пам'яті митрополита А. Шептицького (16.11. 1953 р.) [20].

Л. Туркевич (1952–1961 рр.), колишній диригент Львівського оперного театру та репрезентативного у таборний період чоловічого хору «Ватра», 8 років керував чоловічим хором «Прометей» (1953–1961 рр.). З ним у 1954 р. він представляє концерт українських пісень, виступає на вшануванні пам'яті Митрополита з нагоди 10-річчя його смерті. Серед канадських церковних хорів особливо виділявся у 1950-х роках хоровий колектив церкви Матері Божої Неустанної Помочі з Торонто під керівництвом Л. Туркевича, який прославився багатьма концертами, у т.ч. академією на честь митрополита А. Шептицького.

Значною була роль музичного мистецтва у відзначенні діаспорою 1000-ліття хрещення Руси-України (1988 р.). Особливо активними були місцеві комітети у Детройті, Чикаго та Ілліної. Їх плани передбачали відзначення 100-ліття існування УКЦ у США, 40-ліття смерті митрополита А. Шептицького.

Щодо втілення художнього образу митрополита Андрея у музичній творчості композиторів діаспори, то, на жаль, маємо лише поодинокі приклади. А. Гнатишин із Відня присвятив Митрополиту

два хорові твори. «Послідна молитва св. Андрея» в гармонізації А. Гнатишина – духовний твір для мішаного чотириголосого хору без супроводу, що має просту одночастинну куплетну форму, гомофонно-гармонічну фактуру [6; 73–74]. Пунктирний ритм мелодії передсмертної молитви передає хвилювання Митрополита. Секвенційний розвиток основного тематичного матеріалу спрямовує його до кульмінаційного моменту на слова «годино щастя, люба, свободна» і спадає на текст «Витай, о хвиле в життю последна». Мінорна тональність (мі-мінор мелодичний), стриманий темп (*andante sostenuto*) у розмірі 2/4 посилюють загальний умиротворений характер твору.

Поетичний і музичний текст хорового твору «На святоюрській горі» (пам'яті митрополита Андрея Шептицького) належать А. Гнатишину [6; 75–77]. Він також написаний для мішаного хору без супроводу у мінорній тональності (фа-мінор мелодичний), має куплетно-варіаційну форму зі вступом і був миттєвим відгуком на смерть митрополита (написаний на десятій день після його смерті – 10 листопада 1944 р.). За жанром твір нагадує колискову пісню. Поліфонізована фактура 11 тактового вступу-вокалізу закритим ротом немов би тонким мереживом снує сумний заколисуючий мотив. Поступове нашарування партій згущує фактуру. В основних двох частинах тематичний матеріал почергово розподіляється між жіночими партіями, партією тенора і баса, які імітують тему. Хоча твір невеликий за обсягом, однак композитор для створення яскравого художнього образу використовує органний пункт партії баса, імітацію, підголоскову поліфонію. При цьому фактура прозора, легка.

В останні роки життя А. Гнатишин пише високохудожні, стилістично складні і розраховані на виконання потужних колективів дві «Служби Божі» для мішаного хору – G-dur (1980 р.) та другу – присвячену митрополиту А. Шептицькому (1984 р.).

*Висновки.* Отож, українська громада збереглася за межами України значною мірою завдяки церкві і тут роль митрополита Андрея Шептицького незаперечна і вагома. Його особиста організаційна і фінансова підтримка духовних і світських навчальних закладів забезпечувала підготовку фахівців для роботи з українцями за кордоном, а стипендії, які Митрополит надавав музикантам, допомагала їм здобути фахову освіту за кордоном і служити високому мистецтву. Велика повага і вдячність діаспори Митрополиту проявлялася у вшануванні його як за життя, так і після смерті у формі святкувань, концертів, академій. Художній образ Митрополита, створений А. Гнатишином у хорових творах, забарвлений у сумні, прощальні кольори.

*Перспективи подальших досліджень* бачаться у поглибленні дослідження цієї проблематики шляхом розшуку невідомих архівних матеріалів та їх аналізу.

#### Примітки:

<sup>1</sup>В. Жила називає такі цифри – 50 тис. українців в цій країні станом на 1906 р., в 1912 р. – 91 тис. [8; 30].

<sup>2</sup> Детальніше: [16].

<sup>3</sup> Історію закладу див. [15].

#### Список використаної літератури

1. Антонович М. Спогади. По світу з українською піснею. Людина-легенда / упоряд. О. Долгий. Київ: ЕСЕ, 2000. 325 с.
2. Афіші та програми концертів за участю А. та М. Рудницьких (1939–1995). *Архів Національної опери України*. Ф. 573, спр. 250, папка 83.
3. Білокін С. Іванна Синенька-Іваницька. Київ: Медекол, 1997. 54 с.
4. Боровик М. Століття українського поселення в Канаді (1891–1991). Монреаль-Оттава (Канада): Українська Могилансько-Мазепинська Академія наук, 1991. 485 с.
5. В молитві і пісні з Остапом Пищком / автор-упоряд. М. Пінковська. Київ: Vona mente, 2005. 191 с.
6. Гнатишин А. Українські церковні пісні на всі свята для мішаного хору. Відень-Рим, 1986. 113 с.
7. Горникевич М. Церква Св. Варвари у Відні. Львів, 1929. 19 с.
8. Жила В. Апостольський Екзархат у Німеччині і Скандинавії: до 30-річчя заснування Екзархату та інтронізації першого Екзарха Преосв. Кир Платона Корниляка. Мюнхен: Український Християнський Рух, 1989. 394 с.
9. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української Республіканської капели). Київ: Рада, 1998. 326 с.
10. Купранець О. Духовне вогнище на скитальщині. Українська Католицька Духовна Семінарія Гіршберг–Кулемборг. Рим–Торонто, 1975. 206 с.
11. Луців В. Візантійський хор – носій української пісні. *Українська думка*. Лондон, 1981. 1 жовт.
12. Марунчак М. До організаційних початків Української Католицької Церкви в Канаді і ЗСА. Баран О., Герус О. В., Розумний Я. Ювілейний зб. Української Вільної Акад. наук у Канаді. Вінніпег, Манітоба: Вид. УВАН, 1976. С. 402–430.
13. Маценко П. З духової скарбниці Митрополита А. Шептицького. *Новий Шлях*. 1939. 20 лист.
14. Мизь Р. Початки церковної організації серед українців у Боснії. *Українська діаспора*. Київ – Чикаго, 1994. Ч. 6. С. 95–108.



15. Мудрий, о. С. Нарис історії української папської колегії св. Йосафата в Римі. Рим: Вид-во оо. Василіан, 1984. 197 с.
16. Понятишин, о. П. Митрополит Андрей Шептицький в Америці: з моїх споминів. Українці у Вільному світі: ювілейна книга Українського Народного Союзу (1894–1954) / зред. Л. Мишуга й А. Драган. Jersey City, N J: Видання Укр. Нар. Союзу, 1954. С. 19–36.
17. Романишин, о. П. Історія української еміграції та Українська Католицька Церква в Німеччині. Яріш В. Українці в Берліні. 1918–1945: пропам'ятний зб. доповідей і спогадів з життя і діяльності українців у Берліні з нагоди З'їзду 5 вересня 1981 р. в Шератон готелі в Торонто, Канада / ред. В. Верига. Торонто: НТШ в Канаді, 1996. С. 208–225.
18. Симоненко Р. Документи про поїздку митрополита А. Шептицького до української діаспори (1921–1923 рр.). *Українська діаспора*. Київ – Чикаго, 1993. Ч. 4. С. 44–59.
19. Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подєбради, 1922–1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подєбради–Регенсбург–Мюнхен, 1932–1972: в 50-ліття заснування УГА і 40-ліття УТПІ. Нью-Йорк: Видання Абсолютентів Української Господарської академії і Українського Технічно-Господарського інституту, 1972. 278 с.
20. Українські хори і солісти в Мюнхені: зб. з культурного життя українців у Мюнхені, присвячено 25-літтю існування екзархії українців католиків і 40-літтю УАПЦ та ЦПУЕН в Зах. Німеччині / зібрав і опрацював інж. Д. Білий. Мюнхен: вид. П., 1945–1985. 209 с.
21. Федорів М. Напрявні праці літургичної комісії для українського церковного співу й церковних практик. Чикаго: Накладом Літургичної Комісії при Укр. Католическої Єпархії св. о. Миколая в Чикаго, 1968. 64 с.
22. Шептицький А. Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25, квітня 1941 р. ст. ст.). Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ. з часів німецької окупації. Ч. 2. Йорктон, Саск. (Канада), 1962. С. 56–57.
23. Яріш В. Українська культура й мистецтво в Берліні, перші спроби. *Яріш В. Українці в Берліні. 1918 – 1945: пропам'ятний зб. доповідей і спогадів з життя і діяльності українців у Берліні з нагоди З'їзду 5 верес. 1981 р. у Шератон готелі в Торонто*, Канада / ред. В. Верига. Торонто: НТШ в Канаді, 1996. С. 52–80.

#### References

1. Antonovych M. Spohady. Po svitu z ukrainskoju pisneiu. Liudyna-lehenda / uporiadnyk O. Dolhyi. Kyiv: ESE, 2000. 325 s.
2. Afishi ta prohramy kontsertiv za uchastiu A. ta M. Rudnytskykh (1939–1995). Arkhiv Natsionalnoi opery Ukrainy. F. 573, spr. 250, papka 83.
3. Bilokin S. Ivanna Synenka-Ivanytska. Kyiv: Medekol, 1997. 54 s.
4. Borovyk M. Stolittia ukrainskoho poselennia v Kanadi (1891–1991). Montreal Ottava (Kanada): Ukrainska Mohyliansko-Mazepynska Akademiia Nauk, 1991. 485 s.
5. V molytvi i pisni z Ostapom Pytskom / avtor-uporiadnyk Myroslava Pinkovska. K.: Bona mente, 2005. 191 s.
6. Hnatyshyn A. Ukrainski tserkovni pisni na vsi sviata dlia mishanoho khoru. Viden-Rym, 1986. 113 s.
7. Hornykevych M. Tserkva Sv. Varvary u Vidni. Lviv, 1929. 19 s.
8. Zhyla V. Apostolskyi Ekzarkhat u Nimechchyni i Skandynavii: do 30-richchia zasnuvannia Ekzarkhatu ta intronizatsii pershoho Ekzarkha Preosviashchenoho Kyr Platona Kornyliaka. Miunkhen: Ukrainykyi Khrystyianskyi Rukh, 1989. 394 s.
9. Koshyts O. Z pisneiu cherez svit (Podorozh Ukrainskoi Respublikanskoi kapely). Kyiv: «Rada», 1998. 326 s.
10. Kupranets O. Dukhovne vohnyshche na skytalschyni. Ukrainska Katolytska Dukhovna Seminariia Hirshberg–Kulemborg. Rym–Toronto, 1975. 206 s.
11. Lutsiv V. Vizantiyskyi khor – nosii ukrainskoi pisni. Ukrainska dumka. London, 1981, 1 zhovtnia.
12. Marunchak M. Do orhanizatsiinykh pochatkiv Ukrainskoi Katolytskoi Tserkvy v Kanadi i ZSA. Baran O., Gerus O. V., Rozumnyi Ya. Yuvileinyi zbirnyk Ukrainskoi Vilnoi Akademii Nauk v Kanadi. Vinnipeh, Manitoba: Vydannia UVAN, 1976. S. 402–430.
13. Matsenko P. Z dukhovoi skarbnytsi Mytropolity A. Sheptytskoho. Novyi Shliakh. 1939, 20 lystopada.
14. Myz R. Pochatky tserkovnoi orhanizatsii sered ukrainsiv u Bosnii. Ukrainska diaspora. Kyiv–Chykaho, 1994. Ch. 6. S. 95–108.
15. Mudryi, o. S. Narys istorii ukrainskoi papskoi kolegii sv. Yosafata v Rymi. Rym: Vyd-vo oо. Vasylian, 1984. 197 s.
16. Poniatyshyn, o. P. Mytropolyt Andrei Sheptytskyi v Amerytsi: z moikh spomyniv. Ukraintsi u Vilnomu sviti: yuvileina knyha Ukrainskoho Narodnogo Soiuzu (1894–1954) / zred. L. Myshuha y A. Drahan. Jersey City, N J: Vydannia Ukr. Nar. Soiuzu, 1954. S. 19–36.
17. Romanyshyn, o. P. Istorii ukrainskoi emihratsii ta Ukrainska Katolytska Tserkva v Nimechchyni. Yarish V. Ukraintsi v Berlini. 1918–1945: propamiatnyi zb. dopovidei i spohadiv z zhyttia i diialnosti ukrainsiv u Berlini z nahody Zizdu 5-ho veresnia 1981 r. v Sheraton hoteli v Toronto, Kanada / red. Vasyl Veryha. Toronto: NTS v Kanadi, 1996. S. 208–225.
18. Symonenko R. Dokumenty pro poizdku mytropolity A. Sheptytskoho do ukrainskoi diaspory (1921–1923 rr.). Ukrainska diaspora. Kyiv–Chykaho, 1993. Ch. 4. S. 44–59.
19. Ukrainska Hospodarska Akademiia v Ch.S.R., Podiebrady, 1922–1935 i Ukrainskyi Tekhnichno-Hospodarskyi Instytut, Podiebrady–Rehensburh–Miunkhen, 1932–1972: v 50-littia zasnuvannia UHA i 40-littia UTHI. Niu York: Vydannia Absolventiv Ukrainskoi Hospodarskoi Akademii i Ukrainskoho Tekhnichno-Hospodarskoho Instytutu, 1972. 278 s.

20. Ukrainski khory i solisty v Miunkheni: zb. z kulturnoho zhyttia ukraintsiv u Miunkheni, prysviacheno 25-t littiu isnuvannia ekzarkhii ukraintsiv katolykiv i 40-littiu UAPT's ta TsPUEN v Zakh. Nimechchyni / zibrav i opratsiuvav inzh. Dmytro Bilyi. Miunkhen: vydannia II., 1945–1985. 209 s.

21. Fedoriv M. Napriamni pratsi liturhichnoi komisii dlia ukrainskoho tserkovnoho spivu y tserkovnykh praktyk. Chikaho: Nakladom Liturhichnoi Komisii pry Ukr. Katol. Yeparkhii sv. o. Mykolaia v Chikaho, 1968. 64 s.

22. Sheptytskyi A. Pro tserkovnyi spiv (Dekret Soboru, chytanyi dnia 25, kvitnia 1941 r. st. st.). Pysma-poslannia Mytropolita Andreia Sheptytskoho, ChSVV. z chasiv nimetskoï okupatsii. Ch. 2. Yorkton, Sask. (Kanada), 1962. S. 56–57.

23. Yarish V. Ukrainska kultura y mystetstvo v Berlini, pershi sproby. Yarish V. Ukraintsy v Berlini. 1918 –1945: propamiatnyi zb. dopovidei i spohadiv z zhyttia i diialnosti ukraintsiv u Berlini z nahody Zizdu 5-ho veresnia 1981 r. v Sheraton hoteli v Toronto, Kanada / red. Vasyl Veryha. Toronto: NTSh v Kanadi, 1996. S. 52–80.

### **МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦКИЙ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ (к 155-летию со дня рождения)**

**Карась Анна Васильевна** – доктор искусствоведения, профессор, ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет им. Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

Исследуется роль митрополита Андрея Шептицкого в развитии музыкальной культуры украинской диаспоры XX века. Акцентируется внимание на таких аспектах деятельности Митрополита: строительство украинской греко-католической церкви в мире, его визиты в разные страны, развитие системы духовных учебных заведений, поддержка светских учебных заведений, учреждение стипендий для музыкантов, получающих образование за рубежом, участие в процессах развития церковного пения. Выделены празднования на честь Митрополита и почтение его памяти при участии музыкантов в разных странах мира. Вопрос воплощения художественного образа митрополита Андрея Шептицкого в музыкальном творчестве композиторов диаспоры рассмотрен на примере анализа хоровых произведений одного из его стипендиатов Андрея Гнатышина с Австрии.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, украинская диаспора, украинская греко-католическая церковь, художественный образ, митрополит Андрей Шептицкий.

### **METROPOLITAN ARCHBISHOP ANDREI SHEPTYTSKYI IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN DIASPORA (dedicated to the 155-th anniversary)**

**Karas Hanna** – Doctor of Arts, professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»

The author studied role of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora during the twentieth century. Emphasis is made on the following aspects of the Metropolitan Archbishop's activity: development of the Ukrainian Greek Catholic Church in the world, his visits to different countries, development of the system of spiritual educational institutions, support of religious educational institutions, establishment of scholarships for musicians who have received education abroad, participation in processes of church singing development. The article highlights the celebration in honor of the Metropolitan Archbishop and honoring his memory with the participation of musicians from around the world. The author reveals embodiment of the image of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the musical creativity of the Diaspora composers at the example of the choral works of one of his fellows, Andrei Hnatyshyn from Austria.

**Key words:** musical culture, Ukrainian diaspora, Ukrainian Greek Catholic Church, image, Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi.

UDC 78.07; 27-72; 314.743

### **METROPOLITAN ARCHBISHOP ANDREI SHEPTYTSKYI IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN DIASPORA (dedicated to the 155-th anniversary)**

**Karas Hanna** – Doctor of Arts, professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»

**The aim.** To analyze sources for illumination of the role of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora of the XXth century.

**Research methodology.** The methodology of the research is to apply methods of analysis, synthesis, comparison and generalization. The above-mentioned methodological approach allows to open and analyze various sources, including archival sources in order to highlight the role of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora of the XXth century.

**Results.** The author studied role of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora during the twentieth century. Emphasis is made on the following aspects of the Metropolitan Archbishop's activity: development of the Ukrainian Greek Catholic Church in the world, his visits to different countries, development of the system of spiritual educational institutions, support of religious educational institutions, establishment of scholarships for musicians who have received education abroad, participation in processes

of church singing development. The article highlights the celebration in honor of the Metropolitan Archbishop and honoring his memory with the participation of musicians from around the world. The author reveals embodiment of the image of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the musical creativity of the Diaspora composers at the example of the choral works of one of his fellows, Andrei Hnatyshyn from Austria.

**Novelty.** The author suggests his own concept of the comprehensive activity of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi for the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora of the XX th century. The choral works of composer Andrei Hnatyshyn from Austria with image of Metropolitan Archbishop were analyzed for the first time.

**The practical significance.** Due to the introduction of little-known sources into the scientific circulation and their analysis, one can better understand the significant contribution of Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi to the development of musical culture of the Ukrainian Diaspora of the XX th century. His work in this area reveals insufficiently illuminated pages of Ukrainian culture history and serves as an example for today's spiritual leaders.

**Key words:** musical culture, Ukrainian diaspora, Ukrainian Greek Catholic Church, image, Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi.

Надійшла до редакції 19.11.2019 р.

УДК 787.5:78.071.1:78.071.2

### СИНЕРГІЯ ТВОРЧОСТІ ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКА: ТРАДИЦІЯ ТА ІННОВАЦІЯ (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

**Дутчак Віолетта Григорівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ, Україна  
 orcid.org/0000-0001-6050-4698  
 DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.244  
 violetta.dutchak@ukr.net

Аналізується творча спадщина видатного митця українського зарубіжжя – З. Штокалка (1920–1968 рр.). Визначені основні пріоритети його діяльності в сфері бандурного мистецтва – виконавські, навчально-методичні, звукозаписні, а також на літературній ниві – як письменника-модерніста та образотворчий – як художника. Проаналізовано синергетичну взаємодію різних напрямів творчості З. Штокалка, їх спрямованість на синтезування української національної традиції та стильових інновацій часу.

**Ключові слова:** З. Штокалко, бандурне мистецтво діаспори, бандурне виконавство, звукозаписи, взаємодія мистецтва й літератури, синергія творчості.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Важливою особливістю бандурного мистецтва впродовж ХХ – поч. ХХІ ст. є його активний розвиток не лише в Україні, але й інших країнах світу, в українському середовищі зарубіжжя. Творчість З. Штокалка (1920–1968 рр.) – доктора медицини за фахом і митця за творчим покликанням (бандурист, поет-модерніст, художник) – віртуозного бандуриста-виконавця, теоретика і практика традиційного кобзарства, але, водночас, і блискучого новатора-експериментатора – постійно залишається в центрі уваги як дослідників, так і виконавців-практиків, які черпають у ній ідеї для натхнення й власних мистецьких пошуків.

**Останні дослідження та публікації.** Не зважаючи на багатоманітність творчих спрямувань З. Штокалка, найбільше публікацій присвячені його діяльності як бандуриста. Першість тут належить його учневі А. Горняткевичу (Едмонтон, Канада), який разом із Л. Майстренком [26] упорядкував звуковий архів митця, оцифрував його для майбутніх дослідників, активно популяризував творчість митця [4-6; 38]. А. Горняткевич також розшифрував і відредагував рукописи З. Штокалка, підготував до друку його навчальний «Кобзарський підручник» [34; 40] та нотно-репертуарну збірку «Кобза» [35]. Аудіоспадщину митця досліджував С. Максимюк [27–29]. Різноманітні аспекти музичної спадщини Штокалка (звукозаписи, методичні напрацювання, репертуар, мистецькі погляди) неодноразово ставали предметом розгляду авторки статті [12-15; 39], у т.ч. й у монографії [16]. Окремі питання здобутків митця розглядалися О. Ваврик [2; 10], С. Вишневською [3], І. Дружгою [9], Л. Дудою [11], В. Мішаловим [30; 31], А. Іванишем і В. Єсипком [23]. Комплексний аналіз життєпису й музичної творчості З. Штокалка представлений у публікаціях М. Євгенєвої [19–22].

Різностильова літературна спадщина З. Штокалка, який творив під псевдонімом З. Бережан [1; 36–37], також знайшла висвітлення в науковій літературі: роботах І. Костецького [25], С. Павличко [32] та ін. Проте, найменш дослідженою є площина взаємодії різних сфер діяльності митця, а також засад традицій і новаторства, що й визначає актуальність статті.

**Мета дослідження** – аналіз синергії різних напрямів творчості З. Штокалка у синтезі української національної традиції та стильових інновацій часу.

*Виклад матеріалу дослідження.* З. Штокалко належить до найвизначніших представників Галицької школи бандуристів 30-х рр. ХХ ст. (кер. Ю. Сінгалевич) та бандурного мистецтва українського зарубіжжя, зокрема Північної Америки, другої пол. ХХ ст. Уродженець Тернопільщини (с. Кальне Козівського р-ну біля Бережан), він виховувався в теплій і ліберальній атмосфері священничої родини. Перші лекції бандурної гри він отримав від бандуриста Ю. Клевчуцького, а після, перебуваючи вже на медичних студіях у Львові (з 1937 р.), брав лекції у першого галицького бандуриста Ю. Сінгалевича. Однак головною запорукою його визначних успіхів в оволодінні бандурним мистецтвом було наполегливе самонавчання. Він невтомно працював над вивченням всього, що стосувалося кобзарства (роботи М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси), і разом із тим – над удосконаленням техніки своєї гри. Завдяки цьому він досягав у грі на бандурі особливо високого ступеня виразності.

Паралельно З. Штокалко проводить запис народних пісень, балад, інструментальних мелодій у різних районах Галичини та Волині. Співпраця з бандуристами – майстрами інструментів С. Ластовичем-Чулівським, К. Мисевичем, формують у нього цілісну систему поглядів на форму і стрій бандури, її призначення в інструментальному та вокально-інструментальному аспектах. Саме тоді Штокалко запланував видання власного підручника та репертуарного збірника для бандури, взявся додатково обробляти народні пісні. Ці плани були перекреслені II світовою війною.

У роки німецької окупації на Львівщині, з метою збереження національної культури, бандурні колективи школи Ю. Сінгалевича продовжили своє концертне життя. Виступають як солісти З. Штокалко, С. Ластович-Чулівський, С. Ганушевський, Ф. Якимець. У березні 1943 р. у Львові в Інституті народної творчості відбувся з'їзд галицьких бандуристів, на який зібралось 13 учасників, більшість із них належали до школи Ю. Сінгалевича, серед них і З. Штокалко [18].

Окрім того, З. Штокалко в той період пробував свої сили і в галузі образотворчого, зокрема, графічного мистецтва, успадкувавши талант графіка від батька, підтримував зв'язки з галицькими художниками-бандуристами Малюцями, а також з О. Новаківським. Збереглися дві малярські роботи студентських років (портрет матері та сюрреалістичний малюнок). У кожній із сфер діяльності Штокалка прослідковується взаємодія як традиційних засад, так і експериментальних, новаторських пошуків у контексті стильових напрямів часу.

Німецький період діяльності Штокалка розпочався з вимушеної роботи у шпиталі в Німеччині, перебуванням у таборі в Штраасгеці. І тут музикант не залишає бандури, стає учасником Капели бандуристів під керівництвом Г. Китастого. Мюнхенський період (1944–1952 рр.) – надзвичайно продуктивний, тут він пише поезію і прозу, малює, виступає з бандурою, вивчає медицину, виступає у складі тріо бандуристів (разом із С. Малюцюю і В. Юркевичем) перед українцями у таборах переселенців Регенсбург. Міттенвальд («ДІ-ПІ»). Він із надзвичайною енергією віддавався як навчанню, так і громадській діяльності, очоливши на той час Мюнхенську українську студентську громаду, заснував так звану «Групу суспільного гуманізму».

У. Граб відзначає, що в період кінця 40-х рр., тобто період, коли відбувалося творче мистецьке становлення З. Штокалка, в українському таборовому середовищі точаться дискусії про стратегію українського культуротворення в еміграції після Другої світової війни, і чітко окреслюються два напрями – традиціоналістський та модерністський [7; 133]. Діяльність МУРу (Мистецького українського руху) спрямовувалася на обстоювання переваг національно-органічного і європейського стилю в літературі, художники дискутували про «формалізм» і «реалізм», а науковці поділилися між українознавчим та європейським напрями у тематиці досліджень.

Саме до цього періоду належать літературні проби Штокалка – новаторські твори, зокрема вірші в стилі сюрреалізму та реалістичні новели з авторськими ілюстраціями<sup>1</sup>. С. Павличко відзначала, що для його прози характерні «мовне експериментаторство, деструкція слова, театральність й надмір діалогів», відзначає її подібність до літератури митців часів МУРу. Для тематики Штокалка притаманні повторюваність гнітючих мотивів – тюрми, катастрофи, божевілля, огидності людини, а також песимістичні, навіть апокаліптичні пророцтва. Саме цим «проза Бережана цілком вписується в культурний дискурс повоєнної Європи» [32]. Проте дослідниця відзначає й її оригінальність, що полягає в музичності, детермінованості «музикою, певними ритмами, навіть інструментами», знаковою насиченістю, попри «недопрацьованість задумів», претензією на афористичність, філософічність [32].

Соратник і друг З. Штокалка письменник І. Костецький залишив цікавий емоційний портретно-психологічний опис митця під заголовком «Молодий бандурист»: «Студент медицини. Молода людина з вусами. Знаний серед студентства «активіст», знаний ініціатор сходин і дискусій. Він виголошує доповіді і стягає на себе громи непогоджень, заперечень, словесних стріл. Відомий тільки у вузькому колі новеліст, він збурих одного разу на студентському літературному вечорі настрої погідності, прочитавши свій «Ноктюрн», новелетку, що відтворювала внутрішню людину-в'язня. Всі дивувалися й чудувалися, казали:

щось несамолюбиве. Ця молода людина, Зіновій Штокалко, мав ще один Божий дар. Вона здатна зачарувати аудиторію, що раптом переноситься з нашої пливкої сучасності у вже затвердлу в пергаменті листів і козацьких літописів епоху. Людина-бандурист. Це значить: вона володіє унікальним музичним інструментом, звук якого впливає на душу... Ми дуже багато і дуже розумно говоримо й пишемо про націю, націоналізм, визначаємо межі національного й вселюдського, – що, мовляв, на що впливає і що з чим взаємиться, – але вистачить тільки одного удару десятих перстів по віщих струнах збереженого нам традицією інструменту, щоб усі ми, понад нашими віруваннями і партійними переконаннями, відчули себе українцями: відчули себе кимсь, хто у віках витворив шляхетну душу, шляхетну пісню, що втілює в собі найкращі прагнення людської душі... Якщо нас сьогодні вражає надзвичайна образність поетичного світовідчуття старовинних українських дум і якщо наймодерніші музичні шукання звертаються до тієї тональності, яка була в основі української музичної творчості XVI та XVII ст., то, либонь, трудно переоцінити значення цієї творчості для спраглого нового стилю сторіччя. І так само – трудно переоцінити роль тих, хто плекають мистецтво і роблять його живим для сучасності» [25]. Також І. Костецький, як редактор журналу літератури та мистецтв «ХОРС», підтверджував приналежність Штокалка до універсального типу особистості, для творчості якого характерна контрверсійність творчих спрямувань: «Зіновій Бережан – псевдонім талановитого, добре знаного на Західній Україні та еміграції бандуриста, виконавця старовинних дум та пісень, і нікому не знаного композитора, автора атональних творів. Основний фах – доктор медицини. Цілком побічна діяльність – сюрреалістична поезія й проза, що в ній дичавину сну й мрії доведено до майже вловного на зуб математично-пластичного раціоналізму» [25].

Модернізм і сюрреалізм літературної творчості З. Штокалка співзвучний моді того часу, засвідчував пошуки свого індивідуального стилю, який пізніше упорядники його творів визначили як «Не проза», «Не поезія», «Майже проза». Експериментаторство зі словом і побудовою твору, очевидно, стали поштовхом до подальших новацій автора, але вже в інших, музичних сферах.

У 1952 р., отримавши медичну освіту в Німеччині, Штокалко емігрує до США, де працює у лікарні, веде приватну практику у Брукліні (Нью-Йорк). У медичних наукових колах З. Штокалко здобув повагу як лікар-онколог, дерматолог, біохімік, автор наукових досліджень із походження, діагностики та лікування злоякісних пухлин.

У США він співпрацює із земляком з Галичини – С. Ганушевським та його ансамблем, виступає з індивідуальними сольними концертами та в українських телепрограмах. Серед його учнів наприкінці 50-х рр. були М. Дяковський, А. Горняткевич, Г. Каша, Г. Перожак. Головними засадами навчання молоді було розуміння специфіки бандури й її властивого репертуару, особливо думового, пріоритетність співаного тексту над інструментальною грою. А. Горняткевич згадує, що «Штокалко на практиці показав мені куди ширші обрії бандурного репертуару», «засвоїв я також основи виконавства дум» [17].

У всіх напрямках бандурної творчості він послідовно виступає як охоронець, навіть консерватор традиційної кобзарської спадщини. Першочергово, це проявилось у його філософсько-естетичних поглядах, зафіксованих в окремих статтях та позиціях «Кобзарського підручника».

Цей підручник досить вагомий за обсягом, містить дві частини – теоретичну «Вступ» і практичну «Вправи». Автор констатує: «...підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що нерозривно протирічають європейським музичним законам» [34; 7]. Автор підручника аналізує кобзарські строї старовинних інструментів відповідно до записів українських фольклористів, порівнює строї кобзи-бандури зі строями торбана і гусел, вперше систематизує всі кобзарські строї. Їх він поділяє на *косий*, *кубанський*, *почаївський*, *жалібний*, вводить термін «*лебійських*» строїв, уживаючи цю назву для позначення звукорядів, що застосовуються у старовинному репертуарі кобзарів. Як стверджує З. Штокалко «...українська кобза-бандура залишалась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, у час т.зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу. У своєму еволюційному розвитку цей інструмент, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим далі від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових тонів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» європейського мажору й мінору та темперованого звукоряду» [34; 7].

Він заперечує позитивність введення хроматики до бандури, оскільки вона обертається «затратою специфічних можливостей інструмента», зокрема діятоніки. Очевидно, малася на увазі хроматика тотального типу, що активно популяризувалася майстрами в Радянській Україні. Попри те, Штокалко рекомендував для гри власний хроматизований інструмент конструкції С. Ластовича-Чулівського – удосконалену бандура харківського типу (14 басів і 32 приструнки), але з системою індивідуальних перемикачів – на кожній струні, що дозволяла зберегти стародавній стрій.

З практичного розділу «Вправи» більша частина має інструктивний характер, інша – художній зміст. Здебільшого тематичний матеріал охоплює традиційні твори кобзарського репертуару – різнохарактерні народні пісні, релігійні псалми, інструментальні танці (гетьманський гайдук, тропак, гречаники, дудочка, гопак, козачок та ін.).

Штокалко не лише систематизує навчально-методичний матеріал, а й формулює певні філософські засади функціонування і майбутнього розвитку бандури як інструмента. Він розглядає кобзарство як «чинник симбіозу культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія» [34; 11]. Особливо негативно автор ставиться до спроб транскрипцій для бандури, тому що «твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені... кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде» [34; 11].

Мистецьку, зокрема музично-виконавську, спадщину З. Штокалка частково презентує збірка п'єс для бандури «Кобза», зредагована А. Горняткевичем 1997 р.<sup>2</sup>. Репертуар збірника охоплює типово кобзарські жанри (думи, історичні, козацькі, жартівливі та сатиричні пісні, канти), а також широке коло різнохарактерних народних пісень (колискових, про кохання, про панщину, застільних, танцювальних, літературного походження тощо), балад, інструментальних мелодій (усього понад 130 творів). Найбільшу виконавську практичну цінність збірника для сучасного бандуриста становлять традиційні кобзарські жанри – думи («Про козака Голоту», «Про Олексія Поповича»), канти («Про правду», «Сирітка», «Про Страшний суд»), сатиричні пісні («Кисіль», «Про Хому та Ярему», «Дворянка»), різнохарактерні обробки.

В інтерпретації дум «Про втечу трьох братів з Азова», «Про козака Голоту», «Про Марусю Богуславку», «Про Олексія Поповича» Штокалко орієнтувався, насамперед, на традиції харківської школи, пропагованої та методично обґрунтованої Г. Хоткевичем. Новаторською є і його праця над відтворенням стародавніх билин Київської Русі «Про Добриню і Смочище», «Про славного богатиря Іллю Муромця та Соловія Розбійника», «Про славних богатирів Святогора та Іллю Муромця» (переклад тексту зі старослов'янської українською, створення шляхом експериментування музичного супроводу, що стилізує звучання гуслі). Авторські композиції та обробки Штокалка (пісні «Козак Мамай», «Про Данилишина і Біласа», «Ой повів буйний вітер», «Ой дивися, дядьку», «У Києві на базарі» на народні тексти тощо) стали результатом його багаторічного збирання та вивчення музичних матеріалів про кобзарство.

З. Штокалко з увагою ставився до проблемних питань у концертах ансамблів бандуристів – необхідності професійних знань у диригента, театралізації сценічних виступів колективів, планомірності й цілісності в побудові концертних програм, потреби раціональної та цікавої інструментовки творів, можливості розширення тембральних барв капел за рахунок введення традиційних українських народних інструментів (торбана, цимбал, ліри, сопілки тощо). Проте найбільшу його турботу та хвилювання викликав репертуар ансамблів бандуристів («новітніх кобзарських капел»). Він зауважує, що його основою залишаються, на жаль, традиційні для хорових колективів твори Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Кошиця, Степового, до яких додається «лише менше або більше вдалий, водночас простий супровід бандур», і що, у цілому, «шкідливо відбивається на виконуваних творах». Автор закликає: «Потрібніше для капелі бандуристів шукати верховин мистецької досконалості і нових надбань саме в історичних, народних піснях, думках та маршах, що найбільше відповідають духові і характерові кобзарського мистецтва. – Особливо *козацька* історична пісня та дума безмірні своїм багатством форми та змісту, наснажені героїчним епічним духом, – є те багатюще джерело, з якого новітнє кобзарство повинно черпати сили для відродження» [33].

Тривогу Штокалка викликав і загальний характер популяризації української культури за кордоном. Він зауважував, що «кобзарський репертуар не повинен диктуватися химерами чужинецької публіки», натомість «кобзарство... може досягти вершин тільки своєю мистецькою питоменністю, .. неповторністю», і тільки так воно зможе «репрезентувати перед світом українську культуру» [33]. Шляхом для вирішення цих питань Штокалко вважав створення єдиного мистецького об'єднання бандуристів зарубіжжя, формування професійної «високоякісної» кобзарської школи, тісної співпраці виконавців і музикологів, композиторів, а також письменників та науковців-етнографів, обізнаних «з кобзарською та з цілою нашою культурно-мистецькою проблематикою» [33].

З. Штокалко звертав увагу на необхідність розвитку саме сольного виконавства, яке завжди становило характерну рису кобзарства, вважав, що ансамблі нівелюють індивідуальність бандури, гальмують розвиток її техніки, заперечують поняття імпровізації. «Кобзарська ансамблева специфіка ще далеко не знайшла свого властивого місця, відокремлення від специфіки суто хорово-капельної... Виконавська техніка залишає також іще багато бажати» [33]. Як писав З. Штокалко, «в умовах еміграції дальшому культивуванню кобзарства бракує зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій» [34; 2].

Серед багатой музичної спадщини американського періоду З. Штокалка – численна аудіо-колекція. У ній переважають вокально-інструментальні: думи, канти, історичні пісні, пісні соціальних груп – козацькі, гайдамацькі, чумацькі, бурлацькі, а також танцювальні, жартівливі й сатиричні. В окрему групу можна виділити твори можливо менш популярних у кобзарському репертуарі, але загалом достатньо поширених пісенних жанрів: лірично-побутові, колискові, застільні, сороміцькі («еротичні»), а також літературного походження.

Нині може видатися примітивною спроба Штокалка записати себе «двічі» – автодуетом, накладаючи запис на запис. Але, урахувуючи, що більшість аудіо-записів Штокалка здійснені в 50–60 рр., його наміри стали сміливим експериментом у бандурному мистецтві не лише зарубіжжя, а й України. Серед автодуєтів – «Ой гірка калина», «Ой на горі та сухий дуб», «Стоїть явір над водою», «А 1791 року» та ін. Очевидно, у цьому жанрі проявилось бажання З. Штокалка відтворити традиційне для багатьох українських пісень мелодичне двоголосся, а за виконавськими ознаками його автодуєти можна класифікувати як моноансамблі.

Як авангардний напрям розвитку бандури Штокалко пропонував для освоєння і штучні звукоряди (повнотонна гама, атональні лади). Вони стали основою для імпрровізацій і композицій. Окрему групу представляють його оригінальні інструментальні твори, а саме: «Атональний етюд», «Атональний етюд на тему гаївкової мелодії «Качур», «Орієнтальний етюд» та два етюди-фантазії «Сон». Ці твори – свого роду фантазії-імпрровізації настроєвого, а часом і конкретно-асоціативного характеру. Певною мірою їх можна розглядати і як експериментальні спроби «гри» з ладовими звукорядами, т. зв. «штучними» ладами (C Dis E F G As H). Такий «набір» звуків, у їх специфічному співвідношенні ладу створював особливі імпресіоністичні, сонористичні ефекти. Таким чином, механізм перемикання тональності (переважно індивідуального типу) забезпечував не тільки можливість відтворення автентичних кобзарських ладів, а й розширював простір для музичного експериментування й імпрровізації. Таким послідовником у виконавстві та композиції З. Штокалка став сучасний бандурист і композитор Ю. Китасти (США): «Я розвиваю ідеї Штокалка. Багато працюю над імпрровізаціями в різних ладах, щоб вистроїти інструмент на багато строїв і створити відповідну музику. Роблю це в концертах, без партитури, в суто імпрровізаційному підході... Прислухаючись до інструмента, можна творити нову музику, яка виходить з принципів самого інструмента» [8].

Творча спадщина З. Штокалка не втрачає своєї актуальності і до сьогодні, дозволяє поєднувати у бандурному виконавстві як автентіку, так і сміливі новаторські експерименти, що демонструють бандуристи України – Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як, та діаспори – В. Мішалов, Ю. Китасти, Ю. Фединський та ін.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Творчість З. Штокалка з позиції синергетичного підходу виявляє взаємодію різних напрямів творчої професійної діяльності. Спадщина митця в українському зарубіжжі стала відображенням засад збереження традицій кобзарства у поєднанні з модерними стильовими тенденціями ХХ ст. Серед його традиційних кобзарських принципів слід відзначити опору на харківський тип інструмента та відповідний спосіб гри; пріоритетність сольного виконавства; оперування принципами строю бандури, що ґрунтуються на давніх «лебійських» ладах; відтворення жанрової системи кобзарського репертуару, зокрема у співвідношенні епічних, духовно-релігійних, ліричних, жартівливих та ін. народних пісень. Традиційний напрям бандурної творчості Штокалка зафіксований у рукописних матеріалах, які увійшли до «Кобзарського підручника» та збірника «Кобза», виданого на початку 90-х рр. Консервативність поглядів Штокалка стосувалася використання транскрипцій академічних творів для бандури та неминучого спрощення репертуару у ансамблевому музикуванні.

Модерними інноваційними тенденціями бандурної творчості З. Штокалка стали обґрунтування потреби удосконалення інструмента, але зі збереженням його ладової багатоманітності і можливостями розширення ладових комплексів (т. зв. «штучних ладів»); збагачення репертуару за рахунок стилізацій, зокрема билин; активізації авторської композиторської творчості; фіксації виконавства через звукозапис та ін. В цьому напрямі Штокалко проявив себе як сміливий експериментатор, вказавши вектори майбутнього бандури, її входження у світовий музичний простір.

Процеси модернізації у творчому доробку З. Штокалка були щільно пов'язані з іншими видами мистецтва, зокрема художньою і літературною творчістю. Відповідно до законів синергетики, мистецька спадщина Зіновія Штокалка – цілісна й самоорганізована система. Синергія творчості митця носить інноваційний характер, що сформувало його як універсальну різносторонню особистість. Музичність митця яскраво проявлялася у літературних текстах, а знання теорії української мови й літератури (текстів, смислів, кодів) зумовило багато інновацій у бандурній творчості, зокрема стилізацію билин, ладові моделі строю бандури тощо.

Загалом, усі напрями мистецької діяльності З. Штокалка завжди спрямовані на промоцію української культури в світі.

*Перспективною подальших досліджень* постає проєкція творчих здобутків З. Штокалка на творчість сучасних бандуристів і можливості розвитку нових конструктивних удосконалень бандури, а також детальний компаративний аналіз його літературної і музичної творчості.

#### Примітки:

<sup>1</sup>Твори З. Штокалка (під псевдонімом Бережан) опубліковані пізніше: поезії – у книзі «Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході» (т. 2, Нью-Йорк; Мюнхен, 1969), прозові посмертно – в книзі «На окраїнах ночі» (Штуттгарт; Нью-Йорк, 1977).

<sup>2</sup>Збірник охоплює твори, що мали ввійти до видання 1939–1941 рр. (яке, на жаль, не реалізувалося) та авторський репертуар періоду німецької окупації (1941–1944). Матеріалом для обробок Штокалка стали пісенні збірники 30–40-х рр., видані в Україні. Проте він творчо переосмислює їх, використовуючи лише мелодичні контури та текст оригіналу, додаючи варіанти інструментального супроводу, оскільки вважав необхідним для професійного бандуриста вміння кожен раз по-новому трактувати письмово записаний твір, вносити до традиційного кобзарського виконання моменти імпровізаційності.

#### Список використаної літератури:

1. Бережан З. Майже проза. *Сучасність*. 1968. Ч. 7. С. 9–11.
2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221 с.
3. Вишневська С. Інтерпретація епосу в репертуарі Зіновія Штокалка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2006. № 1 (16). С. 99–104.
4. Горняткевич А. Кобзарська слава Зіновія Штокалка. *Народна творчість та етнографія*. 1994. № 5–6. С. 70–72.
5. Горняткевич А. Зиновій Штокалко. *Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: матеріали Міжнар. наук. конф., Івано-Франківськ, 10–12 лист., 1992 р.* Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. С. 117–120.
6. Горняткевич А. Звукозаписи Зіновія Штокалка – до 80-ліття з дня народження. *Бандура*. 2000. № 71–72. С. 14.
7. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть монографія. Львів: УКУ, 2019. 456 с.
8. Десятерик Д. Юліан Китасти: «Із бандурою сперечатися небезпечно». *День*. 2012. № 164–165. 14–15 верес. С. 22.
9. Друга І. Методичні напрацювання бандуристів Зіновія Штокалка та Василя Ємця. URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/352/697> (Дата останнього доступу 30.11.2019 р.).
10. Дубас (Ваврик) О. В. Ємець, З. Штокалко, Г. Китасти – основоположники та популяризатори українського кобзарського мистецтва в діаспорі. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту. Мистецтвознавство*. 2001. С. 47–59.
11. Дуда Л. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: дис... канд. миств.: 26.00.01. Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника: Івано-Франківськ, 2016. 289 с.
12. Дутчак В. Кобзарський підручник Зіновія Штокалка (теоретичні і практичні узагальнення). *Бандура*. 2000. № 71–72. С. 21–25.
13. Дутчак В. Кобзарський феномен Зіновія Штокалка. *Вісник Прикарпат. ун-ту ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство*. Вип. II. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 82–90.
14. Дутчак В. Зиновій Штокалко. До питання про теорію і практику сучасного кобзарського мистецтва. *Матеріали до українського мистецтвознавства: Пам'яті академіка О. Г. Костюка: зб. наук. пр.* Київ, 2002. Вип. 2. С. 149–153.
15. Дутчак В. Музична спадщина Зіновія Штокалка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль; Київ, 2006. № 1 (16). С. 29–37.
16. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
17. Дутчак В. Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2018. Вип. 2. С. 106–124.
18. Дутчак В. Бандуристи української діаспори – вихідці з Галичини. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв: наук. зб. Серія Музичне мистецтво*. Київ, 2019. Т.2. № 1. С. 102–116.
19. Євгенєва М. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 291 с.
20. Євгенєва М. Зиновій Штокалко: відоме і невідоме. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль; Київ, 2006. № 1 (16). С. 23–28.
21. Євгенєва М. Характеристика музичного стилю Зіновія Штокалка (на прикладі творів епічного жанру). *Spheres of Culture: Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Faculty of Humanities Branch of Ukrainian Studies*. Lublin, 2012. Vol. III. P. 392–401.



22. Євгенєва М. Штрихи до творчого портрета бандуриста Зіновія Штокалка. *Кобзарство ХХ – початку ХХІ ст. в іменах: його творчі та хранителі*: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції. Львів: Коло, 2016. С. 391–409.
23. Іваниш А., Єсіпок В. Зіновій Штокалко – реформатор сучасного кобзарства. *Молодий вчений*. 2018. № 2(1). С. 124–127. URL: Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2018\\_2%281%29\\_\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2%281%29__31) (Дата доступу 30.11.2019 р.).
24. Кобзарський підручник з Канади. *Культура і життя*. 1992. 15 черв.
25. Костецький І. Зіновій Бережан (передрук). *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 145. С. 111–162.
26. Майстренко Л. Зіновій Штокалко – бандурист-віртуоз. *Бандура*. 1981. № 3–4. С. 3–7.
27. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів; Вашингтон: Вид-во Укр. Католиц. ун-ту, 2003. 288 с.
28. Максимюк С. Докладніше про звукозаписи Зіновія Штокалка. *З історії українського звукозапису та дискографії*. Львів; Вашингтон: Вид-во Укр. Католиц. ун-ту, 2003. С. 286.
29. Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995. [Ред. Ю. Ясіновський]. 2014. 116 с.
30. Мішалов В. Зіновій Штокалко та його підручник гри на бандурі. *Бандура*. 1991. № 37–38. С. 24–32.
31. Мішалов В. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. (Серія Слобожанський світ). Харків, Торонто, 2013. 368 с.
32. Павличко С. Зіновій Бережан – дискурс невдачі. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Вид. друге. Київ: Либідь, 1999. С. 376–380.
33. Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства. *Бандура*. 1981. № 3–4. С. 11–15 (Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства. *Українські вісті*. 1949. 6 лют.).
34. Штокалко З. Кобзарський підруч. [заг. ред. А. Горняткевича]. Едмонтон; Київ: Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1992. 343 с.
35. Штокалко З. Кобза [ред. А. Горняткевич]. Едмонтон; Київ: КІУС, 1997. 560 с.
36. Штокалко З. На окраїнах ночі. Штуттгарт; Нью-Йорк, 1977.
37. Штокалко (Бережан) З. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході. Т. 2. Нью-Йорк; Мюнхен, 1969.
38. Hornjatkevych A. Shtokalko's Byliny. *The Paths of Folklore*. Bloomington, Indiana, 2012. P. 23–38.
39. Dutchak V. Twórczość Żinowija Sztokalko jako przedstawiciela Galicyjskiej szkoły bandurzystów. *Educational and behavioural issues in modern world*. Ternopil: Kart-Blansh, 2013. S. 240–251.
40. Shtokalko Z. A. kobzar handbook [editor Andriji Horniatkevych]. Edmonton: CIUS, 1989. 364 p.

#### References

1. Berezhan, Z. Maizhe proza. *Suchasnist*. 1968. Ch. 7. S. 9–11.
2. Vavryk O. *Kobzarski shkoly v Ukraini*. Ternopil: Zbruch, 2006. 221 s.
3. Vyshnevskaya S. Interpretatsiia eposu v repertuari Zinovii Shtokalka. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V.Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.Chaikovskoho. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Ternopil, 2006. № 1 (16). S. 99–104.
4. Horniatkevych A. Kobzarska slava Zinovii Shtokalka. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. 1994. №5–6 S. 70–72.
5. Horniatkevych A. Zynovii Shtokalko. *Mystetstvo i tradytsiina kultura ukrainskoho zarubizhzhia : materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, Ivano-Frankivsk, 10–12 lystopada, 1992 r.* Lviv: In-t narodoznavstva NAN Ukrainy, 1996. S. 117–120.
6. Horniatkevych A. Zvukozapysy Zinovii Shtokalka – do 80-littia z dnia narodzhennia. *Bandura*. 2000. № 71–72. S. 14.
7. Hrab U. Myroslav Antonovych: intelektualna bihrafii. *Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatytilit [monohrafii]*. Lviv: UKU, 2019. 456 s.
8. Desiateryk D. Yulian Kytastyi: «Iz banduroiu sperechatysia nebezpechno». *Den*. 2012. № 164–165. 14–15 veresnia. S. 22.
9. Druzha I. *Metodychni napratsiuvannia bandurystiv Zinovii Shtokalka ta Vasylia Yemtsia*. URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/352/697> (Data ostannoho dostupu 30 lystopada 2019 r.).
10. Dubas (Vavryk) O. V.Iemets, Z.Shtokalko, H.Kytastyi – osnovopolozhnyky ta populiaryzatory ukrainskoho kobzarskoho mystetstva v diaspori. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. 2001. S. 47–59.
11. Duda L. Folklorni zhanry ta yikh transformatsiia u tvorchosti dlia bandury: Dys... na zdobuttia kand. myst.: 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). *Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka: Ivano-Frankivsk*, 2016. 289 s.
12. Dutchak V. Kobzarskyi pidruchnyk Zinovii Shtokalka (teoretychni i praktychni uzahalnennia). *Bandura*. 2000. № 71–72. S. 21–25.
13. Dutchak V. Kobzarskyi fenomen Zinovii Shtokalka. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu im. V.Stefanyka. Mystetstvoznavstvo*. Vyp. II. Ivano-Frankivsk: Plai, 2000. S. 82–90.
14. Dutchak V. Zynovii Shtokalko. Do pytannia pro teoriu i praktyku suchasnoho kobzarskoho mystetstva. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva: Pamiati akademika O. H. Kostiuka: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv., 2002. Vyp. 2. S. 149–153.
15. Dutchak V. Muzychna spadshchyna Zinovii Shtokalka. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Serii «Mystetstvoznavstvo»*. Ternopil; Kyiv, 2006. № 1 (16). S. 29–37.

16. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 s. + 72 il.
17. Dutchak V. Tvorchia i naukova diialnist Andriia Horniatkevycha (Kanada) v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspori. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo*. 2018. Vyp. 2. S. 106–124.
18. Dutchak V. Bandurysty ukrainskoi diaspori – vykhidtsi z Halychyny. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv: nauk. zb. Serii Muzychne mystetstvo*. Kyiv, 2019. T.2. № 1. С. 102–116.
19. Ievhenieva M. Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny: dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka, Ministerstvo kultury Ukrainy. Lviv, 2017. 291 s.
20. Ievhenieva M. Zinovii Shtokalko: vidome i nevidome. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Ternopil; Kyiv, 2006. № 1 (16). S. 23–28.
21. Ievhenieva M. Kharakterystyka muzychnoho stylu Zinovii Shtokalka (na prykladi tvoriv epichnoho zhanru). *Spheres of Culture: Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Faculty of Humanities Branch of Ukrainian Studies*. Lublin, 2012. Vol. III. R. 392–401.
22. Ievhenieva M. Shtrykhy do tvorchoho portreta bandurysta Zinovii Shtokalka. *Kobzarstvo XX – pochatku XXI st. v imenakh: yoho tvortsi ta khranyteli: Materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konferentsii*. Lviv: Kolo, 2016. S. 391–409.
23. Ivanysh A., Yesypok V. Zinovii Shtokalko – reformator suchasnoho kobzarstva. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 2(1). S. 124–127. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2018\\_2%281%29\\_\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2%281%29__31) (Data ostannoho dostupu 30 lystopada 2019 r.).
24. Kobzarskyi pidruchnyk z Kanady. *Kultura i zhyttia*. 1992. 15 chervnia.
25. Kostetskyi I. Zinovii Berezhn. *Kurier Kryvbasu*. 2001. № 145. S. 111–162.
26. Maistrenko L. Zinovii Shtokalko – banduryst-virtuoz. *Bandura*. 1981. № 3–4. S. 3–7.
27. Maksymiuk S. Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii. Lviv; Vashynhton: Vud-vo Ukr. Katolyts. un-tu, 2003. 288 s.
28. Maksymiuk S. Dokladnishe pro zvukozapysy Zinovii Shtokalka. *Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii*. Lviv; Vashynhton: Vud-vo Ukr. Katolyts. un-tu, 2003. S. 286.
29. Maksymiuk S. Bibliohrafiia ukrainskykh zvukozapysiv 1903–1995. [Red. Yurii Yasinovskiy]. 2014. 116 s.
30. Mishalov V. Zinovii Shtokalko ta yoho pidruchnyk hry na banduri. *Bandura*. 1991. № 37–38. S. 24–32.
31. Mishalov V. Kharkivska bandura. Kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti. (Serii Slobozhanskyi svit). Kharkiv, Toronto, 2013. 368 s.
32. Pavlychko S. Zinovii Berezhn – dyskurs nevdachi. *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*. Vyd. druhe. Kyiv: Lybid, 1999. S. 376–380.
33. Shtokalko Z. Krytychni zavvahy do stanu suchasnoho kobzarstva. *Bandura*. 1981. № 3–4. S. 11–15 (Shtokalko Z. Krytychni zavvahy do stanu suchasnoho kobzarstva. *Ukrainski visti*. 1949. 6 liutoho).
34. Shtokalko Z. Kobzarskyi pidruchnyk [zah. red. A. Horniatkevycha]. Edmonton; Kyiv: Vyd-vo Kanadskoho in-tu ukr. studii, 1992. 343 s.
35. Shtokalko Z. Kobza [red. Andrii Horniatkevych]. Edmonton; Kyiv: KIUS, 1997. 560 s.
36. Shtokalko Z. Na okrainakh nochi. Shtuttgart; Niu-York, 1977.
37. Shtokalko (Berezhn) Z. Koordynaty: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi poezii na Zakhodi. T. 2. Niu-York; Miunkhen, 1969.
38. Horniatkevych A. Shtokalkos Byliny. The Paths of Folklore. Bloomington, Indiana, 2012. R. 23–38.
39. Dutchak V. Twórczość Zinowija Sztokalko jako przedstawiciela Galicyjskiej szkoły bandurzystów. *Educational and behavioural issues in modern world*. Ternopil: Kart-Blansh, 2013. S. 240–251.
40. Shtokalko Z. A kobzar handbook [editor Andrii Horniatkevych]. Edmonton: CIUS, 1989. 364 p.

#### **СИНЕРГИЯ ТВОРЧЕСТВА ЗИНОВИЯ ШТОКАЛКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

**Дутчак Виолетта Григорьевна** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства, ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника» (г. Ивано-Франковск, Украина)

Анализируется творческое наследие выдающегося представителя украинского зарубежья – З. Штокалка (1920–1968). Определены основные приоритеты его деятельности в сфере бандурного искусства – исполнительские, учебно-методические, звукозаписывающие, а также на литературном поприще – как писателя-модерниста и изобразительной – как художника. Проанализировано синергетическое взаимодействие различных направлений творчества З. Штокалка, их направленность на синтезирование украинской национальной традиции и стилевых инноваций времени.

**Ключевые слова:** З. Штокалко, бандурное искусство диаспоры, бандурное исполнительство, звукозаписи, взаимодействие искусства и литературы, синергия творчества.

**ZINOVII SHTOKALKO'S ART SYNERGY: TRADITION AND INNOVATION  
(DEDICATED TO 100<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY)**

**Dutchak Violetta** – Doctor of Arts, professor, Head of the music ukrainistics and folk instrumental art department in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article deals with the artistic heritage of a prominent Ukrainian diaspora artist – Zinovii Shtokalko (1920–1968). The main priorities of his activity in the field of bandura art are being defined – performing, educational-methodical, sound recording, as well as in the literary field – as a modernist writer and fine arts – as an artist. The synergetic interaction of different directions of Z. Shtokalko's art, their orientation on synthesis of the Ukrainian national tradition and style innovations of time are being analyzed.

**Key words:** Zinovii Shtokalko, bandura art of diaspora, bandura performance, sound recordings, interaction of art and literature, synergy of art.

**UDK 785.7:7.071.1:7.071.2**

**ZINOVII SHTOKALKO'S ART SYNERGY: TRADITION AND INNOVATION  
(DEDICATED TO 100<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY)**

**Dutchak Violetta** – Doctor of Arts, professor, Head of the music ukrainistics and folk instrumental art department in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Art of Zinovii Shtokalko (1920–1968) – Doctor of Medicine by specialty and Ukrainian artist by creative vocation (poet-modernist, bandura player, painter) – in the article is considered from the point of view of synergetic approach, interaction of different directions of creative activity. The importance of Z. Shtokalko's heritage in Ukrainian diaspora (Germany, USA) as a reflection of the principles of kobzarism tradition preserving in combination with modern stylistic tendencies of the XXth century is being emphasized. Among its traditional kobzar principles are the Kharkiv type of instrument priority and the appropriate way of playing; priority of solo performance; operating the principles of the Bandura tuning, based on ancient «lebian» frets; reproduction of the kobzar repertoire genre system, in particular in the ratio of epic, spiritual-religious, lyrical, jocular and other folk songs. The traditional direction of Shtokalko's bandura art was recorded in the manuscript materials that were included in the «Kobzar textbook» and «Kobza» collection, edited by A. Hornyatkevič (Canada) and published in the early 1990 s. Conservatism of Shtokalko's visions followed the use of bandura transcriptions and inevitable simplifying of repertoire in ensemble music.

The modern innovative tendencies of Z. Shtokalko's bandura art became the substantiation of the need for instrument perfection, but with the preservation of its modular diversity and the possibility of the musical system complexes expansion (the so-called «artificial musical systems»); enrichment of the repertoire due to stylizations, in particular «bylynas»; activation of the author's composer's art; recording performance through sound recording and more. In this direction, Shtokalko proved to be a bold experimenter, indicating the vectors of the future bandura, its entry into the world music space.

In the research process it is being substantiated that the processes of modernization in Z. Shtokalko's art were closely linked to other forms of art, including artistic and literary creativity. The artist's synergy of art is innovative, which has shaped him as a versatile multifaceted personality. All directions of Z. Shtokalko's artistic activity have always been aimed at promoting Ukrainian culture in the world.

**Key words:** Zinovii Shtokalko, bandura art of diaspora, bandura performance, sound recordings, interaction of art and literature, synergy of art.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

**УДК 792.01**

**ФРАНКІАНА У МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА  
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ II ПОЛ. XX–XXI СТОРІЧЧЯ**

**Кукуруза Надія Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.245  
kukuruza.nv@gmail.com

Розглянуто втілення франкіани в сценічному мистецтві української діаспори II пол. XX – початку XXI століття. Розкрито їхню програмну мету як важливий чинник формування моральних і національно-ідеологічних засад різних поколінь діаспори. На основі проведеного аналізу зроблено висновок, що твори Івана Франка мають різне жанрове втілення як у творчості професійних митців, так і митців-аматорів: театральні постановки, поетичний театр, читецьке виконання.

**Ключові слова:** франкіана, поетичний театр, інсценізація, читецьке виконання, тематичний концерт, українська діаспора

*Постановка проблеми.* Постать І. Франка стоїть поруч з іменами Т. Шевченка і Лесі Українки як геніїв і титанів української нації. Його письменницьку і суспільно-громадську діяльність оцінюємо як із позицій культури, так й ідеологічних засад, пов'язаних із втіленням у життя національного ідеалу, консолідації української нації, в якій первинна роль належить інтелігенції. Тому творчість Великого Каменяра – перш за все програмна для сценічного мистецтва діаспори; вона слугує чинником для формування моральних і національно-ідеологічних засад різних поколінь, впливає на формування національної самосвідомості, самоідентифікації, і разом із тим виховує покоління на високих літературних зразках його творчості.

Франкіана в мистецтві художнього слова української діаспори II пол. XX–XXI ст. потребує аналізу і певної жанрової систематизації, яку слід розглянути в кількох площинах: поезія у формі театру слова, театралізоване видовище, святкова академія, тематичний концерт, літературний вечір, художнє виконання акторами-читцями.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Зазначимо, що життя і творчість представників української діаспори тривалий час були вилучені з обігу наукових, зокрема культурологічних і театрознавчих досліджень. Нині дедалі зростає інтерес до діаспорної літератури. Вийшли друком ґрунтовні праці спочатку здебільшого представників тієї ж діаспори, а згодом і монографії вітчизняних науковців, в яких проаналізований творчий доробок окремих митців зарубіжжя, зокрема в площині музичного мистецтва, де також виявлено їхню діяльність крізь призму театру: В. Дутчак [7], Г. Карась [8] та ін. Вагомий внесок у дослідження творчості театральних митців діаспори, зокрема в ділянці сценічного втілення франкіани, протягом двох останніх десятиріч здійснив В. Гайдабура [3, 4]. Чималий фактичний матеріал опрацьований авторкою статті, висвітлений в дисертаційній роботі [9-11].

Огляд наукових праць В. Ревуцького [16], А. Василенка [1], Б. Гошовського [18], авторів низки часописів діаспори дає підставу стверджувати, що франкіана в мистецькому середовищі діаспори посідає одне з найголовніших місць.

*Мета статті* – систематизувати жанрову і формотворчу специфіку франкіани в мистецтві художнього слова діаспори,

*Виклад матеріалу дослідження.* Основний матеріал має стосунок до однієї з хвиль еміграції, яку умовно називають «інтелектуальною» (період після Другої світової війни і до середини 1950-х рр.), де творчість Франка репрезентовано найпотужніше. Певна ізоляція від нового світу примушувала багатьох професійних театральних митців, серед яких Й. Гірняк, О. Добровольська, Л. Крушельницька, В. Шашаровський Ю. Генік-Березовський, Р. Василенко та ін., шукати шляхів вияву своїх думок про далеку батьківщину. Одним із джерел поширення цих думок стало театральне мистецтво, мистецтво художнього слова або ж їх поєднання, а в репертуарі митців, поруч із творчістю Т. Шевченка і Лесі Українки, чільне місце посіла франкіана.

Звернімося до творчості професійного актора-читця Ю. Геніка-Березовського.

У репертуарі митця було кілька творів Франка: «Vivere temento», «Вона умерла» з третього жмутка «Зів'яле листя», драматична поема «Великі роковини», пролог до поеми «Мойсей», уривок розмови Мойсея з Азazelем і уривки з «Лиса Микити».

Виконання окремих творів читцем охарактеризував Ю. Лисяк: ««Vivere temento» – це персоніфікація самого Франка. Тут – заклик до діла, до боротьби за краще життя, прометейський

похід уперед, вислів надії на перемогу... Декламуючи цей невеликий вірш, Генік-Березовський відтворював портрет його творця – Франка, а рівночасно давав вияв своїм творчим потенціям, розкривав свій власний гін до творчої праці:

*«А що кров не зможе змить,  
Спалимо вогнем то!  
Лиш боротись – значить жить...  
Vivere temento!»*

Так закінчується вірш, що в ньому Франко розкрив свій погляд на життя, а Генік-Березовський перетворював його писані слова на живі» [13; 100].

Ще одна з особливих прикмет виконання франкіани – т. зв. застосування «деструкції слова»: для підсилення образності одного з творів Генік-Березовський відтворював голосово дзвони: жалобні протяжні дзвони вчувалися при виконанні поезії «Вона умерла»: «... вчувшися у перший творчий задум поета, він відтворював дійсний стан душі Франка... хто чув декламацію «Вона умерла», тому й досі вчуваються протяжні жалобні звуки посмертного дзвона: Бам! Бам-бам». А

ліричні вставки і сильні драматичні моменти «Великих роковин», «слухачі бачили перед собою козацькі полки, гетьманів козацьких, цілу бувальщину козацької доби» [13; 100].

Отже, громадянсько-філософський репертуар франкіани відповідав акторській природі митця, а роботу з текстом він піддавав глибокому фаховому аналізу (розкриття задуму поета, робота над образом оповідача, стрічкою бачень, голосоведення, темпоритмічний малюнок тексту і т. ін.), що виявило себе згодом при сценічному втіленні.

Додамо, що талантові Ґеника-Березовського притаманне і виконання сатири, зокрема розділ «Мавпа Фрузя» з поеми «Лис Микита», як свого часу і «Мойсея», записали на радіо.

Протягом II пол. – поч. XXI ст. із концертними читецькими програмами виступав знаковий митець діаспори, засл. артист України Р. Василенко, якого назвали митцем трьох континентів – Австралії, Канади, США. В його репертуарі була традиційна різножанрова читецька програма за творами українських письменників. Утім, на тематичних концертах до святкування роковин Каменяра він декламував його твори, зокрема «Каменярі». А спільно з дружиною Вірою створили композицію «Великий Каменяр», яку склали фрагменти «з багатобарвної творчості Франка і про Франка як великого мислителя, письменника і революціонера...» [12; 506].

На нашу думку, в окремому концертному виконанні франкіани Р. Василенко міг застосувати суто читецькі засоби виконання, втім, зважаючи на думку В. Ревуцького, що Р. Василенко «усуває на другий план мистецтво слова як самостійний художній вплив», використовуючи як драматичний актор засоби театральної гри» [2; 541], можемо ствердити, що саме через це актор міг менше концентруватися на змістовній вартості і глибині думки твору.

До творчості каменяра актори-курбасівці Й. Ґірняк і О. Добровольська звернулися ще в повосенній Європі. В. Ревуцький зазначав, що в Театрі-Студії не було закінчено «запланованого “Лиса Микиту” за І. Франком у сценічній переробці І. Алексеви́ча, де завданням студійців було знайти характер через маску, домагаючись трьох рис характеру звіряти, характеру нації та індивідуального забарвлення конкретної особи» [16; 106]. Отже, митці провадили практичну навчальну роботу над вдосконаленням акторської майстерності з молодшим поколінням студійців, беручи за основу класичний текст Франка.

Творчу діяльність Й. Ґірняк разом із дружиною продовжили за океаном. Утім, після припинення діяльності їхнього Театру-Студії в Нью-Йорку, вони сконцентрували увагу на Театрі Слова (форма «поетичного театру»). 1956 р. відбулася прем'єра вистави «Мойсей» І. Франка до 100-літнього ювілею поета. Крім відзначення знаменної дати, в Й. Ґірняка було бажання прищепити молодому поколінню любов до слова у формі театру: «Не для себе ж ставимо “Мойсея”, а для молодого покоління, що в бурі війни не мало змоги добре прочитати навіть перлин своєї власної літератури, для молоді, що дітьми, часто в пелюшках, покинули рідні землі, або родилися вже в Європі чи США» [6; 3].

Півторагодинна вистава «Мойсей» наближена до жанру ораторії, чому сприяло введення у виставу 11 «голосів поета» (традиція античних хорів і «Гайдамаків» Леся Курбаса). Це вимагало від Добровольської значної скрупульозної роботи з молодими виконавцями над голосовою партитурою, що вимагала чіткої дикції і ансамблевості.

Довершеності вистави надала музика на мотиви гебрейських мелодій (композитор – М. Фоменко), спів (диригент – Л. Крушельницький), шуми і світло (В. Змій), а також будь-яка відсутність бутафорського оформлення, що концентрувало увагу на слові.

О. Добровольська читала текст Азазеля, а Ґірняк – Мойсея, при цьому варто відзначити, що виконував актор текст «без зайвого громового піднесення, що стало заскорузлим “привілеєм” численних аматорів-рецитаторів на різних урочистостях, а прагнув до стриманості, за якою відчувалося глибинне розкриття тексту Франка» [16; 123]. Літературний критик Ю. Лавріненко відзначив контраст між зовнішністю і внутрішнім наповненням змісту твору: «Виходить дрібний на зріст чоловік, без перуки, без театрального вбрання, ґномик в окулярах та й годі. А потім, хвилина по хвилині виростає колосальна духовна постать пророка: в переживанні гніву, скорботи, горя, пораненої любові до рідного люду, якій немає границь: – все щастя святої душі, що її в пустині словами каменують» [16; 123].

У постановці «Мойсея» Театром Слова присутнє наслідування акторської і режисерської школи Леся Курбаса, а також бажання митців надати належний мистецький рівень сценічному втіленню, виховуючи на засадах професійності молодь, народжену в Америці.

Послідовниця акторів-березильців Л. Крушельницька, як зазначає В. Гайдабура, також спиралася на традиції постановок «Царя Едіпа» і «Гайдамаків» Курбаса, а також на власну акторську практику в колективі Ґірняка і Добровольської [4; 131]. В її виставах, зокрема «Мойсеї», так само були хори, але вже як «ґнучка і мобільна модель»: «... я брала до уваги лише їх ідею, даючи їй новий естетичний вислів. У мене хор набуває елементів хору співочого... я використовую поділ голосів на різні фарби і тони... У мене виконання поезії на сцені – це реалізація поетичного слова через

голосоведіння та пластику. Тому сюди включені елементи танцювальної естетики» [4, 131]. 1977 р. Крушельницька здійснила постановку «Івана Вишенського», яку репрезентувала в Україні 1991 р. (музика – І. Соневицького, хореографія: «Триптих» – О. Ковальчук-Івасівка, «Іван Вишенський» – Р. Прима-Богачевська, мистецьке оформлення і костюми – М. Шуст). Аналіз рецензій на виставу підтверджує значимість для постановки традиційної для наявності хору: «Афонська гора... створена на сцені людськими постатями, немов замороженими серед абстрактно потрактованих низеньких форм скель, постатями, пов'язаними в ланцюг, що виявляв їх трагічну сплутаність, напругу, душевну тривогу...» [4; 131]. Також не ординарно вирішений «бій думок» Вишенського з самим собою, яку режисер вклала в уста окремих виконавців із хору. Роль Вишенського зіграв вихованець студії А. Лозинський (майбутній президент Світового конгресу українців). Хоча жанр вистави визначено як «героїчний театр», він не мав оптимістичного завершення. В. Гайдабура вважає, що сценічна версія СМС ідентична керункові Франкового мислення: у пізньому прозоринні героїв закодована думка про трагедію України, і розуміння того, що «неволею буває і власна хибна думка» [4; 142].

Протягом сорокарічної діяльності Студії Мистецького Слова її вистави вирізнялися власним мистецьким стилем саме в постановках творів Шевченка, Франка, Лесі Українки. Творчість цих митців склали «програмне кільце репертуару Студії, її моральне, національно-ідеологічне кредо» [4; 131–132].

У контексті дослідження звернімося до творчості режисера-практика і актора В. Шашаровського, що продовжив творчу діяльність у Філадельфії. До 100-річного ювілею Франка він здійснив постановку композиції «Великий Франко» у театрі В. Блавацького [18; 58]. Згодом, працюючи з молоддю як сценарист і постановник театралізованих видовищ, митець неодноразово звертався до теми Листопадової революції 1918 р.. В одній з них ввів у монтажне дійство збірний образ Поета, що виконував поезії Лесі Українки, І. Франка, Б. Лепкого, Р. Купчинського, Л. Полтави, В. Симоненка. Вірші «створювали цілість, яка в поетичний спосіб на тлі умовних декорацій та з відповідними звуковими ефектами представила героїку українського вояцтва під час наших визвольних змагань та реакцію на події нашого тодішнього суспільства» [14; 4].

Із часописів діаспори також відомо про культурно-просвітницьку діяльність поета, актора і режисера Б. Грінвальдта, який у створеному за допомогою ентузіастів театрі в Лос-Анджелесі (1965–1971 рр.) здійснив дві постановки за Франком: інсценізував «Івана Вишенського», а в формі літературного вечора розповів про Франка-драматурга із зачитуванням уривків із п'єс «Учитель», «Украдене щастя», «Сон Святослава» [5].

Від сценічних постановок франкіани засобами театру перейдімо до таких різновидів традиційних жанрових форм пошанування постаті Франка, як ювілейна академія, тематичних концерт.

Зупинімося на святкуванні 100-річного ювілею Каменяра. У програмі відзначення, окрім культурно-мистецьких імпрез, запланували перевидання праць його публіцистичної і наукової творчості, а також деяких поезій («Не пора, не пора», «Розвивайся ти, високий дубе»), які, звісно, виконували українці діаспори: «... непримиренний Франко представлений (радянським режимом – *Н. К.*) підлесливо й огидливо аж до нудоти... найщирішим, заприсяженим другом російського народу, який поза Росією і її культурою не знав нічого більше... Треба докласти і праці, і зусиль, щоб, з одного боку, очистити Франка з усіх пофальшувань, що ними спотворено його творчість і зневажено його пам'ять, і з другого, – щоб зберегти і показати майбутнім українським поколінням і світові Франка таким, яким він був – гуманною людиною, борцем за людські і національні права і патріотом української землі» [14].

Приміром, ювілейні святкування 100-річчя Каменяра відбулися протягом року і завершилися у Нью-Йорку святковою академією «У пошану Івана Франка» в Carnegie Hall (організував Метрополітальний ювілейний комітет під протекторатом Українського конгресового комітету Америки). У програмі концерту прозвучала поема «Похорон», яку виконали актори «Нового театру» С. Новицький, І. Шуган і В. Лисняк. Брала участь хор «Думка», симфонічний оркестр під орудою О. Берника, в супроводі якого звучав «Вічний революціонер» М. Лисенка; солістка міської опери М. Колокольська співала «Чого являєшся мені у сні» Ф. Надененка та «Нехай і так» та «Знов прийде час» І. Соневицького, які композитор написав саме для ювілею [17; 3].

Якщо аналіз культурно-мистецьких подій в часописах діаспори має переважно емоційний характер, часто спираючись на враження глядача, то музичний критик, співак-баритон Т. Терен-Юськів піддав критиці змістовне наповнення сценарію, доречність у концерті-ювілею поеми «Похорон». На думку автора, цей твір негативно вплинув на темпоритм і загальний урочистий настрій святкування: «Залишаючи поему “Похорон”, її літературну цінність, на декламацію вона мало пригожа. Бо задовга, для широкої публіки надто скомплікована, і для релігійних почувань багатьох клопітна...» [19; 7]. Автор відзначає тільки актора І. Шугана, його розуміння і відчуття матеріалу, але в актора було найменше тексту і це не мало впливу на виконання твору загалом.

У контексті дослідження згадаймо урочисте відзначення ювілею в Odeon Theatre Toronto, яке організував Комітет Українців Канади, де переднє слово виголосив мистецтвознавець В. Ревуцький, а з концертними номерами виступили збірний хор Торонто, Ансамбль українських бандуристів ОДВУ під керівництвом С. Тупіса (Рочестер) [17; 3].

Щодо читецького виконання творів Франка, то в дописах часописів діаспори про тематичні концерти за участі митців-аматорів найчастіше називають «Каменярі», «Великі роковини», пролог до «Мойсея», а також літературні монтажі за поезією поета. На завершення заходу традиційно звучав гімн «Не пора, не пора» на музику Д. Січинського.

*Висновки.* Звернення митців діаспори до творчості І. Франка визначимо як їхню програмну мету, як чинник для формування моральних і національно-ідеологічних засад різних поколінь діаспори. Франкіана в мистецькому середовищі діаспори набула різножанрового сценічного втілення у формах поетичного театру, літературних вечорів, святкових академій, тематичних концертів і т. ін.

Сценічне втілення франкіани митцями діаспори дає підставу стверджувати, що тут не могло відбутися певних мистецьких зрушень і новаторства, адже їхній спосіб побутування – це не постійне існування в професії, а головна мета – засобами художнього слова і сценічного мистецтва зберегти передусім історичну пам'ять, морально-духовний зв'язок із батьківщиною, національні святині і традиції.

*Перспективи дальших наукових розвідок* убачаємо в дослідженні сценічних втілень творчості письменників української діаспори періоду ХХ–ХХІ ст.

#### Список використаної літератури

1. Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори): мемуари, поезії, публіцистика. Київ : Рада, 1999. 628 с.
2. «Вільне слово», жовтень, 1957 / Р. Василенко. Життя в гримі та без (шляхами діаспори) : мемуари, поезії, публіцистика. Київ : Рада, 1999. С. 541–542.
3. Гайдабура В. Летючий корабель Лідії Крушельницької. *Студія Мистецького Слова в Нью-Йорку*. Київ : Факт, 2006. 280 с.
4. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори. Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія. Київ : Києво-Могилянська акад., 2013. 404 с.
5. Грінвальдт Є. Борис Грінвальдт – актор, вояк, поет. *Нові дні*. Універсальний ілюстрований місячник. 1973. Липень–серпень. Ч. 282–283. С. 26–28.
6. Долинський Р. Від «Гайдамаків» Л. Курбаса до «Мойсея» Й. Гірняка. *Свобода*. 1957. Ч. 17. 25 січ.
7. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
8. Карась Г. В. Музична культура української діаспори. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
9. Кукуруза Н. В. Втілення літературної композиції в українському сценічному мистецтві: жанрова й формотворча специфіка, історична динаміка : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.02; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 20 с.
10. Кукуруза Н. В. Жанр і форми літературної композиції у творчості діячів мистецтв української діаспори. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр.. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 208–214.
11. Кукуруза Н. В. Творчість Лесі Українки в театральному мистецтві діаспори. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки*. Зб. наук. пр. за матеріалами Міжнар. наук. конф. у Мюнхені (3.04.2019 – 7.04.2019) / укл. і заг. ред.: Д. Блохин, М. Моклиця, Т. Осадца. Мюнхен – Тернопіль, 2019. С. 138–147.
12. Зозуля Л. Концерт арт. Василенка в Аделаїді. *Вільна думка*, серп. 1949 / Р. Василенко. Життя в гримі та без (шляхами діаспори) : мемуари, поезії, публіцистика. Київ : Рада, 1999. С. 505–506.
13. Лисяк Ю. Юліян Генік-Березовський. Людина, науковець, мистець живого слова. «Слово пламенем взялося...» *Мистецтво живого українського слова*: зб., присвячений пам'яті мистця-декламатора Ю. Геніка-Березовського в двадцятиліття його смерті / Ред. Б. Гошовський. Торонто : «Свшан-Зілля», 1972.
14. Підсумки і висновки. *Свобода*. 1956. 20 верес. Ч. 180. С. 2.
15. Про листопадові роковини у Філядelfії. *Свобода*. 1974. 10 січ. Ч. 6.
16. Ревуцький В. Нескорені березильці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. 201 с.
17. Соборне свято Івана Франка. *Свобода*. 1956. 21 лист. Ч. 224.
18. «Слово пламенем взялося...» *Мистецтво живого українського слова*: зб., присвячений пам'яті мистця-декламатора Ю. Геніка-Березовського / Ред. Богдан Гошовський. Торонто: Свшан-Зілля, 1972. 224 с.
19. Терен-Юськів Т. Світлотіні Франківського концерту. *Свобода*. 1967. 13 черв. Ч. 107.
20. Ювілейний комітет святкування роковин Івана Франка влаштовує академію. *Свобода*. 1957. 1 лют. Ч. 22. С. 4.

#### References

1. Vasylenko R. Zhyttia v hrymi ta bez (shliahkamy diaspory) : memuary, poezii, publitsystyka. Kyiv : Rada, 1999. 628 s.
2. «Vilne slovo», zhovten, 1957 / Vasylenko R. Zhyttia v hrymi ta bez (shliahkamy diaspory) : memuary, poezii, publitsystyka. Kyiv : Rada, 1999. S. 541–542.

3. Haidabura V. Letiuchy korabel Lidii Krushelnytskoi. *Studia Mystetskoho Slova v Niu-Yorku*. Kyiv : Fakt, 2006. 280 s.
4. Haidabura V. *Teatr, rozviiani po svitu. Fenomen stseny povoiennoi ukrainskoi diaspory*. Nimechchyna, Avstriia, Frantsiia, SSHA, Kanada, Avstraliia. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia, 2013. 404 s.
5. Grinvaldt Ye. Borys Grinvaldt – actor, voiak, poet. *Novi dni*. Universalnyi iliustrovanyi misiachnyk. 1973. Lypen – serpen. Ch. 282–283. S. 26–28.
6. Dolynskyi R. Vid «Haidamakiv» L. Kurbasa do «Moiseia» Y. Hirniaka. *Svoboda*. 1957. 25 sich. Ch. 17.
7. Dutchak V. H. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia; Prykarp. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankiv. obl. orh. Nats. spilky kobzariv Ukrainy. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s.
8. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.
9. Kukuza N. V. Vtilennia literaturnoi kompozytsii v ukrainskomu stsenichnomu mystetstvi: zhanrova i formotvorcha spetsyfika, istorychna dynamika : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02; NAN Ukrainy, Int. mystetstvoznavstva, folklorystyka ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 20 s.
10. Kukuza N. V. Zhanr i formy literaturnoi kompozytsii u tvorchosti diiachiv mystetstv ukrainskoi diaspory. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. naukovykh prats*. Kyiv: Milenium, 2014. Vyp. 25. S. 208–214.
11. Kukuza N. V. Tvorchist Lesi Ukrainky v teatralnomu mystetstvi diaspory. *Lesia Ukrainka v diasporonomu literaturoznavstvi. Nimetsko-ukrainski zviazky*. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii v Miunkheni (3.04.2019 – 7.04. 2019) / ukl. i zah. red.: D. Blokhyn, M. Moklytsia, T. Osadtsa. Miunkhen – Ternopil, 2019. S. 138–147.
12. L. Zozulia. Kontsert art Vasylenka v Adelaidi. «Vilna dumka», serpen 1949 / Vasylenko R. Zhyttia v hrymi ta bez (shliakhamy diaspory) : memuary, poezii, publitsystyka. Kyiv : Rada, 1999. S. 505–506.
13. Lysiak Yuliiian. Yuliiian Genyk-Berezovskiy. Liudyna, naukovets, mytets zhyvoho slova. «Slovo plamenem vzialosia...» *Mystetstvo zhyvoho ukrainskoho slova: zbirnyk, prysviachenyi pamiaty mysttsia-deklamatora Yuliiiana Genyka-Berezovskoho* / Red. Bohdan Hoshovskiy. Toronto : «Yevshan-Zillia», 1972.
14. Pidsumky I vysnovky. *Svoboda*. 1956. 20 veres. Ch. 180. S. 2.
15. Pro lystopadovi rokovyny u Filadelfii. *Svoboda*. 1974. 10 sich. № 6.
16. Revutskiy V. Neskoreni bereziltsi Yosyp Hirniak I Olimpiia Dobrovolska. Niu-York : Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv «Slovo», 1985. 201 s.
17. Soborne sviato Ivana Franka. *Svoboda*. 1956. 21 lyst. Ch. 224.
18. «Slovo plamenem vzialosia...» *Mystetstvo zhyvoho ukrainskoho slova: zbirnyk, prysviachenyi pamiaty mysttsia-deklamatora Yuliiiana Genyka-Berezovskoho* / Red. Bohdan Hoshovskiy. Toronto, 1972. 224 s.
19. Teodor Teren-Yuskiv. Svitlotini Frankivskoho kontsertu. *Svoboda*. 1967. 13 cherv. Ch. 107.
20. Yuvileinyi komitet sviatkuvannia *rokovyn* Ivana Franka vlashtovuie – AKADEMIIU. *Svoboda*. 1957. 1 liut. Ch. 22. S. 4.

## ФРАНКИАНА В ИСКУССТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ II ПОЛ. XX-XXI ВЕКА

**Кукруза Надежда Викторовна** – кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры сценического искусства и хореографии,  
ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет  
им. Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

Рассмотрено воплощение франкианы в сценическом искусстве украинской диаспоры II пол. XX – начала XXI в. Раскрыто их программную цель как важный фактор формирования нравственных и национально-идеологических основ разных поколений диаспоры. На основе проведенного анализа сделан вывод, что произведения Ивана Франка имеют разное жанровое воплощение как в творчестве профессиональных художников, так и художников-любителей: театральные постановки, поэтический театр, чтецкое исполнение.

**Ключевые слова:** франкиана, поэтический театр, инсценировка, чтецкое исполнение, тематический концерт, украинская диаспора.

## FRANKIANA IN THE ART OF ARTISTIC WORD OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF THE XX TH – XXI ST CENTURIES

**Kukuza Nadiya** – Ph.D in Arts, associate professor,  
the Department of Performing Arts and Choreography,  
State Higher Educational Institution  
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article deals with the embodiment of Frankiana in the stage art of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th and the beginning of 21st centuries. It reveals their programmatic purpose as an important factor in forming the moral and national-ideological principles of different diaspora generations. Based on the analysis it was concluded that both professional and amateur artists performed works of Ivan Franko in different genres: theater productions, poetic theater, artistic performance.



**Key words:** frankiana, poetic theater, staging, artistic performance, thematic concert, Ukrainian diaspora.

UDK 792.01

## FRANKIANA IN THE ART OF ARTISTIC WORD OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF THE XX TH – XXI ST CENTURIES

**Kukuruza Nadiya** – Ph.D in Arts, associate professor, the Department of Performing Arts and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts, «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, Ukraine

**The aim.** The article deals with the embodiment of Frankiana in the stage art of the Ukrainian diaspora in the second half of the XX th and the beginning of XXI st centuries. The figure of I. Franko stands next to the names of T. Shevchenko and Lesya Ukrainka as geniuses and titans of the Ukrainian nation. Therefor artists' appeal to their creativity is primarily a programmatic purpose, as a factor in forming the moral and national-ideological principles of different diaspora generations. In the artistic environment of the diaspora, Frankiana gained a variety of genres stage embodiment in the forms of poetic theater, literary evening, festive academy, thematic concert, etc.

**Research results.** Professional Ukrainian artists Y. Hirniak, O. Dobrovolska, L. Krushelnytska, V. Shasharovskiy and others carried out cultural and educational work. First of all, the artists had a desire to instill a love for the word in the form of theater into the young generation. The Theater of the Word by Y. Hirniak and O. Dobrovolska had in their repertoire a play «Moses». L. Krushelnytska and the Studio of Artistic Word in collaboration with the composer I. Sonevtskyi produced a performance of the poem «Ivan Vyshenskyi». V. Shasharovskiy staged the works of Franko in the composition «The Great Franko». He, as a master of theatrical spectacles, introduced a generalized image of the poet who performed, in particular, the works of Franko, in a staging «In Defense of the Motherland».

Frankiana was an integral part of the artistic repertoire of the actors Yu. Genik-Berezovskiy («Vivere memento», «She has died» from the third bundle «Ziv'yale lystia», the dramatic poem «Great Anniversaries», a prologue to the poem «Moses», excerpts from «Fox Mykyta») and R. Vasylenko (poem «Kamenyar»).

Among the Ukrainian communities of the diaspora, the most popular traditional festive academies are before the dates of Franko birth and death, where poetry is combined with vocal and musical art: a chorus, a symphony orchestra, a bandurists chapel, a solo performance and singing. At such significant events, where Franko is first honored as a fighter for human and national rights, as a patriot of the Ukrainian nation, you can traditionally hear the title works: «Kamenyar», «Great Anniversary», the prologue to the poem «Moses», the hymn «This not the time, this not the time».

**Conclusions.** The analysis of the stage embodiment of Frankiana by the diaspora artists gives the reason to claim that certain artistic shifts and innovations could not take place here, because their way of life is not a permanent existence in the profession, and the purpose – understanding primarily the problems of historical memory, moral and spiritual connection of times, national shrines and traditions by means of the stage art.

**Key words:** frankiana, poetic theater, staging, artistic performance, thematic concert, Ukrainian diaspora.

Надійшла до редакції 15.11.2019 р.

УДК 783:7.03(477.8) «1918-1923»

## ЦЕРКОВНА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ (1918–1923)

**Кіндратюк Богдан** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ  
 orcid.org/0000-0002-8040-4034  
 DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.246  
 bohkind@ukr.net

Системно відтворено розвиток церковної музики (дзвоніння, богослужбовий спів, гра органа) у контексті мистецького життя Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР). Інтерпретація матеріалів утворює герменевтичне вивчення музики й антропологічний підхід в її студіях. Розвій мистецтва зумовили духовне піднесення українців, боротьба за свою державу на фронті й у тилу, сплеск виявів побожності серед людей, прагнення випросити благовоління для оборонних змагань. Богослужіння, чин поховання природно супроводжувалися відповідним співосупроводом, дзвоніннями, грою органа.

**Ключові слова:** Західно-Українська Народна Республіка, церковна музика, богослужбові співи, дзвоніння, орган, священник, капелан, ритуал.

**Постановка проблеми.** Виміри етнорегіоналістики вимагають звернення до доби визвольних змагань українців за свою державність. Кожен із таких періодів історії України залишив по собі

певний внесок у розвиток національного мистецтва. Не був винятком час у першій спробі збудувати на західноукраїнських землях власну державу. У переживанні національно-культурного відродження в людей виникає особлива потреба виражати себе в мистецтві, зокрема церковному, використовувати його для своїх цілей.

Плодом правічного потягу галичан усунути національне гноблення стало проголошення у Львові 19 жовтня 1918 р. на землях Буковини, Закарпаття, Східної Галичини Української держави; 13 листопада її назвуть Західно-Українською Народною Республікою. Але компартійне вето на згадки про цей феномен, короткий час її існування (де-факто – 1918–1919 рр., а де-юре – 1918–1923 рр.), а також брак, як дехто гадав, у ній значимих мистецьких подій, спиняли дослідження проблем церковної музики. Це не спонукало до систематизування фактів, що допомагали б виокремленню цієї стадії в історії українського мистецтва.

*Аналіз останніх досліджень, публікацій:* В основі студій історії ЗУНР, закладеній О. Карпенком [17], зміцненій пошуками М. Литвина, К. Науменка [28-29], В. Великочюя [4], І. Монолатія [30-31] та ін. науковців [26], є чимало відомостей про реалізовану тоді різними етносами потребу у музикуванні. Опрацювання джерел, завдяки публікації чи не вичерпної історіографії суспільно-історичних процесів на західноукраїнських землях [9], згадок про складові мистецтва дає підстави для дослідження дій новоствореної держави у сфері розвитку церковної музики. Адже такі занотування лишалися невідомими навіть вузькому колу музикознавців. Лише спогади О. Кошиця про три виступи під його орудою на теренах ЗУНР створеної у Києві Української республіканської капели опублікував М. Гордійчук [24]. Про її концерти в третій столиці ЗУНР (першою був Львів, потім – Тернопіль) – Станіславові, як і музикування на його сценах київської солістки М. Шекун-Коломийченко, бандуриста-віртуоза В. Ємця писав М. Черепанин [45; 158]. Він подав унікальну світлину хору підхорунжих Української Галицької армії (УГА), його оркестру в полоні [45; 231]. Згадано окремі жанри музики в роки Першої світової війни (ПСВ) у нарисах мистецького життя ЗУНР в її ілюстрованій історії, де є відомості про музикування українських військовиків переважно у той час і перебування їх у полоні після існування республіки де-факто [10]. Про виступи згаданої Капели в Станіславові, виконання церковних творів згадували В. Морозюк [32], Г. Карась [16]. Подано віхи творчості музик у вимушеній еміграції, талант яких проявився ще в ЗУНР [15]. Окремі факти з життя піаніста, композитора й педагога Н. Нижанківського в її добу згадав Ю. Булка [2]. О. Кузьменко підхопила опис виникнення стрілецьких пісень, як феномена музичної культури українців, уточнила авторство окремих з них; при цьому назвала й ті, що створені в час ЗУНР [42]. Показано розквіт музично-театрального життя, як украй бажаного особливого розрадика в ту важку пору [10, 30, 31, 39].

До системного опису прикмет церковної музики в ЗУНР кличуть публікації діаспорних науковців В. Витвицького [5], М. Гайворонського [6], І. Соневицького [41], що привернули увагу до значущості музики в ЗУНР, зокрема військової, діяльності священників, митців, перипетій їхніх доль. Це підтверджують нові факти з опублікованих нещодавно наукових розвідок, де відображено прагнення українців мати свою державу, усвідомлення ваги музики, зокрема церковної, її підпорядкування її підпорядкування веденню війни. Про роль музики в українському війську згадали його генерали [33; 43]. Чимало відомостей є в тогочасній періодиці [20]. Однак, після спроб окреслити музичну культуру ЗУНР [8, 21-22], ще не висвітлено розвиток у контексті її мистецького життя церковної музики. Це визначається як *мета* статті. Серед *завдань* бачимо показ формування певних рис тогочасного сакрального музикування, його значення для фронту й тилу, а увага до місця церковної музики в ритуалах і святах, відзначення її функцій у церемоніях стане вагомим внеском до них як ще мало розробленої проблеми в українській культурології. У всьому цьому полягає *наукова новизна* наших студій.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Одним із рушіїв розвитку мистецтва є релігія. Розвою в християн церковної музики сприяла когорта священників, дяків, дияконів, domestikів, уставників, протопсалтів і церковних співців, регентів та керівників хорів, паламарів, органістів і дзвонарів. Цей поважний ряд церковнослужителів міцнів разом із християнізацією Русі-України. Зміцненню віри допомагало сакральне музикування як обов'язкове осердя обрядів. У чернечих обителях богослужіння проводилися цілодобово. Водночас діти з колісковими сприймали й виконували колядки, гагілки, щедрівки тощо. Досвід участі в музично-театральних дійствах отримували на сходинах, де піснями славили Бога, у постановках вертепів, великодніх хоровах. Спонукою вдосконалення виконавських умінь було сподівання на винагороду за колядування, щедрування. У ЗУНР зібрані таким чином кошти започатковували практику їхньої передачі на потреби поранених [7]. Водночас рівень музичної культури в краї, як одного з самобутніх регіонів України, обумовлювало те, що до ПСВ тут діяла мережа спеціальних навчальних закладів, розвивалися громадсько-просвітницькі й музичні товариства різних етносів, творили композитори, виступали мистецькі гурти й окремі виконавці, згуртовувалися дяки, до церковних хорів долучалися

школярі, існувала традиція домашнього музикування, публікувалися результати наукових студій. Навіть у тюрмах були хори, а в репертуарі почтиво місце мали духовні твори [34; 124, 130]. Церковна музика звучала у виконанні мистецьких гуртів різних етносів. Українці, зокрема виконували традиційні для галицької музики жанри – духовні й світські хори, вокальні ансамблі, солоспіви, обробки не лише своїх фольклорних творів, а й інших слов'янських народів [19; 164]. Наостанку XIX ст. у Станіславові функціонувало дяківське товариство, його школа, що готувала професійні кадри для парафій епархії. Це сприяло належному рівню церковно-співочого мистецтва [3; 123–124]. Християни західного обряду в костелах міст, містечок і сіл мали органи. У станіславівському костелі оо. єзуїтів, відкритому 6 жовтня 1895 р. на вул. Заболотівській, 4 (нині – Сестер Василянок), орган установила фабрика Рігера з Сілезії. У храмі ймовірною вмістимістю на 1 500 вірних, виконана цим величним інструментом музика діяла не тільки на них. У римо-католицькій колегіаті (на майдані А. Шептицького) з 1900 р. теж звучав орган [34; 75, 17].

Національне піднесення українців у ситуації власного державотворення, їхня радість від проголошення ЗУНР, переживання загального душевного розвою вимагали вираженню себе в музиці й завдяки їй. Окрилювали вісті про події в Наддніпрянській Україні, універсали її Центральної Ради, звістки про звільнення з-під московської окупації, сприйняття майоріння національного прапора. На другий день після захоплення 1.11 1918 р. українськими військовими м. Львова у церквах краю дзвонили, навіть, як здавалося, дзвони звучали по-новому; церкви були переповнені. Пафосно лунали музичні твори громадянського спрямування [31; 20, 73, 86–87].

Типовою рисою суспільно-політичного й мистецького життя ЗУНР був сплеск масового публічного музикування. Водночас вільне використання етносами свого мистецтва вможливило проголошення рівних прав націй без різниці мови, віри, роду, стану чи статі [37]. Тобто однією з прикмет поліетнічної музичної культури ЗУНР був безперешкодний розвиток фольклору українців, поляків, євреїв, вірмен, німців, ромів, румунів, угорців, інших народностей, які тут жили. Мистецтво характеризували особливості інструментального й вокального фольклору етнографічних регіонів: Бойківщини, Буковини, Гуцульщини, Закарпаття, Лемківщини, Надсяння, Опілля, Покуття, а також низки етносів. Частина з них, зокрема євреї, поляки, німці входили до складу міського населення. А особні риси музики, зокрема церковної значною мірою виражаються місцем проживання людності (більшість тоді побутувала в селах, займалася сільським господарством). У містах же були сприятливіші потенції в підбиранні церковних хористів, вони частіше виконували складніші композиції, у кафедральних соборах цілодобово проводилися богослужіння, відповідно частіше звучали дзвони й органи. Про церковну музику в ЗУНР теж можна скласти уявлення за віросповіданням її громадян: 62% вважали себе греко-католиками, 18 – римо-католиками, 13 – іудеями, 6 – православними [29; 93].

Без церковної музики не обходилося відзначення урочистостей. За висновками дослідників, українці Галичини величаво відзначали свої свята. До їхньої програми входили, як правило, відправа богослужіння декількома священниками й дияконами, «промовляння» на зібраннях громадських діячів, спів хорів, виконання присутніми національного гімна [31; 19–20]. Тяглість таких торжеств зміцнилася в часи ЗУНР. Коли з проголошенням української державности в м. Коломия молилися за упокій душ «убієнних» січових стрільців, інших жовнірів, що полягли за Україну, то чин виявився «торжественним»: дев'ять священників, два диякони, хор дівочої семінарії [31; 97]. На його доладний спів звернув увагу часопис *Покутський вісник* [31; 99]. Ще в Коломійі тоді діяла дяківська бурса. Закономірно, що їхні вихованці сприяли покращенню церковного співу на теренах краю.

Церковна музика сприяла славленню Бога, зміцнювала віру, допомагала вимолювати краще життя. Запорукою цього в ЗУНР стало згуртування священників, обговорення шляхів покращення умов їхньої діяльності, потуги греко-католиків відносно розширення мережі своїх шкіл тощо [46]. Співаки, приміром, учні семінарій під орудою вчителів, виконували при частих тоді погребях псалми. Однак, звуковий ареал унаслідок австрійських реквізицій дзвонів на потреби ПСВ (залишали тільки дуже давні ідіофони) втратив домінуючий феномен організації доквілля на засадах сакральності – пишні уставні дзвоніння. Їхні благовісткування про Служби Божі, відзначення їхніх найбільш урочистих місць замінили вдарення в била, клепала. Укорінення дзвонінь у житті людей підтверджує, приміром, метафорична згадка про сполошну музику дзвонів у газеті *Голос Поділля*, де уряд молоді Республіки «звернувся до населення із закликом «Український народе! Бийте у дзвони на всенародну тривогу і кличте всіх до оборони свого життя» [26; 280–281]. Прикладом є рядок із часопису *Републіка*: «Тут вдарила в дзвін тривоги уся польська преса» [27]. Тоді чимало друкованих видань мали назву *Дзвін*. Він звучав могутнім багатообертонним голосом з унікальної дзвіниці на Софіївській площі Києва при проголошенні 22 січня 1919 р. Акта Злуки ЗУНР і УНР, що показують широкі й відомі кадри кінохроніки.

Священники були серед організаторів захоплення влади на місцях. Так, на Збаражчині 31 жовтня 1918 р. о. С. Тесля прийшов до голови читальні *Просвіти* в с. Базаринці Т. Яремчука й попросив зібрати «ввечері збори управи й запросити на них найвизначнішу молодь – хлопців з аматорсько-співацького гуртка, як також військових, що були на відпустках» [26; 93]. Водночас, як бачимо, членами хорових гуртів була свідомо, соціально активна молодь, потенціал якої прирівнювали до вояків.

Значення священників-військовиків підтверджує те, що ввечері 31 жовтня 1918 р. «австрійський комендант Тернопільського гарнізону заявив, що згідно з наказом зі Львова передає українцям військову й цивільну владу. Оскільки в залозі не було жодного українського старшини, підписати протокол про передачу влади комендант попросив ... капелана майора В. Кузьму» [10; 261]. Церковні співи лунали при освяченні військових формувань ЗУНР. Коли професори й старші гімназисти Тернополя вступили добровольцями до війська й сформували свій курінь, то його 3 грудня освятив у складі I Подільського полку згаданий військовий священник В. Кузьма [10; 264].

Важлива роль священників була в УГА, що мала в організаційно-матеріальному відділі підвідділ польового духовенства. Воно організувало, за потреби, гуртове виконання сакральних піснеспівів, зокрема неодмінних на похованнях при відспівуванні вбитих чи померлих від ран. Серед нагород передбачили для духівників орден *Хрест* [10; 283]. Спів мав виняткову роль у війську як засіб зміцнення його духу, складова взаємодії вояків. Значення музики для них підтверджують спогади про весну 1919 р. (їхній підрозділ названий *Тяжкі дні У. Г. А.*). Тоді з розчаруванням почули про підтримку Антантою поляків і дух українців підупав. При цьому генерал М. Омелянович-Павленко слушно зауважив: «Армія – це живий організм, що – як й одиниця – радіє, страждає, захоплюється добрим перебігом подій та огортається сумом, коли нищаться її здобутки» [33; 124]. Тому дали «боевим частинам необхідний відпочинок. Для цього уряджено в припіллях Бригад пункти часового спочинку з лазнями, церквами, розвагами та ін.» [33; 125].

Своєрідним фото музичного життя містечка Перегінське (Рожнятівщина), зокрема назви творів, час виконання в церкві, є спогад про перший Великдень доби ЗУНР. Тоді «священник убрався в новий синій фелон із золотими цвітами. На хорах співали *Боже, великий, єдиний... і Ще не вмерла*» [23; 119].

Значення відправ для війська підтверджує те, що 1 червня 1919 р. артилерія УГА обстрілювала с. Нижнів (Тлумаччина), особливо костел, бо довідалися про заплановане його відвідання польськими вояками [18; 23]. Того ж місяця в церкві с. Залісся, що біля Чорткова, бригадний духівник о. Лучинський правив Службу Божу. У заповненому стрільцями храмі вони молилися «щиро і горячо, як ніколи» [26; 133]. Суспільну вагу церковних хорів засвідчує їхня заборона польською воячиною, зокрема при похоронах українських військовиків [29; 124].

Увазі до особливих духовних творів, їхнє високомистецького виконання та, відповідно, удосконаленню співу церковних хорів, наскільки це було можливо в час війни, посприяли виступи в Станіславові Української республіканської капели, що направлялась урядом УНР популяризувати її у світі. Кияни співали 12 квітня 1919 р. на честь закордонних місій, акредитованих у місті. У першій частині програми виконували релігійні пісні (псалми й канти) в обробці композиторів. У другій – звучали колядки. Газета відзначила, що вперше «наше громадянство по сей бік Збруча чуло правдивий чудовий хор, керований натхненним диригентом. Уперше почули ми канти і псалми – високі твори релігійного почуття нашого народу і духовенства... Здається, всі ми знаємо їх, але вперше цілу глибину їх релігійно-естетичного багатства збагнули лише вчора у виконанні Капели д. Кошиця» [32; 500].

Серед прикмет мистецтва ЗУНР була діяльність українських військових духових (трубних) оркестрів. Їхня гра супроводжувала вояків на місця вишколу, звучала на вічах, зустрічах поважних гостей, похоронах [6]. У Гвіздці (Коломийщина) 27 квітня 1919 р. після віча, «відбувся похорон Семена Бахняка, жандарма, якого убив дезертир. Коломийська військова музика пригравала жалобні марші. Похорон відбувся дуже величаво» [35]. Тут автор цитованого уривка розпізнав виконання різних траурних композицій. Вони перемежовувалися в таких обставинах зі співом церковних хорів.

У молодій Республіці обговорювали задуми реформ у всіх царинах життя, зокрема й церковному. Публікувалися проекти змін у житті духовенства, що мали сприяти підвищенню його авторитету [46; 11]. Значимість священників опиралася на освіченість, високу національну свідомість, чітку громадянську позицію. Це вабило людей, святим отцям вірили, на них рівнялися, зокрема й у пошануванні церковної музики. Розглядалося питання відбудови зруйнованих церков. Їхнє значення добре розумів і ворог. За публікаціями газет біля міст Ковель і Володимир-Волинський поляки знищували все українське, палили церкви, закривали всі типи шкіл, арештовували громадських діячів тощо [12]. Під час єврейських погромів у Львові, після його захоплення поляками, знищувалися іудейські богослужбові книги.

У пору закладання підвалин нового ладу духовенство, як «стан, котрий найбільше має вплив на нарід» [47] продовжувало посідати поважне місце в житті людей. Це підтверджують спогади М. Омеляновича-Павленка про час ЗУНР у Стрию, куди, як командувач, їздив знайомитися зі становищем у тилу. На побаченні з послами – членами Національної Ради від Стрийщини, Самбірщини, Калущини зустрівся з видатними тамтешніми «мужами», котрих шанувало населення. «Я стало пригадую ... високого поважного о. Нижанківського, що став жертвою польського шовінізму» [33; 123]. Значимість українських священників, їхня роль «у боротьбі проти поляків була позитивною. Своєю службою, прикладом і промовами вони суперничали з політичними провідниками. Ворог відповідно оцінив заслуги наших пан-отців і, не зважаючи на «сан», де тільки було можливо, катував їх. Отець Нижанківський і багато інших назавжди залишаться у вдячній пам'яті українців» [33; 66]. Тут згадано О. Нижанківського – священника Греко-католицької Церкви, відомого композитора, диригента, нотовидавця, видатного кооператора й державного діяча ЗУНР, активного популяризатора українського хорового співу [25; 3]. Під час польського свавілля в Стрию окупанти 22 травня 1919 р. замучили О. Нижанківського. Мабуть і за те, що благословляв частини Легіону УСС, що сини Нестор, Степан і Богдан у листопаді 1918 р. записалися добровольцями в УГА [41; 3].

Особливістю богослужінь в УГА було їхнє проведення українською мовою, що після переходу військ ЗУНР за Збруч радо віталосся селянами. Адже, як вони почули, галицькі священники читали молебні й проповідували рідною українською мовою, нею ж відправляли богослужіння [38; 598–599].

Серед засобів привернення людей до релігії, чинником музичного виховання є самоосвіта. Її організації допомагали виступи культурних діячів. Вони розкривали значення позашкільної освіти. Цьому сприяли публічні бібліотеки [25], нові книжкові видання [36]. Особливої ваги вона набула у війську, наповнення читалень різною літературою, зокрема церковною. Капелани закликали передавати сюди книги, газети, що мали підносити свідомість, додавати завзяття, оберігати від деморалізації [1; 44].

Музичну культуру Республіки укріплювало тогочасне нотовидання, зокрема українське. Його студії показали, що 1917–1920 рр. були для нього найпліднішим періодом [40; 22]. Між публікацій музичних творів були ті, що, напевно, виходили саме в ЗУНР і сприяли розвитку церковної музики (серед міст із нотодрукуванням виділяється Коломия, Станіславів). Нотовидання задокументувало значимість музики, її професіоналізацію, розповсюджувало різножанрові музичні твори, зокрема церковнообрядові.

Взаємозв'язок розмаїтих жанрів мистецтва підтверджують збережені твори музичної іконографії. Одним з її джерел є репродукція малюнка старшини армії ЗУНР В. Петрука *УГА в «Чотирикутнику смерті» на Східній Україні. Панахида над померлими від плямистого тифу. Осінь 1919 р.* (опубліковано 15.12 1923 р. в органі військової еміграції ЗУНР часописі *Український Скиталець*). Інша графіка – *УГА в «Чотирикутнику смерті» на Східній Україні*, що надрукована там же й, мабуть, авторства того ж митця, змальовує в центрі композиції гору черепів, а обабіч них розміщених серед військових у різних місцях трьох сурмачів. Вони на всі боки світу, як на іконах «Страшного Суду», оповіщають, певно, трагічну новину; на передньому плані зображено арміяц-скрипала, який по-своєму оплакує загибель побратимів.

Приклади показу місця церковної музики в ритуалах, відзначення її функцій у церемоніях знаходимо у відомостях із перебування арміяців ЗУНР у таборах інтернованих і полонених. Тут працювали бібліотеки, мистецькі гуртки, функціонували хори, зокрема церковні, які брали участь у молебнях, відзначенні державних і релігійних свят тощо. Стимулом до покращення виконавської майстерності була урядова ухвала щодо заробляння коштів шляхом проведення платних концертів. Це сприяло кращому виконанню церковних піснеспівів. Коли в Берліні ховали колишнього військового міністра ЗУНР полковника Д. Вітовського й четаря Ю. Чучмана, які загинули в авіакатастрофі, то із Зальцведеля прибула «делегація від українських полонених козаків зі своєю капелою і хором. Торжественне богослужіння і «Со святими» відправив ... куратор Руст в асисті двох других священників, у супроводі місцевого церковного хору. Богослужіння в церкві закінчило укр. «Святий Боже», яке гарно відспівав хор полонених козаків... З церкви ... рушив жалібний похід на центральне кладовище йдучи цілу годину поважно і величаво головними вулицями Берліна, серед яких сумно гомоніли звуки укр. «Святий Боже» і похоронного маршу «Ви жертвою» [13; 587]. На цвинтарі після промов хор «відспівав ще «Святий Боже», «Боже, великий, Єдиний» і «Ще не вмерла Україна» [13; 588].

Із повідомлення про мітинг протесту інтернованих у таборі Йозефова (тодішня Чехословаччина) проти рішення Ради Послів Антанти в Парижі від 14.3 1923 р. про передачу Східної Галичини Польщі, теж довідуємося про місце й функції музики, зокрема церковної в жалобному ритуалі, його хід: «На ліво від вівтаря уставився стрілецький хор, далі оркестра, за ним наші військові німечники, діти, жінки, всі школи та всі, які не мають військових одягів... Началась полева Служба Божа. Як вимер табір. ... Тільки на вівтарі блимають дві свічки, стрілець до служби служить, а оркестра грає молитву: «Боже

великий, єдиний...» ... Молились. Стрілецький хор співав. ... Кінчилася Служба Божа. – Понеслось різке: «Позір! Кур в право глянь!» – а як продовженне дальшої команди... «Ще не вмерла». Грала оркестра народній гімн, а військо струнко стояло і слухало найбільшого приказу, молило свою найбільшу військову молитву» [14; 803]. Після цього почалася панахида за тими, хто загинув. «Сумні звуки пісні мимоволі витискали сльози жіночі, а черстві лица стрільців набирали поваги, яка виступає то коли стоїш над трупом рідної людини. В їх бо уяві стояло 70 тисяч трупів найближчих товаришів, ріки крові... Хор співав найсмутніше «Вічна пам'ять» [14; 803–804]. Штрихом до ритуалу є опис ходи, як його елемента, за місто, на кладовище. Тоді на чолі походу несли «терновий вінок, за ним наша стрілецька оркестра» [14; 806].

*Висновки.* Пізнанням духу українців у час визвольних змагань допомагає звернення до одного з найглибших його проявів – церковної музики. Відомості про тогочасне мистецтво, в контексті якого вона побутувала, сприяють кращому пізнанню її змісту, розширюють, оживляють уявлення про наших предків. Час унікальної ЗУНР став важким періодом української історії. Йому притаманні не лише тенденції національно-культурного відродження, розвою української музики, її церковної гілки, а й регресу, викликаного війною, розрухою, епідеміями, загибеллю першої Республіки. Усе ж її становлення на теренах Західної України по-своєму вплинуло на характерності полінаціонального музичного життя. Однією з них було духовне піднесення українців, їхня свобода публічного утвердження себе в мистецтві й завдяки йому сприяли укріпленню церковної музики. Воєнні події спричинили сплеск побожності серед військового й цивільного населення краю, прагнення випросити Божого благовоління для змагань народу, а богослужіння, молебні, чин поховання воїнів, парастаси (які мали належний співосупровід, дзвоніння) набували виразного українського звучання. На теренах Забруччя УГА пропагувала богослужіння українською мовою. Серед його прикмет – розширення кола капеланів, зростання їхньої ролі, заміна в тилу жінками й підлітками мобілізованих чоловіків-дяків, паламарів, органістів і дзвонарів. Свої ознаки мала церковна музика в поляків, євреїв, німців, інших етносів. Почастішало виконання похоронних співів, що іноді звучали з грою духових оркестрів. Церковна музика виконувала соціокультурні функції: у житті військових, цивільних, соціальних прошарків, вірних різних конфесій; мистецтво помагало виживати, воювати, виховувати та мобілізувати, оздоровлюватися, підтримувати міжнародний престиж й утверджувати Західноукраїнську Республіку. Церковна музика була могутнім розрадником у біді, засобом її подолання, прийомом вилиття смутку. Відбувалися позитивні процеси у сфері музики. Але складні умови життя в ЗУНР, її швидка загибель не сприяли реалізації всіх задумів у царині церковного життя. Тому складно показати хід розвитку його музичної сфери. Усе ж видно потребу в ній, значиме місце в житті людей, взаємопов'язаність і взаємообумовленість різних виявів духовного життя в ЗУНР. Її дії у сфері культури, зокрема мистецтва засвідчили розуміння його важливості в час війни.

*Перспективи подальших досліджень.* Розшук нових джерел, зокрема музико-іконографічних, відбір потрібних фактів послужать кращому опису церковної музики, осібно як складової української культури часу ЗУНР, значення її пори для розвитку тут мистецтва.

#### Список використаної літератури

1. Бубела, Тов. Держ. Секретар Військових справ. Бюро народньої освіти. До української суспільности! *Републіка*. 1919. 30 квіт. С. 2.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість//Життєвий і творчий шлях. *Вікіпедія* (дата звернення: 25.03.19).
3. Валіхновська З. Дяківське Товариство у Станіславові. *Вісник Прикарпат. ун-ту: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. VII. С. 122-130.
4. Великочий В. Українська історіографія суспільно-політичних процесів у Галичині: 1914-1919 рр.: монографія. Івано-Франківськ : ВДВЦТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаніка, 2009. 812 с.
5. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. (Історія української музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України). 400 с.
6. Гайворонський М. Перша оркестра У. С. С. *Літопис Червоної Калини*. Львів, 1935. № 12. С. 12–14.
7. Для оборонців рідного краю. Жертволюбність чортківських селян. *Републіка*. Станіславів, 1919. 21 трав. С. 2.
8. Дмитрук С., Кіндратюк Б. Культурно-мистецьке життя ЗУНР як джерело стимулювання розвитку художньо-пізнавальних інтересів сучасних школярів. *Міжнар. наук. конф, присвячена 75-річчю ЗКНР (1–3 листоп. 1993 р.)*: матеріали. Івано-Франківськ, 1993. С. 125–127.
9. Західноукраїнська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали: У 5 т. 8 кн. / уклад. О. Карпенко, К. Мицан. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, Місто-НВ, 2001-2008.
10. Західноукраїнська Народна Республіка. 1918–1923: ілюстрована історія / автор ідеї, гол. ред., кер. наук. кол. М. Кугутяк. Львів-Івано-Франківськ : Манускрипт Львів, 2008. 524 с.
11. З'їзд українського католицького духовенства Західної області. *Републіка*. 1919. 20 трав. (продовж.). С. 3.

12. З північно-західного польсько-українського фронту. *Републіка*. 1919. 14 бер. С. 2.39. Лучків В. З'їзд українських інженірів в Станіславі. *Републіка*. 1919. 7 бер. С. 3.
13. Інформація др. поручника Івана Корача про похорони в Берліні полковника Дмитра Вітовського і четаря Чучмана. 30 серп. 1919 р. *Західноукраїнська Народна Республіка 1918–1923*. Документи і матеріали: У 5 т. 8 кн. Т. 4 : *Суспільно-політичні процеси. Національно-культурне відродження* / уклад.: О. Карпенко, К. Мицан. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. № 314. С. 586–588.
14. Інформація про мітинг протесту інтернованих у Йозефові проти рішення Ради Послів Антанти в Парижі від 14 березня 1923 р. 25 березні 1923 р. *Західноукраїнська Народна Республіка 1918–1923*. Документи і матеріали: У 5 т. 8 кн. Т. 4 : *Суспільно-політичні процеси. Національно-культурне відродження* / уклад.: О. Карпенко, К. Мицан. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. № 396. С. 801–812.
15. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.
16. Карась Г. Хорова культура українців міста Станіславова з кінця ХІХ до 1939 р. *Stanisławów i ziemia Stanisławowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku: Po stronie pamięci i dialogu*. Т. 2: Gospodarka, kultura, religia / red. nauk.: P. Nawrylszyn, M. Kardas, A. Ostanek; з пол. пер. Н. Ткачик. Warszawa; Stanislawow, 2017. С. 203-213.
17. Карпенко О. Листопадова 1918 р. національно-демократична революція в західноукраїнських землях. *Український історичний журнал*. Київ, 1993. № 1. С. 16-29.
18. Карпинець І. Історія 8-ї Галицької Бригади. III. Б. Перший відворот У. Г. А. *Літопис Червоної Калини*. Львів, 1935, № 12. С. 19–23.
19. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
20. Кіндра В., Кіндратюк Б. До питання про використання матеріалів газет ЗУНР у музично-естетичному вихованні сучасних школярів. *Міжнар. наук. конф., присвячена 75-річчю ХУНР (1–3 листоп. 1993 р.)*: матеріали. Івано-Франківськ, 1993. С. 122–123.
21. Кіндратюк Б. Сторінки історії ЗУНР в українській музичній спадщині. *Міжнар. наук. конф., присвячена 75-річчю ЗУНР (1–3 листоп. 1993 р.)*: матеріали. Івано-Франківськ, 1993. С. 120–121.
22. Кіндратюк Б. Музична культура Західноукраїнської Народної Республіки (1918–1923). *Українська музика*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2019. Чис. 1 (31). С. 43–59.
23. Костюк В. ЗУНР у спогадах письменника Осипа Мошури. *Міжнар. наук. конф., присвячена 75-річчю ЗУНР (1–3 листоп. 1993 р.)*: матеріали. Івано-Франківськ, 1993. С. 118–120.
24. Кошиць О. З пісню через світ. Публікація М. Гордійчука. *Україна*. Київ, 1989. № 27. С. 21; № 28. С. 15-17; № 29. С. 18-20; № 30. С. 13-15; № 31. С. 15-17.
25. Курилович В. Прилюдна бібліотека ім. Т. Шевченка. *Републіка*. 1919. 27 лют. С. 3.
26. Лазарович М., Мельничук Б., Матейко Р. За волю й славу України. *Нариси з історії Українського Січового Стрілецтва та Української Галицької Армії*. Вид. 3-тє, доп. Тернопіль : ТзОВ «Терно-граф», 2015. 320 с.
27. Лемківщина пропадає. *Републіка*. Станіславів, 1919. 27 лют. С. 3.
28. Литвин М., Науменко К. Історія ЗУНР / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Олір, 1995. 361 с.
29. Литвин М. Проект «Україна». Галичина в Українській революції 1917-1921 рр. Харків : Фоліо, 2015. 380 с.
30. Монолатій І. Перша Республіка. Коломия в часи ЗУНР. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2017. 96 с.
31. Монолатій І. Місто двох республік і диктатури. Коломийські сцени Української революції. Івано-Франківськ : Галицько-Українська Накладня ім. Я. Оренштайна, 2018. 656 с.
32. Морозюк В. Капела Кошиця. *Літопис Червоної калини*. Львів, 1997. № 10–12. С. 497–501.
33. Омелянович-Павленко М. Українсько-польська війна 1918–1919 (Серія спогадів «Звитязці»). Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 144 с.
34. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська: історико-культурний путівник. Львів : Світло і тінь, 1994. 90 с.
35. По Україні. УПБ. – Коломия 30. IV. *Републіка*. Станіславів. 1919. 3 трав. С. 2.
36. Приватні оголошення. *Републіка*. 1919. 20 трав. С. 4.
37. Про оголошення Української держави. *Діло*. Львів, 1918. 20 жовт. С. 1.
38. Протокол свідчень просвітного референта 10 галицької бригади Андрія Музички щодо справ на фронті. 9 верес 1919 р. *ЗУНР 1918–1923*. Документи і матеріали: У 5 т. 8 кн. Т. 4: Суспільно-політичні процеси. Національно-культурне відродження / уклад.: О. Карпенко, К. Мицан. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. № 322. С. 595–601.
39. Романюк Л. Музично-театральне життя єврейської громади Станіславова першої третини ХХ ст. *Stanisławów i ziemia Stanisławowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku: Po stronie pamięci i dialogu*. Т. 2 : Gospodarka, kultura, religia / red. nauk.: P. Nawrylszyn, M. Kardas, A. Ostanek; [з пол. пер. Н. Ткачик]. Warszawa; Stanislawow, 2017. С. 194-202.
40. Савченко І. Українські нотні видання 1917-1923 років у фондах Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського: Науковий каталог / НАН України. Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського; наук. ред. Л. В. Івченко. Київ, 2007. 384 с. (З історії музичної спадщини України).
41. Соневийський І. Нестор Нижанківський під час І Світової війни (рукопис). *Ін-т церковної музики Українського католицького університету (Львів)*. Архів І. Соневицького. 4 с.

42. Стрілецькі пісні / упоряд., запис, вступ. ст., коментарі та додатки О. Кузьменко. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. 640 с.
43. Гарнавський М. Спогади / пер. з нім. та ін. В. Бак (Серія спогадів «Звитязці»). Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 160 с.
44. Чайківський Ф., п. дух. Дайте книжку для жовніра! *Републіка*. 1919. 29 бер. С. 4.
45. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.
46. Шумський Л., о. З духом часу. Погляд на справу духовенства. *Републіка*. Станіславів 1919, 1 бер. (закінч.). С. 3.
47. Яворський В., о. З краю. Щирець, д. 8. III. 1919. *Републіка*. 1919. 25 бер. С. 3.

### References

1. Bubela Tov. Derzh. Sekretar Viis'kovykh sprav. Biuro narodnoi osvity. Do ukrains'koi suspil'nosti! [To the Ukrainian Community! (1919) *Republyka*. 30 kvit. 2 [in Ukraine].
2. Bulka Yu. (2019). Nestor Nyzhankivs'kyi. Zhyttia i tvorchist/Zhyttievyyi i tvorchyi shliakh [Nestor Nyzhankivskyi. Life and Works / Life and Artistic Path]. *Vikipediia*. (Last accessed:25.03.19.) [in Ukraine].
3. Valikhnovs'ka Z. (2004). Diakivs'ke Tovarystvo u Stanislavovi [Sexton Fellowship in Stanislaviv]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu: Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k. Vyp. VII. 122–130 [in Ukraine].
4. Velykochyi V. (2009). *Ukrains'ka istoriografii suspil'no-politychnykh protsesiv u Halychyni: 1914-1919 rr.* [Ukrainian Historiography of Social and Political Processes in Galicia: 1914–1919]. Ivano-Frankivs'k : VDVTsIT Prykarp. natsion. un-tu im. V. Stefanyka [in Ukraine].
5. Vytvytskyi V. (2003). *Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka* [Music Studies. Articles] / uporiad. L. Lekhnyk. L'viv (Istoriia ukrainskoi muzyky: Doslidzhennia, vyp. 19 / In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy) [in Ukraine].
6. Haivoronskyi M. (1935). Persha orkestra U. S. S. [The First U. S. S. Orchestra] *Litopys Chervonoii Kalyny*. L'viv. № 12. 12–14 [in Ukraine].
7. Dlia oborontsiv Ridnoho Kraiu. Zhertvoljubnist chortkivs'kykh selian (1919) [For the Defenders of the Motherland. Self-Sacrifice of the Chortkiv villagers]. *Republyka*. Stanyslaviv, 21 trav. 2 [in Ukraine].
8. Dmytruk S., & Kindratiuk B. (1993). Kul'turno-mystetske zhyttia ZUNR yak dzherelo stymuliuвання розвитку khudozhno-piznaval'nykh interesiv suchasnykh shkolariv [Cultural and Artistic Life of ZUNR as a Source for Stimulating the Development of Artistic and Cognitive Interests of Modern Schoolchildren]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia, prysviachena 75-richchii Zakhidno-Ukrains'koi Narodnoi Respubliky (1–3 lystop. 1993 r.): materialy*. Ivano-Frankivs'k. 125–127 [in Ukraine].
9. Zakhidno-Ukrains'ka Narodna Respublika 1918–1923. [The West Ukrainian People's Republic of 1918–1923] *Dokumenty i materialy: U 5 t., 8 kn.* / uklad. O. Karpenko, K. Mytsan. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV, Misto-NV, 2001-2008 [in Ukraine].
10. Zakhidno-Ukrains'ka Narodna Respublika. 1918-1923 : *ilustrovana istoriia* [Western Ukrainian People's Republic. 1918-1923: Illustrated History] (2008) / avtor idei, hol. red. i ker. nauk. kol. M. Kuhutiak. Lviv - Ivano-Frankivs'k : Manuskrypt – L'viv [in Ukraine].
11. Zizd ukrainskoho katolyts'koho dukhovenstva Zakhidnoi Oblasty (1919) [Congress of the Ukrainian Catholic Clergy of the Western Region]. *Republyka*. 20 trav. (prodovzh.). 3 [in Ukraine].
12. Z pivnichno-zakhidnoho pol's'ko-ukrains'koho frontu (1919) [From the Northwestern Polish-Ukrainian Frontline]. *Republyka*. 14 ber. 2 [in Ukraine].
13. Informatsiia dr. poruchnyka Ivana Koracha pro pokhorony v Berlini polkovnyka Dmytra Vitovskoho i chetaria Chuchmana. 30 serpnia 1919 r. [Information by Dr. Lieutenant Ivan Korach about the Funeral of Colonel Dmytro Vitovskyyi and Officer Chuchman in Berlin. August 30, 1919]. *Zakhidno-Ukrains'ka Narodna Respublika 1918–1923. Dokumenty i materialy: U 5 t., 8 kn. T. 4 : Suspil'no-politychni protsesy. Natsional'no-kul'turne vidrozhennia / uklad.: O. Karpenko, K. Mytsan. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV, 2008. № 314. 586–588* [in Ukraine].
14. Informatsiia pro mitynh protestu internovanykh u Yozefovi proty rishennia Rady Posliv Antanty v Paryzhi vid 14 bereznia 1923 r. 25 berezni 1923 r. [Information on the Protest Rally of Interned Persons from Joseph against the Decision of the Conference of Ambassadors of Entente in Paris as of March 14, 1923 on March 25, 1923]. *Zakhidno-Ukrains'ka Narodna Respublika 1918–1923. Dokumenty i materialy: U 5 t., 8 kn. T. 4: Suspil'no-politychni protsesy. Natsional'no-kul'turne vidrozhennia / uklad.: O. Karpenko, K. Mytsan. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV, 2008. № 396. 801–812* [in Ukraine].
15. Karas' H. (2012). *Muzychna kul'tura ukrains'koi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia* [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the Twentieth Century Time-Space]. Ivano-Frankivs'k : Typovit [in Ukraine].
16. Karas' H. (2017). Khorova kul'tura ukraintsiv mista Stanyslavova z kintsia KhIKh do 1939 roku. *Stanislawów i ziemia Stanislawowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku: Po stronie pamięci i dialogu* [Choral Culture of the Ukrainians of the City of Stanislaviv from the End of 19th Century to 1939]. T. 2: Gospodarka, kul'tura, religia / red. nauk.: P. Hawrylyszyn, M. Kardas, A. Ostanek; z pol. per. N. Tkachyk. Warszawa; Stanislawow, 203-213 [in Ukraine].
17. Karpenko O. (1993). Lystopadova 1918 r. Natsionalno-demokratychna revoliutsiia v zakhidnoukrains'kykh zemliakh [November 1918 National and Democratic Revolution in Western Ukraine]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian historical journal*, 1. 16-29 [in Ukraine].



18. Karpynets I. (1935). Istoriiia 8-yi Halyts'koi Bryhady. III. B. Pershyi vidvorot U. H. A. [Story of the 8th Galician Brigade. III. B. The First Retreat of the U. G. A.]. *Litopys Chervonoï Kalyny*. L'viv, № 12. 19–23 [in Ukraine].
19. Kyianovs'ka L. (2007). *Halytska muzychna kul'tura KhKhKh–KhKhKh st.* [Galician Musical Culture of the 19th and 20th Centuries]. Chernivtsi : Knyhy – KhKhKh [in Ukraine].
20. Kindra, V. & Kindratiuk, B. (1993). Do pytannia pro vykorystannia materialiv hazet ZUNR u muzychno-estetychnomu vykhovanni suchasnykh shkoliariv [To the Question of the Use of Materials of ZUNR Newspapers in the Musical and Aesthetic Education of Modern Schoolchildren]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia, prysviachena 75-richchii Zakhidno-Ukrains'koi Narodnoi Respubliky (1–3 lystop. 1993 r.): materialy*. Ivano-Frankivs'k. 122–123 [in Ukraine].
21. Kindratiuk B. (1993). Storinky istorii ZUNR v ukrains'kii muzychnii spadshchyni [History Pages of ZUNR in Ukrainian Musical Heritage]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia, prysviachena 75-richchii Zakhidno-Ukrains'koi Narodnoi Respubliky (1–3 lystop. 1993 r.): materialy*. Ivano-Frankivs'k. 120–121 [in Ukraine].
22. Kindratiuk B. (2019). Muzychna kul'tura Zakhidno-Ukrains'koi Narodnoi Respubliky (1918–1923) [Musical Culture of the West Ukrainian People's Republic (1918–1923)]. *Ukrains'ka muzyka*. L'viv : LNMA im. M. Lysenka, 2019. Tcyslo 1 (31). 43–59.
23. Kostyuk V. (1993). ZUNR u spohadakh pysmennyka Osypa Moshury [ZUNR in the Memoirs of Writer Osyp Moshura]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia, prysviachena 75-richchii Zakhidno-Ukrains'koi Narodnoi Respubliky (1–3 lystop. 1993 r.): materialy*. Ivano-Frankivs'k. 118–120 [in Ukraine].
24. Koshyts' O. (1989). Z pisnei u cherez svit. Publikatsiia Mykoly Hordiichuka [With a Song through the World]. *Ukraina*. Kyiv. № 27. 21; № 28. 15–17; № 29. 18–20; № 30. 13–15; № 31. 15–17 [in Ukraine].
25. Kurylovych V. (1919). Pryliudna biblioteka im. T. Shevchenka [T. Shevchenko Public Library]. *Republyka*. 27 liut. 3 [in Ukraine].
26. Lazarovych M., & Melnychuk B., & Mateiko R. (2015). *Za voliu y slavu Ukrainy. Narisy z istorii Ukrains'koho Sichovoho Striletstva ta Ukrains'koi Halyts'koi Armii* [For the Freedom and Glory of Ukraine]. Vyd. 3-tie, dop. Ternopil : TzOV «Terno-hraf» [in Ukraine].
27. Lemkivshchyna propadaie (1919) [Lemkivshchyna is Disappearing]. *Republyka*. Stanyslaviv. 27 liut. S. 3 [in Ukraine].
28. Lytvyn M., & Naumenko K., (1995). *Istoriiia ZUNR* [History of ZUNR] / NAN Ukrainy, In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha. L'viv : Olir [in Ukraine].
29. Lytvyn M. (2015). *Proekt «Ukraina». Halychyna v Ukrains'kii revoliutsii 1917–1921 rr.* [Project «Ukraine». Galicia in the Ukrainian Revolution of 1917–1921] / Kharkiv : Folio [in Ukraine].
30. Monolatii I. (2017). *Persha Respublika. Kolomyia v chasy ZUNR* [The First Republic. Kolomyia in the Times of ZUNR]. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV [in Ukraine].
31. Monolatii I. (2018). *Misto dvokh respublik i dyktatury. Kolomyis'ki stseny Ukrains'koi revoliutsii* [City of Two Republics and Dictatorship. The Kolomyia Scenes of the Ukrainian Revolution]. Ivano-Frankivs'k : Halytsko-Ukrainska Nakladnia im. Yakova Orenshtaina [in Ukraine].
32. Moroziuk V. (1997). Kapela Koshytsia [Koshetz Capella]. *Litopys Chervonoï kalyny*. L'viv. № 10–12. 497–501 [in Ukraine].
33. Omelianovych-Pavlenko M. (2018). *Ukrains'ko-pols'ka viina 1918–1919* [The Polish–Ukrainian War of 1918–1919]. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV (Seriiia spohadiv «Zvytyazhtsi») [in Ukraine].
34. Poliek V. (1994). *Maidanamy ta vulytsiamy Ivano-Frankivs'ka : istoryko-kul'turnyi putivnyk* [Through Squares and Streets of Ivano-Frankivsk : Historical and Cultural Guide]. L'viv: Svitlo i tin'. [in Ukraine].
35. Po Ukraini. UPB. – Kolomyia 30. IV. (1919) [In Ukraine. UPB]. *Republyka*. Stanyslaviv. 3 trav. 2 [in Ukraine].
36. Pryvatni oholoshennia (1919) [Private announcements]. *Republyka*. 20 trav. 4 [in Ukraine].
37. Pro oholoshennia Ukrains'koi derzhavy (1918) [About the Announcement of the Ukrainian State]. *Dilo*. L'viv. 20 zhovt. 1 [in Ukraine].
38. Protokol svidchen prosvitnoho referenta 10 halytskoi bryhady Andriia Muzychky shchodo sprav na fronti. 9 veresnia 1919 r. [Minutes of the Testimony of the Educational Officer of the 10th Galician Brigade Andrii Muzychka on Cases at the Frontline. September 9, 1919] (2008). *Zakhidno-Ukrains'ka Narodna Respublika 1918–1923. Dokumenty i materialy*: u 5 t. 8 kn. T. 4: Suspil'no-politychni protsesy. Natsionalno-kul'turne vidrodzhennia / uklad.: O. Karpenko, K. Mytsan. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV. № 322. 595–601 [in Ukraine].
39. Romaniuk L. (2017). Muzychno-teatralne zhyttia yevreiskoi hromady Stanyslavova pershoi tretyny KhKhKh st. [The Music and Theatre Life of Stanyslaviv Jewish Community in the First Third of the 20th Century]. *Stanisławów i ziemia Stanisławowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku: Po stronie pamięci i dialogu*. T. 2 : Gospodarka, kul'tura, religia / red. nauk.: P. Hawrylyszyn, M. Kardas, A. Ostanek; [z pol. per. N. Tkachyk]. Warszawa; Stanisławów. 194–202 [in Ukraine].
40. Savchenko I. (2007). *Ukrains'ki notni vydannia 1917–1923 rokov u fondakh Natsional'noi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernads'koho: Naukovyi katalog* [Ukrainian Musical Editions of 1917–1923 in the Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine: Scientific Catalogue] / NAN Ukrainy. Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernads'koho; nauk. red. L. V. Ivchenko. Kyiv (Z istorii muzychnoi spadshchyny Ukrainy) [in Ukraine].
41. Sonevyts'kyi I. *Nestor Nyzhankivs'kyi pid chas I Svitovoi viiny (rukopys)* [Nestor Nyzhankivskyi during the First World War (manuscript)] / Instytut tserkovnoi muzyky Ukrainskoho katolyts'koho universytetu (L'viv). Arkhiv Ihoria Sonevyts'koho [in Ukraine].
42. Strilets'ki pisni [Sich Riflemen's Songs] / uporiad., zapys, vstup. st., komentari ta dodatky Oksany Kuzmenko (2005). L'viv : In-t narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukraine].

43. Tarnavs'kyi M. (2018). *Spohady* [Memories] / per. z nim. ta in. V. Bak. Ivano-Frankivs'k : Lileia-NV (Seria spohadiv «Zvytiazhtsi») [in Ukraine].
44. Chaikivs'kyi F., p. dukh. (1919). Daite knyzhku dlia zhovnira! [Give a Book to the Trooper!] *Republyka*. 29 ber. 4 [in Ukraine].
45. Cherepanyn M. (1997). *Muzychna kul'tura Halychyny (druha polovyna KhIKh – persha polovyna KhKh st.)* [Music Culture in Galicia (second half of 19th – first half of 20th century)]. Kyiv : Vezha [in Ukraine].
46. Shums'kyi L., o. (1919). Z dukhom chasu. Pohliad na spravu dukhovenstva [In the Spirit of the Times. A look at the Work of the Clergy]. *Republyka*. Stanyslaviv, 1 ber. (zakinch.) 3 [in Ukraine].
47. Yavors'kyi V., o. (1919). Z kraiu. Shchyrets', d. 8. III. 1919 [From the Edge. Shchyrets, d. 8. III. 1919]. *Republyka*. 25 ber. 3 [in Ukraine].

### ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЗАПАДНО-УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ (1918–1923)

**Киндратюк Богдан** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института искусств, Прикарпатский национальный университет им. Василя Стефаника, г. Ивано-Франковск, Украина

Системно представлено развитие церковной музыки (колокольный звон, богослужбное пение, игра органа) в контексте художественной жизни Западно-Украинской Народной Республики (ЗУНР). Интерпретация материалов утверждает герменевтическое изучение музыки и антропологический подход в её исследовании. Развитие искусства обусловили духовный подъем украинцев, борьбу за своё государство на фронте и в тылу, сплеск проявления пoboжности среди людей, стремление выпросить благосклонность для оборонных состязаний. Богослужения, похороны сопровождалась соответствующим пением, каноническими звонами, игрой органа.

**Ключевые слова:** Западно-Украинская Народная Республика, церковная музыка, богослужбное пение, колокольные звоны, орган, священник, капелан, ритуал.

### CHURCH MUSIC IN THE CONTEXT OF ARTISTIC LIFE IN THE WESTUKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC (1918–1923)

**Kindratiuk Bohdan** – doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Methods of Music Education and Conducting of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The development of church music (bell-ringing, liturgical singing, organ playing) has been systematically researched in the context of the artistic life of the West Ukrainian People's Republic (WUPR). The interpretation of the material confirms the hermeneutical study of music and the anthropological approach in its studies. The development of art caused the special spiritual uplift of the Ukrainians, the struggle for their state at the front line and at the home front, a burst of manifestations of piety among people, the desire to seek God's favor for the people's fight. The liturgy, the act of burial were naturally accompanied by appropriate singing, bell-ringing, and organ playing.

**Key words:** Westukrainian People's Republic, church music, liturgical chants, bell-ringing, organ, priest, chaplain, ritual.

UDC 783:7.03(477.8) «1918-1923»

### CHURCH MUSIC IN THE CONTEXT OF ARTISTIC LIFE IN THE WESTUKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC (1918–1923)

**Kindratiuk Bohdan** – doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Methods of Music Education and Conducting of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts, 57, vul. Shevchenko, Ivano-Frankivsk, Ukraine

**The purpose of the study is** to systematically reproduce the development of church music (bell-ringing, liturgical singing, organ playing) in the context of the artistic life of the West Ukrainian People's Republic (WUPR), the national and cultural revival of that time. **The methodology** of the study is still based on the interpretation of new materials, and their interpretation decrees the hermeneutical study of music. The anthropological approach and modern studies in the field of social history, in particular, the history of daily life, help to understand the development of its church branch in the WUPR. Therefore, the priority subject of our search involves moods and actions of participants of events in the sphere of music activity, that is, people and their experiences. The scientific search has shown that the manifestations and nature of church music in the WUPR, as **a scientific novelty** of the article, caused a special spiritual uplift of Ukrainians as a result of proclaiming their state, fighting for it on the front line and on the home front. **Conclusions.** Formation of certain features of music, in particular, sacral music, its improvement and increase in value in the conditions of war were facilitated by greater freedom of public approval of citizens in and through the art. The war caused a burst of manifestations of piety among the Ukrainian military and civilian population, the desire to seek God's favor for the defense competitions of the people's fight; and worship, prayers, the burial of warriors, memorial services (which were naturally accompanied by appropriate singing, bell-ringing) acquired a defined Ukrainian sound. The features of the sacral music of that time include the expansion of the

circle of the chaplains, the rise in their importance, the replacement of mobilized male cantors and palamars, organists and bell-ringers by women and teenagers on the home front. The church music of Poles, Jews, Germans and other ethnic groups had its own features too. The mournful performance of funeral chants, which was sometimes combined with the play of brass orchestras, became more and more frequent. The place of church music in rituals and holidays, its function in ceremonies and celebrations will be a necessary contribution to such poorly developed issue in the field of Ukrainian cultural studies. Musical art, in particular, church music, has successfully performed the inherent social and cultural functions in the lives of civilians and the military, social strata, believers of different denominations; it helped fight, educate and mobilize, heal and promote Ukrainian nation. The actions of the state and the citizens in the realm of music during the war confirmed high importance of such kind of art. It gives grounds for claiming that this period of time had a certain contribution to the development of Ukrainian musical culture.

**Key words:** West Ukrainian People's Republic, church music, liturgical chants, bell-ringing, organ, priest, chaplain, ritual

Надійшла до редакції 3.11.2019 р.

УДК 784.4:398.81(477.83/.86)

### МІСЬКА ПІСЕННА СУБКУЛЬТУРА ТА ПІСНІ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЕСТРАДНО-МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ

Колубаєв Олег Леонідович – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ  
 orcid.org/00000-0002-0627-7794  
 DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.248  
 kolubayev@icloud.com

Висвітлюється процес зародження жанру «вуличної» (батярської) пісні як важливого елементу міської музичної субкультури в контексті принципів історично обумовлених змін у житті полікультурної громади Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. Розглянуто виняткову за вагомістю у формуванні традицій популярної пісенності Галичини творчість січового стрілецтва та плеяди митців, що несли національну та регіональну патріотичну символіку, виконували функції своєрідного мистецького протиставлення чужорідним впливам окупаційних режимів. Виявлено, що репертуарна традиція міської пісенної субкультури Галичини, як і творчість митців УСС та її фольклоризовані форми, будучи усталеною нормою широкого народного вжитку для західноукраїнських територій, поступово проектується на подальші процеси жанротворення та має значний вплив на тенденції розвитку популярно-естрадної пісенності регіону.

**Ключові слова:** естрадна пісня, патріотична пісня, міська пісенна субкультура, пісні Січових стрільців, регіональна пісенна традиція.

*Постановка проблеми.* «Легке» музичне мистецтво кінця XIX – першої третини XX ст. у західноукраїнському регіоні спиралось на давню, закорінену традицію, що реалізувалась на підставі засвоєння провідних мультикультурних тенденцій європейського мистецтва та збагатилась фольклорними інтонаціями й жанровими ознаками, зразками національно орієнтованих і високохудожніх зразків солоспівів-танців, пісень-сценок, балад, театральних концертних номерів. У даний історичний період можемо стверджувати про зародження жанру «вуличної» (батярської) пісні як важливого елементу процесу розвитку розважального «легкого» музичного мистецтва, що характеризується формуванням власної міської культури та синтезуванням її з провідними європейськими тенденціями.

У подальшому, в зв'язку з історичними подіями та зміною соціокультурних запитів суспільства, ці тенденції спостерігаємо в творчості патріотично настроєної творчої еліти у формуваннях Українських січових стрільців (УСС), які у важкий період воєнних дій зберігають надзвичайно позитивний та життєствердуючий настрій, оптимістичний і розважальний характер, що прослідковується й знаходить своє продовження з часу становлення міської пісенної субкультури та «батярувки».

Специфіка проблематики, а відтак погляд на мистецтво розважального жанру в окреслений період, потребує ширших за обсягами досліджень щодо традицій, джерел, діяльності окремих персоналій, котрі, безперечно, мали суттєвий вплив на процес еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва.

*Останні дослідження та публікації.* Істотну групу досліджень, що вивчають унікальні складові сфери популярної пісні – міської музичної субкультури та пісенності січових стрільців, складають наукові розвідки В. Витвицького, В. Гнатюка, В. Качкана, Ф. Колесси, О. Харчишин, О. Смоляка, І. Соневицького, О. Кузьменко, та польських авторів – Є. Габели, З. Куржової, Р. Волянського, Т. Лерського.

Окремі аспекти характеристики батярської та естрадної пісенності у Львові міжвоєнного періоду розкривають праці Є. Міхотка, А. Голінека, Р. Волянського, Н. Космолінської та Ю. Охріменка.

*Мета статті* – розкрити особливості розвитку традиції естрадно-пісенного виконавства Галичини кінця XIX – першої третини XX ст., аналізуючи низку публікацій та досліджень творчої діяльності композиторів (Б. Весоловського, В. Балтаровича, Я. Барнича, С. Гумініловича, Є. Козака, А. Рудницького, М. Гайворонського, Б. Крижанівського, Р. Купчинського, Л. Лепкого та ін.), виконавців та мистецьких формацій.

*Вклад матеріалу дослідження.* Період кінця XIX – початку XX ст. знаменував принципові зміни у житті української спільноти на територіях Західної України, що характеризуються формуванням власної міської культури та синтезуванням її з провідними європейськими тенденціями. До них, зокрема, належало засвоєння здобутків театрального мистецтва у таких жанрах як музична комедія, оперета, водевіль, скетчі і фарси, музичні номери, з яких нерідко починали функціонувати на пісенній естраді як самостійні концертні номери, а також зародження жанру «вуличної» (батярської) пісні, як важливого елементу міської фольклорної музичної субкультури. Вхідження батярської культури у сферу естрадного мистецтва здійснювалося через досвід паркових (садових) народних гулянь – фестин, на естрадах яких поряд фігурували ліричні міські романси та гумористичні жартівливі солоспіви з оповідками з життя народних улюбленців – батярів, чиї романтизовані, ошляхетнені образи протиставлялися буденному, офіційному міщанському світові (батярувки).

У змісті батярських пісень спостерігається химерне переплетення трагізму і гумору, шляхетність у ставленні до жінок та підкреслена патріотична позиція як на національному, так і на локальному рівні (звідки велике значення топонімів та ознак регіональної усталеності у тексті). Значимість музично-пісенного компонента у цьому середовищі засвідчує виведення символічного персонажа – Ю. Чухряя з Замарстинова (чухряями називали виконавців на гармоніці) на шпальтах надзвичайно популярного гумористичного журналу «Викривач» («Поцengel»), який виходив у Львові у 1911–1933 рр., із подальшим тиражуванням образу у дочірніх періодичних виданнях [4; 42–50].

О. Харчишин на підставі багаторічних польових досліджень приходять до висновку, що галицький міський фольклор початку XX ст. формується з кількох нашарувань [9; 146–197]. Одним з його компонентів є фольклорні новотвори лірично-задушевного чи жартівливого характеру, виразно позначені процесами урбанізації, до яких, зокрема, належать жартівливі та пародійні колядки, в яких простежуються польсько-українські взаємовпливи (прикладом послужити коляда «W tej kołendzie kto tam będzie», де гумористично змальовується вітання появи немовляти дарами жителів передмістя, а також колядки, які досі функціонують у двомовних версіях з яскраво вираженим танцювальним началом «Христос Бог предвічний», «Прилетіли ангелята»).

Урбанізацію жартівливих пісень можна прослідкувати на прикладі широковідомої народної пісні «Ти казала в понеділок», яка, пройшовши адаптацію в умовах міського середовища початку XX ст., набула текстових та інтонаційних змін і була доповнена танцювальним приспівом «у стилі модних шлягерів», фігуруючи надалі під назвою «Забава» [9; 149].

Модифікацію жартівливих пісень представляють вуличні батярські пісні, які демонструють культуру українсько-польського фольклорного порубіжжя. Для цих пісень притаманні утвердження позитивного світосприйняття, дотепність, фривольність, бравурність, гумористичний зміст і характерна форма висловлювання (вживання специфічних діалектних та суржикових форм, а також регіональних топонімів і семіотичної символіки місцевості); з музичної точки зору вони спирались на актуальні форми танцювальності, переважання мажору. До особливо поширених у сучасних умовах належать «Ой, там у Львові на Личакові», «Ой що я по тім Львові находився», «Бувай ми здорова», «На улиці Коперніка», «Я є з Яворова, за сім миль од Львова» та ін. Відкритість до нововпливів (пісенні тексти осмислювалися відносно актуальних суспільно-політичних умов як за українсько-польської війни, так і в часи фашистської окупації) спричинила тривалу життєздатність та функціонування цієї групи розважальної пісенності, як своєрідного мистецького протиставлення чужорідним впливам окупаційних режимів, які пародіювались та набували сатиричної образності, усвідомлення себе певною регіональною спільнотою, наділеною потенціалом творчого самовираження через причетність до чітко окреслених ментальних цінностей.

Іншим компонентом міського середовища є пісні літературного походження, серед яких чимало пов'язаних із вальсовою ритмікою: «Ой, дівчино, шумить гай», «Час рікою пливе», «Рибалка молоденький край берега сидить», поширені в міському інтелігентському середовищі у виконанні в супроводі гітари.

Цю особливість відзначав й М. Грінченко, підкреслюючи їх перехідний статус від професійних до народних пісень із ознаками штучності й модерності в ритмомелодиці, тексті і функціонуванні [2; 179].

Винятковою за вагомістю у формуванні традицій популярної пісенності є творчість січових стрільців. Її аналіз вимагає кількох ракурсів: аналіз жанрової системи пісенності січового стрілецтва з точки зору їх розважального потенціалу, синтез засад жанрів фольклору, колективного та індивідуального компонентів у піснетворенні, вивчення індивідуальної авторської творчості у камерно-вокальному та музично-сценічному жанрах, традицій побутового музикування та естрадно-салонних рис, форми концертної, театральної та видавничої діяльності, які зумовили винятковий рівень їх популярності на значних за обсягом територіях.

Визначальним осередком культурно-освітньої (та, зокрема музично-мистецької діяльності) в лавах Легіону УСС була діяльність гуртка Пресової Квартури, гаслом діяльності якої став знаменитий вислів І. Франка: «Основою для виховного процесу в армії мають бути національні, культурні, духовні надбання нашого народу» [7; 204]. Він діяв під керівництвом отамана УСС Н. Гірняка (1885–1962 рр.) та письменника, підхорунжого УСС М. Угриня-Безгрішного (1883–1960 рр.), перетворившись на координаційний орган культурно-просвітницької роботи над загальною освітою стрільців, над формуванням та поглибленням їх національної свідомості. У розділі «Пресова Квартура Начальної Команди» з праці «Українська Галицька армія: військово-патріотичне виховання та вишкіл (1918–1920 рр.)» В. Футулійчук відзначає значний відсоток інтелігенції особового складу та усвідомлену необхідність і цілеспрямованість планомірної мистецько-виховної роботи: «Після сформування Легіону УСС виявилось, що серед стрільців і старшин 38 % інтелігенції, тобто у кожній сотні (зі штатом – 180 вояків) було майже 70 недавніх громадсько-політичних діячів, адвокатів, педагогів, письменників, журналістів, митців, студентів. Нерідко стрільцями і підстаршинами були люди з вищою освітою... Таким чином, у Легіоні УСС періоду Першої світової війни не бракувало вмілих організаторів виховної, ідеологічної та культурно-освітньої роботи й талановитих фахівців культури і мистецтва. Більшість із них продовжували свою діяльність у Пресовій Квартурі Галицької армії та інших виховних структурах» [8].

У серпні 1915 р. за сприяння коменданта Коша УСС д-ра Н. Гірняка створено духовий оркестр, яким керував відомий композитор підхорунжий М. Гайворонський – випускник Заліщицької семінарії та Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, інспектор військових оркестрів Української Галицької Армії, автор численних музичних творів для духового оркестру, пісень, симфонічних творів. Оркестр об'єднав 40 обдарованих виконавців-інструменталістів. У репертуарі оркестру – гімни, народні і стрілецькі пісні та марші, увертюри, концертні твори, коломийки, вальси, гавоти, народні пісні, церковна музика тощо, твори європейських композиторів-класиків. Для його потреб творили А. Баландюк, Я. Барнич, Б. Крижанівський, Р. Купчинський, Л. Лепкий.

У 1916 р. при музичному колективі утворився струнний квартет, в якому брали участь М. Гайворонський, Я. Барнич, А. Баландюк і Р. Лесик (підхорунжий, диригент стрілецького оркестру, автор музичних картинок «Легіон УСС», «Вечір в Україні», секстетів для кларнетів і саксофонів) [1; 21].

Легіон УСС та його Пресова Квартура налагодили тісне і плідне співробітництво Командування з професійним львівським театром «Руська бесіда» під керівництвом К. Рубчакової, яке тривало в період Першої світової війни. Колишні актори театру О. Гірняк, Л. Лісевич, Є. Банах, Л. Новіна-Розуцький, М. Бенцаль, які після призову до австрійської армії були зараховані на службу до Легіону УСС, стали засновниками аматорського стрілецького театру при Коші УСС і водночас, із дозволу командування, залучалися до праці в трупі львівського театру. І навпаки – видатні театральні діячі «Руської бесіди» Л. Курбас, А. Бучма, М. Крушельницький, Г. Юра, І. Рубчак, Г. Юрчакова, С. Федорцева посилили склад утвореного у вересні 1919 р. фронтового театру Начальної Команди Галицької армії.

Колективи (насамперед духовий оркестр) відіграли важливу роль у створенні позитивного образу січового стрілецтва у суспільстві, у формуванні національної ідентичності та державотворчої ідеї та, зокрема, у популяризації стрілецької пісенності.

Авторами значної частини пісень, які в подальшому стали стабільною складовою естрадних ревію, програм театрів малих форм, концертними номерами співаків-виконавців розважальної та академічної сфери були О. Маковей (1867–1925 рр.), А. Лотоцький (1881–1949 рр.), Ю. Шкрумеляк (1895–1965 рр.), Г. Трух (1894–1959 рр.), С. Чарнецький (1881–1944 рр.), Ю. Назарак (1893–1916 рр.), найбільш продуктивними як композитори – вихідці зі священничих родин брати Лепкі Богдан (1872–1941 рр.) та Левко (1888–1971 рр.), Р. Купчинський (1894–1976 рр.) та музикант із фаховою освітою М. Гайворонський (1892–1949 рр.).

Підкреслюючи релаксаційну, арттерапевтичну функцію пісні, поет, підхорунжий Ю. Шкрумеляк писав: «Стрілець і пісня, – то брат і сестра, то любчик і любка; в самотній пісні знаходить стрілець розраду та хвиливе забуття» [3].

У творчості авторів стрілецьких пісень спостерігається тенденція до ліризації патріотичного змісту, нерідко поєднана з настроями юнацької безтурботності. Так, характеризуючи твори

«Товариші, ми до штурму багнети наложім» та «Нема в світі кращих хлопців» (осінь, 1914 р.) М. Лазарович зазначає: «Вони, як і ряд інших стрілецьких пісень, ...були присвячені першим боям Українських Січових Стрільців, а також їх любовним пригодам і переживанням. Хоч одне з другим і не дуже в'яжуться, та хіба могло бути інакше в середовищі, де більшість складала молодь?!» [6].

Письменник, видавець, композитор Л. Лепкий є автором музики й слів пісень «Гей, видно село» (стильово орієнтовану маршову козацьку фольклорну пісню), поховального маршу «Видиш, брате мій», дотепною пародією на історичні пісні жартівливої пісні-сценки «Бо війна війною» (згодом стала ключовою в однойменній естрадній програмі театру «Веселий Львів» у 1930-х роках), маршово-пародійної «Ой видно село», вальсової композиції «Маєва нічка» та багатьох ін. В естрадному виконавстві в численних інтерпретаціях та аранжуваннях стабільно зберігає популярність його пісня-романс «Човен хитається» (1917 р.) з опорою на вальс.

Ще одним вальсово-танцювальним солоспівом є «Пиймо, друзі» (1918 р.) письменника, критика, композитора Р. Купчинського, створена у Вишколі Українських Січових Стрільців, яка залишалася дуже популярною серед галицької інтелігенції у 1930-х роках. Побутово-танцювальну сферу доповнює солоспів «Як з Бережан до кадри», написаний в дорозі з Бережан до Миколаєва над Дністром, де розташовувалися Кіш і Вишкіл УСС.

Досліджувану групу в його доробку представляють також лірично-жартівливі пісні з легким іронічним відтінком «Ой шумить, шумить», «Дівчино-рибчино», «За твої дівчино», «Мав я раз дівчиноньку», «Колись дівчино мила» (1917 р.) і «Зажирилися галичанки» (1918 р.), написана в день відходу Вишколу й Коша Українських Січових Стрільців на Херсонщину. Пізніше пісня стала популярною й на Східній Україні під назвою «Плач галичанок».

До трагедійних пісень фольклорно-історичного та плану або близьких до академічного жанру елегії належать «Ой там при долині» (на народну музику), присвячена пам'яті десятичника Луцика, «Заквітчали дівчатонька», присвячену пам'яті підхорунжого Мальованого, вбитого поблизу Бережан, пісня Р. Купчинського та Л. Лепкого «Гей, там, у Вільхівці», де оспівано подвиги і кохання хорунжого Ф. Черника, композиція «Накрила нічка» постала після бою під Конюхами і присвячена пам'яті поручника О. Яримовича, який загинув наприкінці червня 1917 р., «Як стрільці йшли з України». Театральною ефектністю вирізняються маршові пісні «Вдарай мечем» та «Не сміє бути в нас страху», серед цієї жанрової групи трапляються й іронічно-бравурні (як, наприклад «Обозний марш» («Бо війна війною...» Л. Лепкого)), значною популярністю якого закладено традицію жартівливо-сатиричного змалювання фронтового життя і побуту.

У доробку М. Гайворонського представлено пісні, у яких фігурують фольклорні стилізації історичних пісень з рисами елегії чи маршу: «Ой впав стрілець у край зруба» та «Питається вітер смерті» на слова Ю. Шкрумеляка (створених після боїв на Маківці), «Проїшли гори, пройшли доли», «Іхав стрілець на війноньку» (на слова Р. Купчинського), «Йде січове військо» (1916 р.).

Своєрідну нову для пісенності групу складають пісні-реквієми (жанр, який через стрілецьку пісенність увійшов до естрадного жанрового арсеналу другої пол. ХХ – початку ХХІ ст.). Його представляють пісні «Ой та зажирилися», «Засумуй трембіто» Р. Купчинського, «Ой зацвіла черемха» А. Баландюка та Р. Купчинського, «Коли ви вмирили» («Реквієм») М. Гайворонського та М. Кураха.

Специфічною внутрішньою театральністю відрізняються пісні-сценки, які містять персоніфіковані діалоги («Ой чого ж ти зажирився», «Зажирилися галичанки», «Казала дівчина, казала»), сценічність притаманна пісням, що розкривають сцени любовних побачень дівчини та стрільця.

Чимало пісень мають театралізований зміст, чи виникли з потреб театального мистецтва. Так, основою для її написання стрілецького гімну «Ой у лузі червона калина», який став символом визвольної боротьби українського народу, були слова, взяті з історичної пісні часів Хмельниччини «Розлилися круті бережечки». Нову мелодію пісні створив режисер українського театру, поет С. Чарнецький до драми В. Пачовського «Сонце Руїни», яку вперше ставив український театр у Самборі в січні 1914 р. на текст однієї строфи. Згодом у Стрию четар УСС Г. Трух скомпонував ще три строфи, завершивши формування твору.

Іншим ракурсом входження стрілецької пісні в театральне мистецтво стала повоєнна творча діяльність представників УСС у театрі. Так, професійний музикант, композитор, диригент Я. Барнич постійно співпрацюючи з українськими театральними трупамися як диригент (оскільки працював у цій якості в складі колективу Українського театру товариства «Руська Бесіда» у Львові (1916–1921 рр.), від 1921 р. – у мандрівній трупі «Українська театральна дружина» В. Коссака (Коломия, Чортків, Збараж), а також у Театрі Б. Овчарського (Львів), у 1921–1924 роках знову диригував в Українському театрі товариства «Руська Бесіда» під керівництвом Й. Стадника), мав потребу у забезпеченні музичного оформлення вистав, а також постав як творець кількох оперет з успішною сценічною долею. Серед них –

музична вистава на стрілецьку тематику «Шаріка» (музика та лібрето Я. Барнича, поетичний текст Ю. Шкрумеляка), підпорядкована національній ідеї у поєднанні з ліричним аспектом. Назву вистава отримала за піснею Л. Лепкого «Шаріко, Шаріко, дівчино...», а її лібрето яке змальовує побут усусусів в Карпатській Україні в час Першої світової війни. Ю. Шкрумеляк про це новітнє мистецьке явище писав: «Звісно, оперета не розповідає про визвольні змагання Січових стрільців – жанр є жанр. Але вона розповідає про надзвичайне покоління, яке «І до шаблі, й до забави, До кривавої розправи Сміло йде у бій»» [11; 18–24]. Оперети користувалась незмінною популярністю у глядачів із західноукраїнських земель упродовж чотирьох років, аж до заборони радянською владою. Відновлення її в репертуарі Львівського театру ім. М. Заньковецької відбулося 25 листопада 1995 р.

Композитор окреслив твір як романтичну оперету (виставу з одним антрактом), наповнивши її зразками стрілецької пісенності та оригінальними музичними номерами, які орієнтовані на синтез їх стилістики й традицій європейського розважального музично-театрального мистецтва.

Входження стрілецької пісні у популярний розважальний репертуар обумовлений і тим, що процеси фольклоризації авторських пісень мають низку точок дотичності з процесом відбору виразових засобів естрадного твору шлягерного типу. Зокрема, синтетизм творчого процесу у становленні художнього задуму наближає цю сферу музичної творчості до бардівської пісні. За спостереженнями О. Кузьменко: «...конкретна мета, яку ставили автори – створити пісенний текст, який дозволяв би забезпечити швидке запам'ятовування, – пояснює вибір певної структури, мотивів, образів, ритміки, словесних формул, невластивих літературі. При зовнішній невибагливості художніх форм і певній простоті багатьох стрілецьких пісень літературного походження, що зазнали поширення і фольклоризації, актуалізувалася семантична глибина, внаслідок чого тексти набували нового смислового наповнення» [5; 115].

Іншою важливою складовою процесу набування стрілецькою пісенністю функцій репертуару популярно-розважального плану є способи її популяризації. Учасники бойових подій, січові стрільці проводили велику культурно-просвітницьку роботу серед населення.

Духовий оркестр УСС виступав на лінії фронту «між УСС-ми і австрійськими, мадярськими та німецькими частинами», часто грав на концертах у Станіславі (тут оркестр був задіяний і в церкві під час богослужіння), Стрию, Львові, Перемишлі та інших містах Галичини. Через тиждень після Шевченківських свят у Свистільниках оркестр дав два публічних концерти у Станіславі: один у кафедральній церкві під час архієрейського богослужіння, яке відправив Станіславський єпископ, другий, ввечері того самого дня в залі готелю «Австрія» – концерт стрілецької пісні для місцевого населення і представників австрійських військових команд (до цього випадку надруковано програмки концерту з текстами пісень українською та німецькою мовами).

Один із концертів духового оркестру січових стрільців відбувся у Станіславі у квітні 1916 р.: «В неділю 9 квітня 1916 року о 8 год. ранку духовий оркестр січових стрільців пройшов головнішими вулицями Станіславова з стрілецькими маршами» [10].

Завдяки планомірній культурно-освітній, концертній, музично-творчій роботі стрілецькі пісні найрізноманітнішого жанрового спрямування міцно увійшли до складу урочистих академій та розважальних імпрез Західної України. У повоєнний період (до 1930-х років), насамперед, авторські стрілецькі пісні були поширеними в осередках української інтелігенції галицьких міст, по селах, головним чином у читальнях «Просвіти».

Тиражування нотних видань також послужило істотним чинником поширення стрілецького пісенного репертуару. У воєнний час це були публікації на шпальтах періодичних видань, окремі мелодії з текстами увійшли до складу літературно-мистецьких збірників, співаників та пісенних збірок. Такими є: «Співаник Українських січових стрільців» (Відень, 1918 р.), «Співаник для дітей дошкільного і шкільного віку», укладений М. Гайворонським (Львів, 1922 р.), та упорядкований членами «Артистичної горстки УСС» пісенний збірник «Сурма» (Львів–Київ, 1922 р.), який Р. Купчинський редагував та супроводив коментарями-анотаціями до окремих пісень з історією виникнення, авторством, аспектами підтекстовок тощо. Наступним етапом стало видання стрілецьких пісень у обробках професійних композиторів регіону. Видавничий процес та зростаючі вимоги репертуарних запитів зумовили потребу професійного опрацювання нотного матеріалу для різних складів (насамперед сольного з акомпанементом та різновидів хорового), до якого долучились Я. Ярославенко, М. Гайворонський, Богдан та Анатоль Вахнянини, О. Нижанківський, Є. Козак, І. Недільський, С. Гумінілович, С. Людкевич, В. Барвінський та ін. Згодом стрілецька пісенність була мистецьки осмислена композиторами Наддніпрянської України, серед яких: М. Лисенко, К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, Л. Ревуцький.

У подальшому міжвоєнному двадцятилітті знаходимо підтвердження функціонування стрілецького пісенного репертуару у функції розважального у програмах українських театрів мініатюр, ревію, добродійних громадських заходів-фестин, вокальних ансамблів-ревелерсів, академічних та естрадних виконавців-вокалістів та хорових колективів. Ця репертуарна традиція стає нормою для західноукраїнських територій, поступово проектується на подальші процеси жанротворення, концертної практики та репертуарних тенденцій, з виходом на національний рівень, а також на популярно-естрадні тенденції пісенності в осередках української діаспори.

*Висновки.* Початок ХХ ст., пов'язаний з процесами урбанізації та численних політичних протистоянь, спричинив актуалізацію видозмін фольклорних жанрів в умовах міста, формування пласта міської пісенної субкультури та батярської пісні, як уособлення світогляду індустріального суспільства.

До причин успішного поширення й популярності стрілецького пісенного репертуару, його тривалого закріплення серед пріоритетів музики розважальної сфери протягом періодів визвольних змагань та міжвоєнного часу, віднесемо відображення соціокультурних запитів переважаючого інтелігентського середовища військового угруповання, суголосність із суспільними настроями й мистецьким потребами по обидва боки державних кордонів, синтез фольклорних, романсово-танцювальних та ужитково-салонних жанрових ознак у творах яскравого національного звучання та професіоналізм поетичної й композиторської творчості і виконавства.

Маючи в складі жанрової системи низку побутових, жартівливих, сатиричних, стилізованих салонних, танцювальних композицій, ставши основою музичного оформлення низки театральних вистав стрілецька пісня увійшла не лише у військовий, але й широкий народний ужиток, здійснивши цим істотний вплив на внесок у збагачення фольклорної та розважальної сфери.

#### Список використаної літератури

1. Витвицький В. Стрілецька пісня. *За волю України : Історичний збірник УСС. В 50-ліття збройного виступу УСС проти Москви 1914–1964.* Нью-Йорк, 1967. С. 356–367.
2. Грінченко М. О. Український романс. *Грінченко М. О. Вибране.* Упор. і ред. Гордійчука М. М. Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. С. 177–303.
3. Доценко О. Невідома сторінка з легенди про Українських Січових Стрільців. *Історичний календар – альманах Червоної Калини на 1934 р.* Львів, 1933.
4. Космолінська Н., Охріменко Ю. Homo leopolensis esse. *Культурологічний часопис «І».* 2004. № 36. Галичина – країна людей. С. 42–50.
5. Кузьменко О. Стрілецькі пісні як феномен пісенної культури українців. *Стрілецькі пісні літературного походження.* Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2005. С. 9–33, 36–314.
6. Лазарович М. В. Культурно-просвітницька діяльність українських січових стрільців у роки Першої світової війни. Тернопіль: Тайп, 2003. 114 с.
7. Михайленко О. Іван Франко і проблеми національно-патріотичного виховання військовиків. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин.* Львів, 1998. С. 201–213.
8. Футулійчук В. Українська Галицька армія: військово-патріотичне виховання та вишкіл (1918–1920 рр.). Донецьк: Східний вид. дім, УКЦентр, 2000. 152 с.
9. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2011. 268 с.
10. Хованець М. І. Витоки створення оркестру духових інструментів в українському січовому стрільстві. *Військово-науковий вісник: [зб. наук. ст.] Акад. сухопут. військ ім. гетьмана П. Сагайдачного; [редкол. : Ткачук П. П. (голов. ред.) та ін.].* Львів: АСВ, 2000. Вип. 12. С. 165–176.
11. Шараневич О. Не забутий біль однієї прем'єри. *Свобода.* 2009. № 6. 6 лют. С. 18–24.

#### References

1. Vytvytskyi V. Striletska pisnia. *Za voliu Ukrainy : Istorychnyi zbirnyk USS. V 50-littia zbroinoho vystupu USS proty Moskvu 1914–1964.* Niu-York, 1967. S. 356–367.
2. Hrinchenko M. O. Ukrainskyi romans. Hrinchenko M. O. Vybrane. Upor. i red. Hordiichuka M. M. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva muz. lit. URSR, 1959. S. 177–303.
3. Dotsenko O. Nevidoma storinka z lehendy pro Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv. Istorychnyi kalendar – almanakh Chervonoi Kalyny na 1934 r. Lviv, 1933.
4. Kosmolinska N., Okhrimenko Yu. Homo leopolensis esse. *Kulturolohichni chasopys «I».* 2004. № 36. Halychyna – kraina liudei. S. 42–50.
5. Kuzmenko O. Striletski pisni yak fenomen pisennoi kultury ukrainsiv. Striletski pisni literaturnoho pokhodzhennia. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2005. S. 9–33, 36–314.
6. Lazarovych M. V. Kulturно-prosvitnytska diialnist Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv u roky Pershoi svitovoi viiny. Ternopil: Taip, 2003. 114 s.
7. Mykhailenko O. Ivan Franko i problemy natsionalno-patriotichnoho vykhovannia viiskovykiv. *Ivan Franko – pismennyk, myshlytel, hromadianyn.* Lviv, 1998. S. 201–213.



8. Futuluichuk V. *Ukrainska Halytska armii: viiskovo-patriotychnе vykhovannia ta vyshkil (1918–1920 rr.)*. Donetsk: Skhidnyi vydavnychiy dim, UKTsentr, 2000 r. 152 s.
9. Kharchyshyn O. *Ukrainskyi pisennyi folklor v etnokulturi Lvova: transformatsiini protsesy, mizhkulturni pohranychchia*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2011. 268 s.
10. Khovanets M. I. *Vytoky stvorennia orkestru dukhovoykh instrumentiv v ukrainskomu sichovomu striletstvi. Viiskovo-naukovyi visnyk: [zb. nauk. st.] Akad. sukhopot. viisk im. hetmana P. Sahaidachnoho; [redkol. : Tkachuk P. P. (holov. red.) ta in.]*. Lviv: ASV, 2000. Vyp. 12. S. 165–176.
11. Sharanevych O. *Ne zabutyi bil odniiei premieri. Svoboda*. 2009. № 6. 6 liutoho. S. 18–24.

### **ГОРОДСКАЯ ПЕСЕННАЯ СУБКУЛЬТУРА И ПЕСНИ СЕЧЕВЫХ СТРЕЛЬЦОВ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЭСТРАДНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ГАЛИЧИНЫ**

**Колубаев Олег Леонидович** – кандидат искусствоведения, доцент, ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

Раскрывается процесс зарождения жанра «уличной» (батарской) песни как важного элемента городской музыкальной субкультуры в контексте принципиальных исторически обусловленных изменений в жизни поликультурного общества Галичины конца XIX – первой трети XX века. Рассмотрено исключительное значение в формировании традиций популярной песенности Галичины творчество сечевого стрелцтва и плеяды деятелей, которые несли национальную и региональную патриотическую символику, выполняли функции своеобразного художественного противопоставления инородным влияниям оккупационных режимов. Обнаружено, что репертуарная традиция городской песенной субкультуры Галичины, как и творчество музыкантов из членов УСС и ее фольклоризованные формы, будучи устоявшейся нормой широкого народного потребления для западноукраинских территорий, постепенно проектируется на последующие процессы жанротворения и оказывает значительное влияние на тенденции развития популярно-эстрадной песенности региона.

**Ключевые слова:** эстрадная песня, патриотическая песня, городская песенная субкультура, песни Сечевых стрелцов, региональная традиция.

### **URBAN SONG SUBCULTURE AND SICH RIFLEMEN'S SONGS IN THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF THE REGIONAL TRADITION OF GALICIA'S MUSIC ART**

**Kolubayev Oleg** – Ph.D in History of Arts, Associate Professor, The Precarpathian National University named after V. Stefanik, Ivano-Frankivsk

The article highlights the process of formation of the genre of street («batiarskiy») song as an important element of the urban musical subculture in the context of fundamental historical changes in the life of the multicultural community of Galicia region at the end of the 19th – the first third of the 20th century. The exceptional importance of the creativity of Sich Riflemen and a whole galaxy of artists, who carried national and regional patriotic symbolism, performed the functions of a peculiar artistic opposition to alien influences of the occupation regime in forming of the traditions of the popular song of Galicia is considered in a separate perspective. It is revealed that the repertoire tradition of the urban song subculture of Galicia, as well as the creativity of the Ukrainian Sich Riflemen's artists and its folklorized forms, being the established norm of widespread popular use for the western Ukrainian territories, is gradually projected on further processes of genre formation and certainly has a significant influence on the trends of popular development.

**Key words:** variety song, patriotic song, urban song subculture, the songs of Sich Riflemen, regional song tradition.

**UDC 784.4:398.81(477.83/.86)**

### **URBAN SONG SUBCULTURE AND SICH RIFLEMEN'S SONGS IN THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF THE REGIONAL TRADITION OF GALICIA'S MUSIC ART**

**Kolubayev Oleg** – Ph.D in History of Arts, Associate Professor, The Precarpathian National University named after V. Stefanik, Ivano-Frankivsk

**The aim** of this paper is to reveal the peculiarities of the development of the tradition of pop-song performance of Galicia at the end of the 19th – the first third of the XX th century, analyzing some publications and studies of the composers' creative activities (B. Vesolovsky, V. Baltarovich, J. Barnich, S. Huminilovich, E. Kozak, A. Rudnitsky, M. Gayvoronsky, B. Kryzhanivsky, R. Kupchinsky, L. Lepky and others), performers and artistic formations. To distinguish the importance of formation of a layer of urban song subculture and «batiarskiy song», as a personification of the outlook of a new industrial society, to determine the place of creativity of Sich Riflemen in the development of the variety song genre of the Western Ukrainian region.

**Research methodology.** Historical and deductive methods have been used in this scientific research. In addition, on the basis of the analysis of published works and research on the creative activity of a whole pleiad of composers (B. Vesolovsky, V. Baltarovich, J. Barnich, S. Humilovich, E. Kozak, A. Rudnitsky, M. Gayvoronsky, B. Kryzhanivsky, R. Kupchinsky, L. Lepky and others), performers and artistic formations of Western Ukraine.

**Results.** The «light» musical art at the end of the 19th – the first third of the 20th century in the Western Ukrainian region relied on an ancient, rooted tradition, which was realized on the basis of mastering the multicultural tendencies of European art and enriched with folklore intonations and genres features, some of nationally oriented and highly artistic samples of solo songs, dances, ballads, theater and concert numbers. In this historical period we can say about the emergence of the genre of street («batiarsky») song, as an important element of the process of development of entertaining «light» musical art, characterized by the formation of their own urban culture and synthesize it with the leading European trends.

In the future, in connection with historical events and changing of the socio-cultural demands of the society, these trends are observed in the work of the patriotic and creative elite in the formation of Ukrainian Sich Riflemen (USR), who in very difficult periods of war were keeping extremely positive and vital spirit, an entertaining nature that follows and finds its continuation at the period of formation of the urban song subculture and «Batiarivka».

The specifics of the problem, and therefore the look at the art of the entertainment genre in the outlined period, requires a broader scope of research on the traditions, sources, activities of individual personalities, which undoubtedly had a significant impact on the evolution of the regional tradition of variety and musical art.

**Novelty.** The importance of formation of a layer of urban song subculture and «batiarskiy song» was emphasized as the embodiment of the outlook of a new industrial society. The place of the creativity of Sich Riflemen in the development of the pop-song genre of the Western Ukrainian region was determined.

**The practical significance.** The generalized observation of this article can be used in the pedagogical process at the preparatory stage of mastering the regional repertoire, in the history of Ukrainian musical culture research seminars, in composing of the annotations to audio recordings and concert programs.

**Key words:** variety song, patriotic song, urban song subculture, the songs of Sich Riflemen, regional song tradition.

Надійшла до редакції 12.10.2019 р.

УДК 78.071.2:785.11(477.83)

#### ДО ІСТОРІЇ ЗАРОДЖЕННЯ КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРОГОБИЧЧИНИ

Козицька Марія Зорянівна – аспірантка Інституту музичного мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич  
orcid.org/0000-0003-4682-0816  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.250  
mkozicka09@gmail.com

Розкрито передумови зародження камерно-оркестрового виконавства на Дрогобиччині, яке зародилося в середині 20-х рр. ХХ ст. та набуло значного поживлення в 30-х рр., період кульмінаційного піднесення музичного життя в краї. Цьому сприяло відкриття культурно-мистецьких і професійних інституцій, поява фахових музичних кадрів, які об'єднувалися в творчі колективи задля популяризації взірців західноєвропейського й українського музичного мистецтва як у молодіжному середовищі, так і серед широкого загалу. Охарактеризовано діяльність камерних і оркестрових колективів Дрогобиччини в окреслений період, проаналізовано їхні концерти виступи та репертуарну палітру. Виокремлено імена музичних діячів, які спричинилися до зародження цього виду виконавської діяльності в регіоні.

**Ключові слова:** С. Сапрун, камерно-оркестрове виконавство, репертуар, Дрогобиччина, творчі заходи.

**Постановка проблеми.** Музичне життя Дрогобиччини 20–30-х рр. ХХ ст. вирізнялося не тільки активним поширенням хорового виконавства, а й інших сфер, які сприяли культурному піднесенню краю. Йдеться про камерно-оркестрове виконавство як невід'ємну складову регіонального музичного мистецтва, що в 20-х рр. заявило про себе першими успішними виступами професійних музикантів. І якщо хоровий, театральний рух уже отримав достатнє висвітлення в наукових розвідках і дисертаціях учених, то камерно-оркестрове мистецтво розглядалося спорадично, в контексті музичного життя Дрогобиччини, тому потребує ґрунтовного вивчення. В окресленні витоків цього виду музикування в регіоні й полягає актуальність статті.

**Мета статті** – виявлення передумов зародження камерно-оркестрового виконавства на Дрогобиччині крізь призму діяльності камерних і оркестрових колективів.

**Вклад основного матеріалу.** На шляху професіоналізації музичного життя у Дрогобичі важливим фактором стало відкриття філій Вищого музичного інституту у Дрогобичі (1923 р.) та

Бориславі (1931 р.) і заснування Музичного товариства ім. М. Лисенка (1927 р.). З їхнім започаткуванням у місті налагодилося концертне життя, до участі в якому долучалися учні філіального Інституту, професійні музиканти.

У 20-х рр. на культурному полі вже успішно працювали співочі товариство Дрогобицький і Бориславський «Бояни», хорові та театральні гуртки «Просвіти», хоровий гурток «Робітничої громади» та ін. Їхня культурно-просвітницька практика зводилася до проведення різноманітних творчих акцій з концертними програмами, домінуюче місце в яких посіли оригінальні твори українських майстрів, обробки народних пісень. Український сегмент сприяв піднесенню національної свідомості автохтонів, був засобом відродження їхнього історичної пам'яті.

Ще одним вельми вагомим чинником, який сприяв виникненню спеціальних освітніх закладів і культурних установ, був приїзд до Дрогобича професійних музикантів, що отримали ґрунтовну музичну освіту. Так, із 1920 р. із Дрогобичем тісно пов'язане життя С. Сапруна - скрипаля, диригента, музично-громадського діяча. Саме йому – випускнику ВМІ ім. М. Лисенка у Львові (клас. Є. Цегельського) та Віденської консерваторії – було доручено очолити філію в Дрогобичі та провадити клас скрипки. Крім того, не залишаючись осторонь нагальних потреб культурно-мистецького життя, у 1929 р. С. Сапруну вдалося започаткувати видання часопису «Боян» та стати його головним редактором. Хоча «Боян» виходив усього 13 місяців, він залишався на вістрі найважливіших культурних подій, його матеріали стали ваговою підмогою для керівників аматорських хорових колективів, передусім у плані репертуару, на його шпальтах висвітлювалися найважливіші події культурного життя міста та регіону.

Неабияка роль у поживленні музичного життя міста та регіону належала ще одному професійному музиканту – Б. П'юрку – піаністу, диригенту, музично-громадському діячеві, випускнику ВМІ ім. М. Лисенка (клас В. Барвінського) та Празької консерваторії. З ініціативи А. Рудницького 1929 р. митець прибув до Дрогобича й активно включився в музично-освітній процес. 1932 р. він очолив «Дрогобицький Боян» і вніс до його репертуарного спектру новий струмінь, зокрема озвучив твори західноєвропейських композиторів, наддніпрянських майстрів, полотна великої форми. До того ж Б. П'юрко успішно виступав як піаніст-аккомпаніатор (із Б. Бережницьким, В. Тисяком), у дуеті з Н. Кулицькою та ін.

Оскільки з початку ХХ ст. у місті традиційно розвивалося хорове виконавство, то з появою цих музичних діячів культурне життя міста значно активізувалося й стало набувати професійних рис. Та й підготовка фахових кадрів у філіях ВМІ в Дрогобичі та Бориславі сприяла не тільки піднесенню виконавського рівня хорових гуртків, а й створенню нових художніх колективів, зокрема камерно-оркестрових і включенню до концертних програм творів цього жанру. Тож у платформах концертних заходів із нагоди ювілеїв Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, І. Мазепи та ін. поряд із хоровими номерами з'являються симфонічні й інструментальні композиції західноєвропейських і українських композиторів.

Першою «ластівкою» в цьому виді виконавства став концерт камерної музики, підготовлений викладачами Дрогобицької філії ВМІ – Б. П'юрком (фортепіано), і С. Огородником (скрипка). Захід відбувся 27 березня 1923 р. До програми ввійшли такі твори: скрипкові сонати F-dur op. 24 Л. Бетховена, F-dur op. 8 Е. Гріга та G-dur op. 100 А. Дворжака. У рецензії на концерт читаємо: «І програмою, і самим виконанням станули оба виконавці на висоті завдання. Треба радіти, що дрогобицький Інститут придбав [...] так поважні сили [...], які концертною і педагогічною діяльністю повинні причинитися до піднесення музичного рівня нашого міста» [1; 6]. Виконанню концертних програм передувало вступне слово, виголошене проф. Б. П'юрком, який окреслив мету таких вечорів і подав характеристику окремих творів. Що ж до концертної програми, то в рецензії, розміщеній в «Ділі», зауважено: «Зібраним подобалася, передовсім, досконала зіграність обох виконавців, далі повне технічне опанування трудних будь-що-будь творів, а головне добра інтерпретація і відчуття стилю таких ріжних собою і характером сонат» [1; 6].

Дует С. Огородніка і Б. П'юрка вельми часто «розцвічував» концертні програми, які мали просвітницьку мету і викликали зацікавлення в городян. Так, 2 червня 1935 р. у місті влаштовано концерт із творів XV-XVII ст., у програмі якого дует представив композиції А. Кореллі, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. У часописі «Новий час» зазначено, що «концерт стояв на дуже високім мистецькім рівні. З вдовolenням треба повитати ту інновацію, що перед виконанням програми подається короткий вияснючий реферат про композиції. Слухач не тільки слухає, але й учиться і таким чином ознайомлюється з композиторами давньої доби» [5; 5].

Такі концертні імпрези відбувалися вперше і мали важливе значення як для учнів філії ВМІ, так і широкого загалу, оскільки камерно-інструментальна музика класичної та романтичної доби тільки

вводилася до концертного обігу, причому на достатньому виконавському рівні. Концерти камерної музики сприяли піднесенню музичної культури міста.

Добре укомплектований штат викладачів філії ВМІ в Дрогобичі дозволяв «моделювати» різні види камерного виконавства: інструментальні дуети, тріо тощо. Так, 1926 р. у Дрогобичі відбувся репрезентативний камерний вечір, у програмі якого прозвучало Тріо Ф. Мендельсона c-moll у виконанні педагогів інституту С. Сапруна (скрипка), Шнайдер (фортепіано), А. Кльося (віолончель). Прикметно, що такі заходи часто знаходили відгук у періодиці, вельми часто його автор вказував як «здобутки», так і «втрати» виконання. Напр., рецензент «Діла» наголошував: «Особливо гарно вив'язались зі свого завдання о. Сапрус та проф. Шнайдерова, якої бравурова техніка фортеп'янова і глибоке відчуття твору «короля камеральної музики», яким до нині остався Мендельсон, маркантно вибивались; рівно ж прецизійна, ніжна і з повним розумінням віддана чельова партія п. Кльося вимагає слів окремої похвали. В обсаді є замітні нерівності як щодо техніки гри, так і щодо якості інструментів» [6; 4].

Найбільш вагома роль у поширенні камерно-інструментального виконавства, природно, належала викладачам філії ВМІ. Не можемо стверджувати коли саме почав діяти в навчальній установі струнний квартет, до складу якого ввійшли подружжя А. і С. Огородніки, Мих. і М. Мариняки. Підготувавши низку концертних програм, цей мобільний колектив брав активну участь не лише в заходах, які влаштовувалися в навчальному закладі, а й у місті та регіоні.

Серед найбільш показових імпрез із яскравим українським сегментом у польському заборі мусимо виокремити такий: 6 березня 1938 р. з ініціативи філії Союзу українок у Дрогобичі проведено «Вечір народньої ноші і звичаїв», «у якому українські народні звичаї були відтворені з тими особливими відтінками, які притаманні кожній окремій місцині Дрогобиччини» [2; 147].

Прекрасним музичним доповненням до цієї події став виступ струнного квартету у складі «М. Маринякова (перша скрипка), Ан. Огороднікова (друга скрипка), Мих. Мариняка (віоля) і Ст. Огородніка (віолончеля)». У програмі вперше прозвучали такі твори українського композитора В. Барвінського: «Колискова», «Танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш», «Ой у полі озерецько», «Ой відси гора», «За городом», «Якби м була я зазулев» [2; 147].

Струнний квартет активно займався просвітницькою діяльністю як серед молоді міста, так і широкого загалу. Так, 21 березня 1938 р. на одній із шкільних аудицій та в концертній програмі для мешканців Дрогобича було озвучено такі композиції: «Друга частина квартету Чайковського і українські народні пісні (ймовірно, В. Барвінського – М. К.)» [10; 81]. Діяльною була участь струнного квартету й у загальноміських імпрезах, якнайбільше шевченківських. Наприклад, 11 квітня 1938 р. колектив брав участь у Шевченківській академії, в програмі якої представив: квартет Гайдна оп. 64, № 5. Крім того, учасники постійно розширювали свій репертуарний список, готуючи все нові концертні задуми. В «Українській музиці» читаємо, що колектив планує озвучення камерних творів «Моцарта, Шумана, Баха, Мендельсона» [10; 81].

Л. Мартинів стверджував, що при філії ВМІ в Дрогобичі спорадично виникали камерно-інструментальні колективи, задіяні в тих чи інших заходах. Ідеться про струнний квартет у складі С. Сапруна (перша скрипка), Я. Камінського (друга скрипка), С. Гаврищука (альт), А. Кльося (віолончель) та тріо (С. Сапрус, С. Гавришук і А. Кльось) [7; 77].

Задля популяризації камерно-оркестрового виконавства не лише в регіоні, а й за його межами, мобільні струнні колективи влаштовували концерти в містах-сателітах Дрогобича. Так, 8 травня 1937 р. у Самборі, в гімназії «Рідної школи», відбувся концерт струнного квартету (у складі родин Огородників та Мариняків), якому передував виступ-лекція. До програми концерту введено твори західноєвропейських композиторів (В. Моцарта і Ф. Шуберта), українських митців – В. Барвінського та С. Огородніка (фольклорні обробки). Виступ струнного квартету викликав захоплення слухачів і отримав схвальну рецензію в «Ділі»: «Концерт виказав повне зігнання інструментів, бездоганну інтерпретацію і дбайливе виконання поодиноких творів. Проф. Огороднік виявив також композиторські здібности, які варто би дальше розвивати» [4; 8].

Важливу роль у поширенні камерно-інструментальної музики відіграла також Бориславська філія ВМІ ім. М. Лисенка, яка здобула офіційний статус 1932 р. Філію очолила піаністка Н. Кулицька. При інституції діяло інструментальне тріо, до складу якого ввійшли педагоги Н. Кулицька, А. Огороднік, С. Огороднік. Колектив брав активну участь у різноманітних заходах, які влаштовувалися в регіоні. В репертуарі тріо були твори західноєвропейських та українських композиторів. Так, 1939 р. у Дрогобичі проведено Марійську академію, в програмі якої інструментальне тріо у складі проф. Н. Кулицької (фортепіано), п. А. Огороднікової (скрипка) і проф. С. Огородніка (віолончель) запропонувало слухачам два номери – «Глюка «Анданте» і Моцарта II і III частини з Трія оп. 16» [2; 140].

Окрім ВМІ ім. М. Лисенка до розвитку камерно-інструментальної й оркестрової традицій в українському культурному середовищі помітно спричинилася філія Музичного товариства ім. М. Лисенка, заснована в Дрогобичі 1927 р.

При Музичному Товаристві ім. М. Лисенка діяв симфонічний оркестр, організатором і керівником якого був директор філії ВМІ о. С. Сапрун. До складу оркестру входили: «14 скрипок, 3 альти, 2 віолончелі, 2 контрабаси, 2 флейти, кларнет, гобой, 2 труби, 2 барабани» [2; 84]. Колектив виступав як у Дрогобичі, так і сусідніх містах. Напр., 23 березня 1930 р. відбувся концерт у м. Бориславі під орудою о. С. Сапруна. До програми увійшли такі твори: «Томас: Увертюра «Раймунда»; Е. Гріг із сюїти «Пер Гюнт»: («Пісня Сольвейг»; «Смерть Озе»); Ф. Шуберт Симфонія g-moll (1 реч.); Ф. Мендельсон Концерт g-moll; фортепіанне соло у супроводі оркестру В. Моцарта «Турецький марш» [2; 84]. Дописувач «Діла» виокремлював вагому роль С. Сапруна в піднесенні рівня музичного життя Дрогобиччини та дав оцінку виступу колективу: «Була це мила несподіванка для бориславських громадян, що оцінюють працю о. Сапруна на полі музичної культури у Дрогобиччині. Орхестра... є вже нині доволі добре зіграна, завдяки енергії і невтомній праці о. диригента. Пяністка п. Гольдгамерівна вив'язалась як слід зі своєї партії» [9; 6].

11 травня того ж року відбувся концерт симфонічного оркестру у Дрогобичі. У його програмі прозвучали такі композиції: Ф. Шуберта «Forellnquintett», Симофнія h-moll і дві увертюри Фльотова «Martha», і Келер Беля «Tempelweihe». «...Орхестра представляється як добірний ансамбль який з кожним концертом виказує поступи в зігранні і в осягненні мистецьких вартостей. Орхестра складається з 34 осіб. Громадянство щиро витає порив енергійного директора Муз. Інституту о. С. Сапруна, що zorganizував цю орхестру і веде її з видимим успіхом» [8; 5].

Діяльність оркестру сприяла розвитку і поширенню оркестрової музики в регіоні, була свідченням належної виконавської майстерності колективу. І. Бермес зазначає: «Якщо зважити, що оркестр давав самостійні концерти симфонічної музики в регіоні, то його роль у поживленні музичного життя та залученні слухачів саме до цього жанру музики важко переоцінити. Таким чином, на Дрогобиччині набирала розвитку і поширення оркестрова музика, яка, з одного боку, розширювала рамки виховання музикантів-інструменталістів, а з іншого, збагачувала музичну практику творами західноєвропейських композиторів. Плідна діяльність симфонічних оркестрів сприяла формуванню музичного професіоналізму в Галичині» [2; 84].

*Висновки.* Отже, в 20-х рр. ХХ ст. камерно-оркестрове виконавство на Дрогобиччині лише зароджувалося. Цьому сприяло відкриття філії ВМІ ім. М. Лисенка в Дрогобичі та експонованих класів у Бориславі, викладачі яких створювали невеликі мобільні струнні ансамблі й популяризували західноєвропейські й українські композиції на належному виконавському рівні. Водночас кращі випускники філій, поряд із викладачами, залучалися до симфонічного оркестру, в якому не тільки вдосконалювали свій вишкіл, взуруючись на своїх учителів, а й знайомилися з репертуаром, набували професійного досвіду, відтак – представляли свій доробок широкому загалу, підносячи його культурний рівень. Згодом у концертних програмах номери камерно-оркестрової музики стали доброю традицією, яку постійно плекали. Це значно урізноманітнювало програми концертних акцій, викликало інтерес у слухачів, урешті – значно поживляло музичне життя регіону, наповнювало його новим змістом.

#### Список використаної літератури

1. А. Г. З концертної зали. Вечір камерної музики в Дрогобичі. *Діло*. 1932. Ч. 65. 25 берез. С. 6.
2. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «Весни народів» до 1942 р.). Дрогобич : Коло, 2002. 200 с.
3. [Гість] З музичного життя. Попис елевів школи ім. Лисенка в Бориславі. *Діло*. 1934. № 69. 16.03. С. 7.
4. [Гість] Самбір. Концерт смичкового квартету. *Діло*. 1938. № 113. 26.05. С. 8.
5. Дрогобицька хроніка. Музичний вечір у Дрогобичі. *Новий час*. 1935. № 130. 14 черв. С. 5.
6. З Дрогобиччини. Камеральний вечір. Академія української гімназії в честь Шевченка. Шевченкове свято дрогобицького громадянства. *Діло*. 1926. № 99. 08.05. С. 4.
7. Мартинів Л. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини: дис... канд. миств., спец.: 17.00.03. Львів, 2019. С. 77.
8. Мельман. З концертної зали. З концерт симфонічної орхестри в Дрогобичі. *Діло*. 1930. Ч. 109. 20 трав. С. 5.
9. Присутній. Борислав. Симфонічний концерт у Бориславі. *Діло*. 1930. Ч. 75. 4 квіт. С. 6.
10. Українська музика. Ч. 56. С. 81.
11. ЦДІА у Львові, фонд 362, опис 1, справа 196. Устав товариства «Просвіта» у Львові. С. 5–6.

#### References

1. A. G. Z koncertnoi sali. Vechir kamernoi muziki v Drohobuchi. *Dilo*. 1932. Ch. 65. 25 bereznya. S. 6.

2. Bermes I. Evolyutsia horovogo ruhu na Drohobuchini v konteksti rozvitky kyltyru Galichini ( vid «Vesni narodiv» do 1942 r.). Drohobuch: Kolo, 2002 200 s.
3. [Gist]. Z muzychnogo zhyttia. Popus eleviv shkolu imeni Lisenka v Boruslavi. *Dilo*. 1934, № 69. 16.03. S. 7.
4. [Gist]. Sambir. Koncert smuchkovogo kvartetu. *Dilo*. 1938. № 113. 26.05. S. 8.
5. Drohobitska hronika. Myzichniy vechir y Drohobuchi. *Novyi chas*. 1935. №130. 14 chervnya. S. 5.
6. Z Drohobichinu. Kameralniy vechir. Akademiya ukrainiskoi gimnazii v chest Shevchenka. Shevhenkove svyato drohobitskogo gtomadyanstva. *Dilo*. 1926. № 99. 08.05. S. 4.
7. Martuniv L. Etapy profesionalizacii muzychnogo zhyttia Drogobychyny.: dys.kand. mystectvoznnavstva, spec.: 17.00.03 Lviv, 2019.
8. Meloman. Z koncertnoi sali. 3 concert simfonichoi orhestri v Drohobuchi. *Dilo*. 1930. Ch.109. 20 travnya. S. 5.
9. Pristutniy. Borislav. Simfonichiy concert u Boruslavi. *Dilo*. 1930. Ch. 75. 4 kvitnya. S. 6.
10. Ukrainaska muzyka. Ch. 56. S. 81.
11. CDIA u Lvovi, fond 362, opis 1, sprava 5–6. S. 51–52.

## К ИСТОРИИ ЗАРОЖДЕНИЕ КАМЕРНОЙ-ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**Козицкая Мария Зоряновна** – аспирантка Института музыкального искусства, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Раскрыто предпосылки зарождения камерно-оркестрового исполнительства на Дрогобыччине, которое зародилось в середине 20-х гг. XX в. и получило значительное оживление в 30-х гг., – период кульминационного подъема музыкальной жизни в крае. Этому способствовало открытие профессиональных институтов, появление профессиональных музыкальных кадров, которые объединялись в художественные коллективы для популяризации образцов западноевропейского и украинского музыкального искусства как в молодежной среде, так и среди широкой общественности. Охарактеризована деятельность камерных и оркестровых коллективов Дрогобыччины в очерченный период, проанализированы их концертные выступления и репертуарная палитра. Выделены имена музыкальных деятелей, которые привели к зарождению этого вида исполнительской деятельности в регионе.

**Ключевые слова:** С. Сапрун, камерно-оркестровое исполнительство, репертуар, Дрогобыччина, творческие мероприятия.

## TO THE HISTORY OF ORIGIN OF THE CHAMBER-ORCHESTRA PERFORMANCE OF DROGOBYCHINA

**Kozytska Maria** – Master student of Musical Arts, Department The Institute of Musical Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The prerequisites for the emergence of chamber orchestra performance in Drohobych region, which originated in the mid-20 s of the XX century, are revealed. and it was greatly revived in the 30 s, a period of the culmination of the rise of musical life in the country. This was facilitated by the opening of cultural, artistic and professional institutions, the emergence of professional musicians, who joined forces to promote models of Western European and Ukrainian music art both in the youth community and among the general public.

The activity of chamber and orchestral groups of Drohobychyna in the outlined period is characterized, their concerts performances and repertoire palette are analyzed. The names of the musicians who gave birth to this type of performing activity in the region are distinguished.

**Key words:** S. Saprun, chamber orchestra performance, repertoire, Drohobychyna, creative events.

UDC 78.071.2: 785.11 (477.83)

## TO THE HISTORY OF ORIGIN OF THE CHAMBER-ORCHESTRA PERFORMANCE OF DROGOBYCHINA

**Kozytska Maria** – Master student of Musical Arts, Department The Institute of Musical Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

**Research methods:** historical method aimed at revealing the principles of the origin of chamber orchestra performance in the region; a retrospective method for highlighting the special features of chamber orchestra performance in the context of the musical life of the city and the region.

**The purpose** of the work is to reveal the prerequisites for the emergence of chamber and orchestral performance in Drohobych region, the activities of chamber and orchestra groups.

**The scientific novelty** of the article is that it first covered the origins of chamber and orchestral performance in Drohobych region, and highlighted its role in the concert life of the region within the declared period.

**Research results.** It was determined which chamber-instrumental and orchestral groups appeared in the region during the defined period, at the initiative of whom they were formed, their composition, separate concert performances (based on the feedback and reviews in periodicals) were declared, names of executives, the most initiative performers were determined.

*The practical significance* of the article lies in the possibility of using its materials in the coverage of the musical life of Drohobych region within the period of the 20-30's of the XX century, studying the processes of musical performance (chamber orchestra) in the region, particularly at the stage of its creation and attracting professional music personnel to it, both teachers and students who have received special music education at the branches of the Higher Music Institute in Drohobych and Boryslav, revealing the features of repertoire policy.

**Key words:** S. Saprun, chamber orchestra performance, repertoire, Drohobychyna, creative events.

Надійшла до редакції 17.10.2019 р.

УДК [78.072.03В. Матюк:070(477.83/.86)] «.../193»

### ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ О. ВІКТОРА МАТЮКА У ВИСВІТЛЕННІ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ ГАЛИЧИНИ ДО 1939 Р.

Стадницька Марія - аспірантка  
кафедри методики музичного виховання і диригування,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
ім. І. Франка, м. Рава-Руська, Україна  
orcid.org/0000-0001-8234-4867  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.251  
azaz239993@gmail.com

Досліджено друковані публікації української преси Галичини до 1939 р., що висвітлювали життєпис, музично-громадську і педагогічну діяльність, творчу спадщину священника і композитора о. В. Матюка. Систематизовано хронологічні й типологічні групи публікації, проаналізовано головні напрями та зміст пресових публікацій, зокрема значну увагу приділено музично-критичним публікаціям В. Матюка і статтям інших авторів, що висвітлювали творчий портрет композитора. Науково-популярні й джерельні матеріали І. Біликовського, В. Білоцерківського, В. Витвицького, Б. Кудрика, С. Людкевича, В. Щурата та інших сформували інформативний та змістовний пласт історіографії творчості В. Матюка. Визначено, що друковані матеріали української преси Галичини до 1939 р. є вагомим джерелом інформації про творчу діяльність митця та сформували вагому основу для наступних студій його спадщини.

**Ключові слова:** творча спадщина о. В. Матюка, українська музична культура Галичини, музична критика, українська преса.

*Постановка проблеми.* Українська громада Галичини у 1937 р. відзначала декілька знакових пам'ятних ювілеїв, зокрема 25-ліття смерті священника, композитора і педагога о. В. Матюка. З нагоди цієї дати провідні культурно-освітні організації ініціювали спорудження пам'ятника митцеві у с. Карів (сучасний Сокальський район Львівської обл.), де о. В. Матюк упродовж декількох десятиліть провадив власну душпастирську, мистецьку і культурно-освітню діяльність. Закликаючи суспільство через пресу підтримати цю акцію фінансовими пожертвами, ініціатори стверджували: «Кожне суспільство розвивається та виростає на спадщинних цінностях своїх батьків – громадянських діячів і духовних творців. Ті цінності це ланки, що в'яжуть між собою покоління народу, зв'язують його вчорашній день із нинішнім і майбутнім» [15]. Саме ця ідея була стрижневою в оцінках спадщини композитора до 1939 р., спонукаючи виконувати його твори, збирати розосереджений по приватних збірках архів о. В. Матюка, публікувати до сьогодні актуальні дослідження й науково-популярні матеріали, що висвітлювали його творчість, зберігаючи для нащадків факти його музично-громадської діяльності та композиторську творчість.

*Огляд останніх публікацій.* У науковій літературі останніх трьох десятиліть, поза контекстом музично-історичних праць загального плану, як-от монографії М. Загайкевич [8; 95-114, 180-181], постать о. В. Матюка висвітлювалася, головню, у трьох типах публікацій:

- Наукові та науково-популярні краєзнавчі матеріали розкривають постать В. Матюка як один із взірців мистецької та музично-педагогічної діяльності представника священничої родини. Зокрема, у статтях І. Фрайт [16] виділені аспекти просвітницької та педагогічної спадщини митця. П. Арсенич осмислює постать В. Матюка в контексті генерації діячів другої пол. XIX – початку XX ст. [1] С. Івасейко належить невелика популярна монографія, в якій подано життєпис та огляд творчості композитора [9].

- Упорядником докладної бібліографії творчої спадщини В. Матюка, за якою вперше можна оцінити внесок композитора в українську музичну культуру, є І. Бермес [7]. Біо-бібліографія містить передмову, в якій окреслено творчу діяльність композитора, перелік його творів у жанрових групах із докладною інформацією про місцезнаходження рукописів та видань, деяку літературу про композитора.

- Документальні матеріали та листування В. Матюка з різними діячами української культури того часу в публікації С. Канчалаби дозволяють деталізувати окремі моменти життєпису композитора [10].

Дві останні позиції привертають увагу з точки зору збереження та систематизації документальних матеріалів, що формують підстави для ґрунтовніших досліджень музичної творчості композитора. Одним із вагомих пластів документальних матеріалів є також публікації української преси Галичини до 1939 р., яка традиційно віддавала належне популяризації національного музичного мистецтва XIX - початку XX ст. Цей пласт публікацій, на жаль, у сучасних наукових студіях використовується далеко не повною мірою. Хоча діяльність і спадщина В. Матюка доволі активно висвітлювалася в українській пресі Галичини за життя митця (до 1912), а також після його смерті (до 1939 р.), а друквані матеріали (статті, рецензії, повідомлення, спогади) є вагомим джерелами ґрунтовних досліджень творчого життєпису композитора.

*Метою статті* є дослідити різновиди друкваних матеріалів про о. В. Матюка, що з'явилися на шпальтах українських видань Галичини до 1939 р., виявивши їхній зміст, специфіку й ракурси осмислення творчості композитора.

*Виклад дослідницького матеріалу.* Друквані матеріали української преси, що висвітлювали особистість і творчу діяльність о. В. Матюка до 1939 р. можна поділити хронологічно на два етапи:

I. Прижиттєві друки (власні статті та публікації митця, рецензії, анонси, повідомлення, біографічні матеріали) охоплюють декілька десятиліть від 60-х рр. XIX ст. до 1912 р. У групі прижиттєвих друкваних матеріалів преси першочергово важливими є авторські публікації композитора, який був одним із перших українських музичних критиків та публіцистів Галичини, а також біографічні матеріали й повідомлення, подані самим композитором чи з його слів.

II. Статті й матеріали, надруквані після смерті композитора (1912-1939 рр.), як правило, мали пам'ятний характер, адже поштовхом ставали річниці та ювілейні дати (як-от 25-ліття смерті о. В. Матюка 1937 р.). Попри те, саме у той період з'являються перші дослідження його спадщини, які належали відомим українським музикознавцям С. Людкевичу, В. Витвицькому, Б. Кудрику та ін.

Типологічно масив публікацій про творчу діяльність о. В. Матюка містить такі групи матеріалів:

1. Музично-критичні статті композитора опубліковані, як правило, у часописах «Діло», «Зоря», «Дяківський Глас», а також календарі товариства «Просвіта»;

2. Анонси, повідомлення й рецензії що стосуються публікації музично-педагогічних видань митця («Співаника», «Малого катехизму музики», «Короткого начерку науки гармонії та композиції») і його редакторського-видавничої діяльності (збірник «Боян», редакція опери М. Лисенка «Чорноморці»). Основним джерелом матеріалів цього типу є газета «Діло» за останні десятиліття XIX ст.

3. Прижиттєві та посмертні біографічні матеріали й спогади належали І. Біликовському («Ілюстрований музичний календар на 1906 р»), В. Білоцерківському («Життя і Знання», 1937 р.), С. Людкевичу («Неділя», 1912 р.), В. Витвицькому («Українська Музика» за 1937 р.), Б. Кудрику («Мета» за 1937 і 1938 рр., «Просвіта» 1937 р.), Р. Сімовичу («Назустріч», 1937 р.), Я. Ярославенку («Неділя»).

4. Численні рецензії, в яких згадано та охарактеризовано виконання творів композитора, дозволяють скласти уявлення про функціонування його музики у тогочасному музичному житті Львова та Галичини, визначити популярність тих чи інших композицій.

В. Матюк є автором одних із перших музично-критичних публікацій в українській пресі Галичини впродовж другої пол. XIX - початку XX ст. Його статті й рецензії друкували найвідоміші тогочасні видання: газета «Діло», часописи «Зоря» і «Дяківський глас», календарі товариства «Просвіта». У кількісному вимірі музично-критична спадщина митця є невеликою, однак зважаючи на її зміст і полемічність, вона є надзвичайно вагомим джерелом інформації про тогочасну національну культуру, а також тенденції й особливості тогочасної музичної творчості галицьких українців. В. Матюк у своїх статтях популяризує визначні твори українських композиторів, як-от І. Лаврівського, М. Лисенка, О. Нижанківського, Ф. Колесси, осмислює історичний шлях розвитку композиторської школи Галичини, торкається питань музичної педагогіки, виховних і просвітницьких можливостей музичного мистецтва й української пісні, особливостей українського фольклору.

Друкований відгук на дует О. Нижанківського «До ластівки», який В. Матюк опублікував у газеті «Діло» (1886, ч. 11), відповідаючи на критичні закиди о. П. Бажанського на адресу автора композиції, переростає рамки традиційної рецензії та розгортається у полемічну статтю. Саме у цій рецензії чи не вперше яскраво простежуються естетичні погляди В. Матюка. Відповідаючи П. Бажанському, митець чітко стверджує, що музика є самостійним мистецтвом, відтак має власну цінність й не слід абсолютизувати її підпорядкування літературі. Ще ширше В. Матюк розгортає заочну полеміку з М. Лисенком стосовно його оцінки музичної творчості українських композиторів



Галичини. Підтримуючи тезу про окремішність української музики та своєрідні ознаки національного музичного стилю, В. Матюк вважає несправедливою та необґрунтованою думку М. Лисенка про низьку вартість творів українських галицьких митців і вважає, що видатний музикант був надто мало обізнаний з музичної спадщиною та умовами музичного середовища, в яких формувалися галичани. Саме це спонукало його викласти у рецензії власний погляд на історію введення професійного співу в Перемишлі, яка асоціювалася зі становленням української композиторської школи доби романтизму в Галичині. Однак, В. Матюк підтримував тезу про те, що українські композитори повинні глибоко знати українську народну творчість: «Кожний композитор, що хоче промовити до духа своєї народности, мусить опирати свої твори на підставі народніх пісень, котрі є найбільшим «запліднюючим фактором» його мотивів і фантазії, - інакше минеться з ціллю» (1886, ч. 11) [13].

Розлогу рецензію В. Матюка на оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч» надрукував часопис «Зоря» (1885, ч. 7). Крім докладно поданого сюжету та композиції твору по діях із метою репрезентувати композицію перед галицькою публікою, дізнаємося деякі цікаві особисті факти. Автор статті стверджує, що отримав клавір твору восени 1884 р. від самого М. Лисенка і тривалий час скрупульозно вивчав нову українську оперу. Опера справила на нього настільки великі враження, що він вирішив викласти їх у вказаній рецензії. В. Матюк дуже високо оцінив композицію, називаючи її першорядним і класичним твором української музики нової музичної ери [14; 84].

Ще одна публіцистична й полемічна стаття В. Матюка «В справі науки нотного співу у нас по селах і містах», яку надрукувало «Діло» (1898, ч. 275), суттєво доповнює погляди композитора на розвиток і призначення музичного мистецтва. Стаття написана у продовження матеріалу о. Івана Гарматія у тому ж виданні й присвячена проблемі розвитку національної музичної освіти, важливість якої В. Матюк аргументує прикладами світової традиції від Давньої Греції до сучасності. Композитор стверджує, що:

а) народна пісня є дуже вагомим інструментом національного відродження, пробудження патріотизму й виховання самосвідомості;

б) розвиток музичної освіти й плекання народного мистецтва забезпечує суспільство від деморалізації;

в) формування національної професійної музичної освіти є надзвичайно актуальною проблемою сучасних галицьких українців;

г) музичну освіту слід починати у ранньому дитинстві;

г) хорові товариства «Боян» як провідники тогочасної української музичної культури повинні зацікавитися питаннями елементарної музичної освіти й потребують утворення якоїсь об'єднуючої спілки.

Серед численних музично-критичних публікацій - рецензій, повідомлень, відгуків і т.ін. про творчість В. Матюка, центральне місце посідають біографічні статті й творчі портрети.

Автором, ймовірно, першої докладної біографії В. Матюка був український композитор, музично-громадський діяч та один із засновників «Станіславівського Бояна» І. Біликовський, якому на початку ХХ ст. належить низка публікацій про тогочасні постаті української музичної культури Галичини. Редактори видання «Ілюстрований музичний календар» («Альманах музичний») протягом 1904-1907 рр. опублікували декілька матеріалів про митця. Крім вказаної біографії, це були, головно, його праці й композиції, що виходили додатками до річників «Ілюстрованого музичного календаря»: «Короткий начерк науки гармонії та композиції» (1906 р.), серія колядок – «Вселенная веселися», «Радість нам ся з'явила», «Нова радість» та обробка духовного гімну «Боже великий, єдиний» (1907 р.). Біографічний нарис І. Біликовського покликаний ближче познайомити читачів і меломанів із постаттю автора цих творів, при чому базувався на даних, які подав про себе сам В. Матюк [3].

1912 р. – у рік смерті В. Матюка варто згадати дві пам'ятні публікації, надруковані у часопису «Неділя». Я. Ярославенко під назвою «У Віктора Матюка» опублікував особисті спомини про композитора (1921, ч. 44). Ще більшу цінність для поширення й розуміння творчості В. Матюка мала стаття С. Людкевича, що вийшла також окремою брошурою у видавничій спілці «Діла».

Стаття С. Людкевича «Віктор Матюк» («Неділя», 1912, чч. 26-28), подана у пам'ять митця, характеризується інформативністю та лаконічністю. За визнанням автора статті, у біографічних фактах він опирався на відому в той час публікацію І. Біликовського в «Ілюстрованому музичному календарі» за 1906 р., написану зі слів самого композитора. Це творчий портрет музично-громадського діяча та композитора, включає такі змістові елементи: біографічні дані, перелік друкованих музичних творів та музично-педагогічних праць, визначення популярних свого часу композицій, характеристику стилю й музичної мови (мелодики, гармонічного мислення, метрориму, фактури). С. Людкевич подає творчість о. В. Матюка у тогочасному мистецькому музичному контексті, зіставляючи її зі стилем інших

представників перемиської школи в Галичині – о. М. Вербицького, о. І. Лаврівського, о. С. Воробкевича та музичною творчістю доби романтизму (стилем Ф. Шуберта, П. Чайковського). Відзначаючи оригінальність і своєрідність його музики, автор статті так характеризує образний світ творів о. В. Матюка: «Його головні прикмети – се наївна простота виразу з відтінком природного сентименту (далекого від усякої манери і пересади), а декуди легкої меланхолії» [12; 283].

Доповнюючи монографічну статтю С. Людкевича, варто згадати ще одну публікацію того ж автора: «Нововіднайдений твір В. Матюка» (в часописі «Українська Музика», 1939, ч. 4). С. Людкевич анонсував щойно віднайденому кантату композитора «Із тривікових могил». Оцінюючи цей твір стосовно відомої на той час творчості В. Матюка, автор твердив, що вона «може показати нам інвенцію і мистецькі засоби музи Матюка в зовсім новому, досі незнаному світлі» [12; 368].

Відзначення 25-ліття пам'яті композитора в 1937 р. та ініціатива спорудження пам'ятника у с. Карів дали поштовх до серії матеріалів про його творчість, спрямованих на її популяризацію у різних верствах української спільноти Галичини. Їх авторами були, передовсім, відомі українські композитори та музикознавці В. Витвицький і Б. Кудрик, що відзначилися своїми дослідженнями української галицької музики XIX ст.

В. Витвицькому належить три публікації про творчу діяльність В. Матюка. Центральною з них є стаття – творчий портрет «Віктор Матюк», надрукована в часопису «Українська Музика» з нагоди відзначення 25-літньої річниці пам'яті композитора (1937, ч. 2). Автор критично оцінив відому літературу про В. Матюка, використовуючи слово «небагато» [5; 42]. У своїй статті В. Витвицький подав коротку біографію композитора, спираючись на дані І. Біликовського та С. Людкевича; зробив огляд його спадщини в основних жанрах хорової, камерно-вокальної, сценічної творчості; узагальнив внесок діяльності композитора в розвиток української культури Галичини. Його стиль В. Витвицький характеризує з позиції належності до перемиської школи і спадкоємності з творчістю М. Вербицького та І. Лаврівського. Захищаючи В. Матюка від критики за надто малу увагу до народної пісні, В. Витвицький розглядає його творчість крізь призму типового для XIX ст. тлумачення певних естетичних категорій, відтак, закладає основи для об'єктивної оцінки її значення в українській культурі загалом. Ось як автор пояснює термін «народна музика» у контексті традиційних поглядів українських галицьких музикантів часу діяльності В. Матюка: «Поняття “народної музики” не було в нас точно спрецизоване і було доволі широке. Підлягало під нього все, що було приступне й легке, без огляду на походження, зокрема ж пісні до патріотичних текстів» [5; 44].

Один із розділів дисертації В. Витвицького також присвячений камерно-вокальній творчості В. Матюка і доповнює згадану вище статтю. Крім стислих біографічних даних, автор роботи докладно аналізує композицію восьми солоспівів, характеризуючи форму вірша, лад, мелодію, подаючи до кожного з них метричні схеми [6; 67-76]. Окрема стаття В. Витвицького присвячена найзнаменитішому твору В. Матюка солоспіву на слова М. Шашкевича «Веснівка», в якій він також згадує редакції й переробки цієї композиції [5; 34].

В. Білоцерківський у часописі товариства «Просвіта» «Життя і Знання» за 1937 р. (ч. 4) опублікував невеликий популярний нарис – пам'ятну згадку у 25-ліття смерті В. Матюка. Автор викладає біографію композитора та священика, називає його основні твори. Оцінюючи спадщину митця та її внесок в українську музику як вихованця перемиської школи [4], він, ймовірно, спирався на думку С. Людкевича (про це свідчить використана цитата з його статті). Загалом, нарис не містить якихось нових фактів чи визначень, однак покликаний популяризувати творчість В. Матюка у найширших суспільних верств та анонсує спорудження йому пам'ятника в с. Карів.

Ще один український музикознавець і композитор 30-х рр. минулого століття Б. Кудрик присвятив В. Матюкові одразу декілька різнопланових публікацій. Творчий портрет композитора, відносно традиційного плану, він подав у популярному часописі «Просвіта» в рубриці «Читання», що виходив під егідою однойменного товариства і призначений для просвітянських гуртків та читалень. Ще дві публікації Б. Кудрика («Віктор Матюк, його доба й наша сучасність», «Лисенко і Матюк (на маргінесі їхніх недавніх 25-літніх роковин смерті)» з'явилися у часопису «Мета» з нагоди пам'ятного ювілею В. Матюка та є типовими для автора поетичними есе, роздумами, навіяними постаттю і творчістю композитора. Зокрема, його стаття «Віктор Матюк, його доба і наша сучасність (З приводу 25-ліття смерті композитора)» («Мета», 1937, ч. 22) – це уявний рефлексивний діалог українського музиканта другої половини XIX ст. і сучасника автора нарису.

Б. Кудрик через асоціативний ряд і метафори влучно окреслює образну й стильову сутність творчості композитора, якого називає, в першу чергу, піснярем. «[...] Матюк – типовий Галичанин своєї доби, свого священничого середовища. [...] Тужливий мрійник, що крізь вікно приходської кімнати [...] глядить на зоряне небо й зі струн прабабусиною спінету добуває наївно-

сентиментальні, ідилічні мелодії [...]. Та наш галицький пісняр не лише мрійник, не лише поет тихої вечірньої години, але й – дбайливий будівничий, господар пісні. Міряє, прирівнює, лучить, буде – нехай пісня буде мов добра, кріпко збудована хата, мов добре справлена нива» (Мета, 1938, ч. 1) [11].

Розлога стаття В. Щурата у трьох числах газети «Новий Час» поєднує спогади та публікацію документальних матеріалів. Мотивуючи власне звернення до постаті композитора, автор пише: «А хіба кожний, хто брав участь хоч би й у шкільному хоральному співі, знає його збірку пісень на мужеський хор, знає його «Бояна» так, як кожний дяк повинен знати його «Науку нотного музикального пінія» (1937, ч. 219) [17]. Зауваження В. Щурата чудово ілюструє соціальне середовище музикантів-любителів, в якому активно популяризувалася творчість В. Матюка, передовсім, шкільні та просвітянські й церковні сільські хори. Автор публікації подав фрагменти листування В. Матюка з композитором і священником І. Кипріяном та з директором театру Т. Гембіцьким з приводу музики до вистав «Поселенці» та «Інвалід». Власні зустрічі з В. Матюком та фрагменти свого листування із митцем В. Щурат коментує в контексті спільного зацікавлення історією створення «Грюневальдської пісні». Від автора дізнаємося, що композиторові не лише належала відповідна композиція для чоловічого хору а саррелла на основі старовинної мелодії (хор «Богородиця дівиця»), але й власне дослідження на вісім аркушів, рукопис якого він переслав В. Щуратові.

За прижиттєвими публікаціями, в першу чергу, матеріалами газети «Діло», можна скласти доволі значний перелік виконуваних упродовж другої пол. XIX ст. композицій В. Матюка. Більшу частину їх складають хори та солоспіви, що звучали на концертах найрізноманітніших аматорських хорів, у т.ч. у виконанні хорів ремісничого товариства «Зоря» та «Руської бесіди», українських співаків Є. Гушалевича, О. Мишуги та ін., серед цих композицій: хори «До руської пісні» (1887, ч. 20), «Болеслав Кривоустий», «Крилець» (1889, ч. 56), «Під осінь» (1890, ч. 41), кантата «З тривікових могил» (1886, ч. 34), «До бою» (1884, ч. 139), «До весни» (1886, ч. 33); солоспіви «Гадка щастя» (1890, ч. 272), «Цвітка дрібная» (1888, ч. 12). Газети повідомляли про нові композиції й видання творів митця, як-от про перший випуск збірки «Пісень до Пресвятої Богородиці» (Діло, 1881, ч. 2), музику до драми «Інвалід» і творчі плани написати музику до «Марусі» І. Нечуя-Левицького (Діло, 1883, ч. 5), вихід із друку збірника хорових творів «Боян» (1885, ч. 2, 107). Саме з повідомлень газети «Діло» дізнаємося, що опера «Чорноморці» М. Лисенка виконувалася у Галичині в оркеструванні В. Матюка (Діло, 1881, ч. 85; 1890, ч. 272).

Урочистості з нагоди посвячення пам'ятника В. Матюкові у с. Карів 3 жовтня 1937 р. добре засвідчують популярність спадщини композитора в галицько-українському суспільстві. Їх висвітлювали провідні газети і часописи, зокрема «Діло» (редакційне повідомлення без підпису), «Новий час» (В. Барвінський), «Українська музика» (В. Барвінський), «Мета» (Б. Кудрик), «Життя і Знання» (редакційне повідомлення), «Дзвони» (стаття без підпису), «Назустріч» (Р. Сімович). Дописувач газети «Діло» (1937, ч.) у повідомленні «Величаве свято української культури» подав докладний опис усіх урочистостей з нагоди відкриття і посвячення пам'ятника.

Докладну рецензію на ювілейний концерт у с. Карів, що відбувся у рамках урочистостей помістив український композитор і музичний критик В. Барвінський у газеті «Новий час» (1937, ч. 222). У програму музичного вечора були включені основні знакові композиції митця: хори «До руської пісні», «Під осінь», «Болеслав Кривоустий», «Із тривіковий могил», «Ревуха», «Бодай ся когут збудив», «З тої гори високої», «Змарнів я», «Чи ж се тая керниченька», «Чом так скрито», «Кріпись, народе» (з опери «Інвалід»), солоспіви «Цвітка дрібная», «З слезою в оці», пісня «Родимий краю» (з опери «Капрал Тимко»). Концерт у виконанні чоловічого хору товариства «Просвіта» у Львові «Сурма» за участю С. Людкевича та Б. Кудрика як авторів вступного слова й тематичного реферату про творчість композитора мав дуже значний резонанс у всій окрузі, не випадково його рецензент В. Барвінський писав: «Простора як на сільську читальню саля не змогла помістити й четвертини тих, які прийшли на концерт та щільно виповнили ще й усі переходи, бічні кімнати та майдан перед будинком читальні» [2].

*Висновки.* Отже, українська галицька преса другої пол. XIX – першої пол. XX ст. постійно і різнобічно висвітлювала творчу діяльність В. Матюка, публікуючи його власні рецензії й статті, повідомлення про нові твори й видання, відгуки на концерти тощо. Музично-критична спадщина композитора сконцентрувала його погляди й оцінки тогочасної української музичної культури. Слід підкреслити, що В. Матюк доволі критично, однак об'єктивно аналізував проблемні аспекти музичного життя Галичини, вважаючи найбільшою загрозою для формування українських композиторів надто малий доступ до професійної музичної освіти.

Особливе значення мають публікації документального змісту (фрагменти листів і спогади), біографічні матеріали і перші дослідження його музичної спадщини, які дозволили зберегти ім'я

композитора для сучасників. Саме у першій третині ХХ ст. студії С. Людкевича, В. Витвицького та інших започаткували збирання і вивчення музичної творчості В. Матюка, розглядаючи його як безпосереднього спадкоємця перемиських традицій. Адже, як писали в 1937 р. автори заклику до відзначення 25-ліття пам'яті В. Матюка: «Нічого не втратила зі своїх весняних пахощів його безсмертна "Цвітка дрібная", однаково й досі крилами пісні лине любовний спів до верхів гір рідного краю ("Крилець") і далі живе вічна, як ті самі зелені ниви пісня "Родимий краю"» [15].

#### Список використаної літератури

1. Арсенич П. Славні галицькі священичі родини ХІХ - початку ХХ століття та їх роль у духовному і культурно-громадському житті. *Український родовід. Матеріали ІІІ між нар. генеалогічної конф.* 24–25 лист. 2001 р. Львів, 2003. С. 15–18.
2. Барвінський В. Святочний концерт із творів о. В. Матюка в Карові. *Новий Час*. 1937. Ч. 222, 7 жовт. С. 8.
3. Біликовський І. о. Віктор Матюк. *Ілюстрований Музичний календар на рік звичайний 1906*. Зладив і впорядк. Р. Зарицький. Львів, 1906. С. 65-73.
4. Білоцерківський В. Віктор Матюк (3 нагоди 25-ліття смерті). *Життя і Знання*. Львів, 1937. Ч. 4 (115). С. 105.
5. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. 400 с.
6. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ ст. Упоряд. В. Пилипович. Перемишль, 2004. 156 с. (серія «Перемиська бібліотека». Т. VI).
7. Віктор Матюк. Біобібліографічний покажчик. Уклад. І. Л. Бермес. Дрогобич, 1993. 118 с.
8. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960. 192 с.
9. Івасейко С. Віктор Матюк: 3 життя і творчої діяльності. Сокаль: Книгозбірня сокаль. «Просвіти», 1992. 69 с.
10. Канчалаба С. О. Листування Віктора Матюка з діячами української культури, духовними особами (за матеріалами відділу рукописів ЛНБ). *Зан. Львів. наук. бібл. ім. В. Стефаника*, за ред. М. Вавричин, Л. Дмитрієва. Львів, 1998. Вип. 6. С. 14–20.
11. Кудрик Б. Лисенко і Матюк (На маргінесі їхніх недавніх 25-літніх роковин смерті). *Мета*. 1938. Ч. 1, 7 січ. С. 4–5.
12. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Львів: Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. 496 с.
13. Матюк В. «До Ластівки» Ост. Нижанковського (По причині рецензій того дуету в «Зорі» ч. 23 з 1885 р., написаної Вп. П. Бажанським). *Діло*. 1886. Ч. 11, 28 січ. (9 лют.). С. 1-2; Ч. 12, 1 (13) лют. С. 1-2.
14. Матюк В. Різдвяна ніч, малоруска опера М. Лисенка. *Зоря*. Львів, 1885. Ч. 7. 1(13) цвіт. С. 83-84.
15. Пошануймо роковини смерті композитора о. Віктора Матюка! *Діло*. Львів, 1937. Ч. 57. 16 берез. С. 4.
16. Фрайт І. Забута педагогічна спадщина В. Матюка. *Джерела*, 1999. № 1-2. С. 100-104.
17. Щурат В., д-р. Спомин про о. Віктора Матюка (В 25-ті роковини його смерті). *Новий Час*. Львів, 1937. Ч. 219, 4 жовт. С. 6; Ч. 220, 5 жовт. С. 4; Ч. 221, 6 жовт. С. 4.

#### References

1. Arsenych P. Slavni halytski sviashchenychi rodyny XIX - pochatku XX stolittia ta yikh rol u dukhovnomu i kulturno-hromadskomu zhytti. *Ukrainskyi rodovid. Materialy tretoi mizhnarodnoi henealohichnoi konferentsii* 24–25 lystopada 2001 roku. Lviv, 2003. S. 15–18.
2. Barvynskiy V. Sviatochniy kontsert iz tvoriv o. V. Matiuka v Karovi. *Novyi Chas*. 1937. N. 222, 7 zhovt. S. 8.
3. Bilykovskiy I. o. Viktor Matiuk. Pliustrovanyi Muzychnyi kalendar na rik zvychainyi 1906. Zlodyv i vporiadkuvav R. Zarytskyi. Lviv, 1906. S. 65-73.
4. Bilotserkivskiy V. Viktor Matiuk (Z nahody 25-littia smerty). *Zhyttia i Znannia*. Lviv, 1937. No. 4(115). S. 105.
5. Vytvytskyi V. Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka. Upor. L. Lekhnyk. Lviv, 2003. 400 s.
6. Vytvytskyi V. Starohalytska solna pisnia XIX st. Upor. V. Pylypovych. Peremysl, 2004. 156 s. (seriia «Peremyska biblioteka». T. VI)
7. Viktor Matiuk. Biobibliografichnyi pokazhchik. Uklad. I. L. Bermes. Drohobych, 1993. 118 s.
8. Zahaikivych M. Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st. Kyiv, 1960. 192 s.
9. Ivaseiko S. Viktor Matiuk: Z zhyttia i tvorchoi diialnosti. Sokal: Knyhozbirnia sokalskoi «Prosvity», 1992. 69 s.
10. Kanchalaba S. O. Lystuvannia Viktora Matiuka z diiachamy ukrainskoi kultury, dukhovnymy osobamy (za materialamy viddilu rukopysiv LNB). *Zapysky Lvivskoi naukovoii biblioteki im. V. Stefanyka*, za red. M. Vavrychyn, L. Dmytriieva. Lviv, 1998. Vyp. 6. S. 14–20.
11. Kudryk B. Lysenko i Matiuk (Na marhinesi yikhnikh nedavnikh 25-litnikh rokovyn smerty). *Meta*. 1938. No. 1, 7 sich. S. 4-5.
12. Liudkevych S. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy: u 2 t. Lviv: vyd-vo M. Kots, 1999. T. 1. 496 s.
13. Matiuk V. «Do Lastivky» Ost. Nyzhankovskoho (Po Prychyni retsenziy toho duetu v «Zori» ch. 23 z 1885 r., napyasnoy Vp. P. Bazhanskym). *Dilo*. 1886. No. 11, 28 sichnia (9 liutoho). S. 1-2; N. 12, 1 (13) liutoho. S. 1-2.
14. Matiuk V. Rizdviana nich, maloruska opera M. Lysenka. *Zoria*. Lviv, 1885. No. 7. 1(13) tsvitnia. S. 83-84.
15. Poshanuimo rokovyny smerty kompozytora o. Viktora Matiuka! *Dilo*. Lviv, 1937. No. 57. 16 berez. S. 4.
16. Fraiti I. Zabuta pedahohichna spadshchyna V. Matiuka. *Dzherela*, 1999. № 1-2. S. 100-104.
17. Shchurat V., d-r. Spomyn pro o. Viktora Matiuka (V 25-ti rokovyny yoho smerty). *Novyi Chas*. Lviv, 1937. No. 219, 4 zhovt. S. 6; N. 220, 5 zhovt. S. 4; N. 221, 6 zhovt. S. 4.

## ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ О. ВИКТОРА МАТЮКА В ОСВЕЩЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ ГАЛИЧИНЫ ДО 1939 ГОДА

Стадницька Марія – аспірантка  
кафедри методики музикального виховання і дирижування,  
Дрогобычський державний педагогічний  
університет ім. І. Франка, г. Рава-Руська, Україна

Исследуются публикации украинской прессы Галичины до 1939 г., которые освещали жизненный путь, музыкально-общественную и педагогическую деятельность, творческое наследие священника и композитора о. В. Матюка. Систематизированы хронологические и типологические группы публикации, проанализированы основные направления и содержание прессовых публикаций, в том числе значительное внимание уделено музыкально-критическим работам В. Матюка и статьям других авторов, освящавших творческий портрет композитора. Научно-популярные и документальные материалы И. Билыковского, В. Белоцерковского, В. Витвицкого, Б. Кудрика, С. Людкевича, В. Щурата и других сформировали информативный и содержательный пласт историографии творчества В. Матюка. Определено, что опубликованные материалы украинской прессы Галичины до 1939 г. стали важным источником информации о творческой деятельности музыканта и сформировали значительную основу для последующих исследований его наследия.

**Ключевые слова:** творческое наследие о. В. Матюка, украинская музыкальная культура Галичины, музыкальная критика, украинская пресса.

## CREATIVE ACTIVITY OF O. VICTOR MATYUK IN COVERING MUSICAL CRITICISM OF HALYCHYNA UNTIL 1939

Stadnytska Maria – PhD student of  
the Department of technique of musical education and conducting,  
Institute of Music of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Rava-Ruska, Ukraine

The printed publications of the Ukrainian press of Halychyna up to 1939 were investigated, which covered the biography, music-public and pedagogical activity, creative heritage of the priest and composer V. Matyuk. Chronological and typological groups of publications are systematized. The main directions and content of the press publications are analyzed. In particular, considerable attention was paid to music-critical publications by V. Matyuk and articles by other authors that covered the composer's creative portrait. The scientifically popular and source materials of I. Bilykovsky, V. Bilotserkivskyi, V. Vytvytskyi, B. Kudryk, S. Lyudkevych, V. Shchurat and others formed a very informative and meaningful layer of V. Matyuk's historiography. It is determined that the printed materials of the Ukrainian press of Halychyna up to 1939 are an extremely important source of information about the creative activity of the artist. These materials also formed a solid basis for subsequent studies of his heritage.

**Key words:** creative heritage of Fr. V. Matyuk, Ukrainian Musical Culture of Halychyna, Music Criticism, Ukrainian Press.

UDC [78.072.03В.Матюк:070 (477.83/86)] «.../193»

## CREATIVE ACTIVITY OF O. VICTOR MATYUK IN COVERING MUSICAL CRITICISM OF HALYCHYNA UNTIL 1939

Stadnytska Maria - PhD student of  
the Department of technique of musical education and conducting,  
Institute of Music of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,  
Rava-Ruska, Ukraine

**The aim.** The purpose of the study is to systematize, summarize and analyze an array of historiographic and printed source material about the creative figure of V. Matyuk within the second half of the XIX century until 1939, containing important factual, philosophical and aesthetic information.

**Research methodology.** The historical-chronological method and the classification method for the systematization of press publications in the article are used. Historiographic and analytical methods make it possible to examine the content of relevant articles on V. Matyuk's work in the Ukrainian press of Halychyna until 1939.

**Results.** The printed materials of the Ukrainian press of Halychyna, which covered the work of V. Matyuk until 1939, are divided into two chronological stages: I. Life-long publications (articles and reviews of the composer, biographical materials, reviews of concert performances of his works, reports on music-pedagogical and other publications); II. Publications of 1912-1939 (memoirs, articles — creative portraits, fragments of correspondence and other documentary materials, research of his work). Music-critical articles of the artist were printed by the magazines «Dilo», «Zorya», «Dyakyivsky Voice», and the calendars of the «Prosvita Society». His style is characterized by journalism and polemicism, which makes V. Matyuk's articles a significant source of information about the state of national music culture of that time. The lifelong and posthumous biographical

materials, memoirs, scientific and popular science studios were owned by I. Bilykovskiy («Music Calendar»), S. Lyudkevych and Y. Yaroslavenko («Sunday»), B. Kudryk («Purpose», «Enlightenment»), R. Simovych («Towards the End»), V. Vytvytskyi («Ukrainian Music»). During the last decades of the XIX<sup>th</sup> - beginning of the XX<sup>th</sup> centuries, the «Dilo» newspaper traditionally published messages about the composer's new works, their concert performance, and his teaching and editorial activities. From the reviews it is clear that most of the choral, chamber-vocal and stage compositions of V. Matyuk sounded and were popular in Ukrainian concerts in Halychyna. The Ukrainian press covered in great detail the commemorative celebrations marking the 25th anniversary of the artist's death. The articles, reviews, memoirs and messages belonged to V. Barvinskyi («New Time»), «Ukrainian Music»), V. Vytvytskyi («Ukrainian Music»), B. Kudryk («Purpose», «Enlightenment»), V. Bilotserkivskiy («Life and Knowledge»), R. Simovych («Towards the End»), V. Shchurat («New Time»), editorial offices of the newspaper «Dilo».

**Novelty.** The article systematizes the main in-life and posthumous (up to 1939) publications of the Ukrainian press of Halychyna concerning V. Matyuk's creative activity. In particular, his contribution to the formation of Ukrainian music criticism and journalism has been determined. On this basis, the aesthetic outlook of the artist was analyzed. Complex of articles and documentary materials that laid the foundations of scientific studies of the composer's creative personality were investigated.

**The practical significant.** The results of the study will further develop the scientific study of V. Matyuk's work, complement the historiography of Ukrainian musical culture and expand Halychyna's national music critic studies by 1939.

**Key words:** creative heritage of Fr. V. Matyuk, Ukrainian Musical Culture of Halychyna, Music Criticism, Ukrainian Press.

Надійшла до редакції 5.10.2019 р.

УДК 78.071(092):7.03(477.83/.86)

#### КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОТЦЯ ЙОСИФА КИШАКЕВИЧА

**Матійчин Ірина Мстиславівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич  
orcid.org/0000-0003-2153-8689  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.252  
irynam65@ukr.net

Висвітлюються деякі аспекти культурно-мистецької й педагогічної діяльності священника, композитора, хорового диригента та громадського західноукраїнського діяча Йосифа Кишакевича. Найбільша увага надається перемишльському періоду життя митця, зокрема його учительській практиці в навчальних закладах Перемишля. Стверджується тісний взаємозв'язок педагогічної та композиторської діяльності Й. Кишакевича, а також визначається його роль у впровадженні народної мови українців Галичини в різні сфери культурного життя.

**Ключові слова:** Йосиф Кишакевич, навчальні заклади, Східна Галичина, педагогічна діяльність.

**Постановка проблеми.** Наприкінці XIX – початку XX ст. греко-католицькі священники Галичини, окрім душпастирських обов'язків, часто виконували й інші суспільно важливі функції. Дбаючи про всебічний розвиток пригнобленого в умовах бездержавного існування українського населення, свідомі свого впливу і можливостей, пасіонарні особистості з кола духовенства спрямовували свої зусилля на моральне, соціальне, національно-патріотичне, культурно-освітнє, економічне піднесення життя краю.

Одним з активних громадських діячів свого часу був священник, композитор, хоровий диригент Йосиф Кишакевич (1872–1953 рр.) – постать неординарна, по-своєму трагічна (зважаючи на складні перипетії його долі, особливо після утвердження на Західній Україні радянської влади), досі маловивчена, але безперечно талановита і багатогранна у своїй діяльності. І якщо композиторська та диригентсько-хорова творчість отця Й. Кишакевича знайшла певне (але далеко не повне) відображення у працях науковців, то його педагогічна діяльність досі не була предметом дослідження, хоча саме вона інспірувала появу багатьох музичних творів композитора.

**Огляд останніх досліджень.** Після постання незалежності України науковці отримали змогу вивчати творчу спадщину композиторів-священників, зокрема і Й. Кишакевича. Приурочені до 125-річчя від дня народження митця, майже одночасно вийшли у світ дві монографії: «Композитор о. Йосиф Кишакевич» В. Гордієнка [4] та «Творчість отця Йосифа Кишакевича» Л. Кияновської [11]. Не претендуючи на всеосяжність, ці ґрунтовні праці заклали підвалини наступних наукових досліджень різних граней творчого життя Й. Кишакевича. Деякі аспекти музичної діяльності композитора

висвітлювали у своїх дисертаціях С. Гуральна, І. Матійчин, Х. Флейчук. Окремі публікації присвятили Й. Кишакевичу Ж. Зваричук, С. Дацюк, Г. Стець, О. Гентош та Л. Петренко. Педагогічна діяльність Й. Кишакевича окреслювалася побіжно у згаданій вище монографії В. Гордієнка.

*Метою пропонованої статті* є висвітлення деяких аспектів педагогічної діяльності отця Й. Кишакевича, яка з різною мірою інтенсивності продовжувалася протягом його життя і мала значний вплив на музичну творчість композитора.

*Виклад основного матеріалу.* Йосиф Кишакевич був первістком у багатодітній родині знаного в краї архітектора Маркела Кишакевича. Саме батько, «колись дірігент церковного хору» [7; 59], став для своїх дітей першим учителем музики і «виключно під впливом батька музика зайняла чільне місце в житті брата і сестри: Йосиф став композитором, а Софія – чудовою піаністкою» [2]. Безперечно, що успішні педагогічні прийоми батьківської науки мали вплив і на формування уявлень Йосифа про методику початкової музичної освіти, а його становище старшого брата (окрім Йосифа у сім'ї було ще шестеро дітей) мимоволі накладало відбиток на характер хлопця, закладаючи такі важливі для майбутнього священника (і педагога!) риси, як відповідальність, комунікабельність, точність, акуратність, навіть певний педантизм<sup>1</sup>.

Також значний вплив на музичну освіту майбутнього композитора мав професор Людвіг д'Арма Дітц, директор Перемишльської музичної школи, в якій у 1885-1988 рр. навчався хлопець [2]. Людвіг д'Арца Дітц (1850-1936 рр.) був учнем С. Монюшка, у Перемишлі він провадив всебічну музичну діяльність, керуючи міським музичним товариством, викладаючи музику та спів<sup>2</sup>, komponуючи хоріві, сольні, інструментальні твори, видаючи посібники з хорового співу [1]. Був прекрасним педагогом для своїх учнів, надзвичайно тактовним, добрим і дружелюбним [17]. Сфера творчої практики професора розширила обрії музичних зацікавлень Й. Кишакевича, стимулюючи до подальшого активного розвитку.

Перші кроки, дотичні до музичної педагогіки, юний Й. Кишакевич здійснює уже під час навчання в Цісарсько-королівській гімназії у Перемишлі. Про стан диригентсько-хорової справи в гімназіях Східної Галичини свого часу писав С. Людкевич: «Хори в тих гімназіях, де українців третина або й четвертина, заступлені є в більшості або й майже виключно учениками українцями, що дуже рано показують велику охоту до співу, а пізніше й до «диригування»... Маю зовсім певні, відомі дані, що в більшій половині гімназій Східної Галичини хор з гімназійних учеників полишається ученикові, українцеві» [13, 59]. Тож і не дивно, що здібний хорист Й. Кишакевич береться до керування учнівським хоровим колективом, співаючи за потребою «по взору галицьких дірігентів – всіма голосами. Тоді також взяв ся він до організації студентської оркестри, приучивши ся яко тако грати на всіх інструментах» [7; 60]. З юнацьким запалом і відвагою беручись за різні ділянки музичної праці, Й. Кишакевич наполегливо навчався сам, а також сприяв музичному вихованню гімназійних (а згодом і семінарських) товаришів.

Зауважимо, що час навчання Й. Кишакевича в Цісарсько-королівській перемишльській гімназії став часом активної діяльності передових її викладачів, а також інших активних діячів краю, стосовно відкриття у Перемишлі другої (після Львова) україномовної гімназії на теренах Східної Галичини. Йосипу не довелося навчатися в україномовному класі (такі класи, так звані «паралельки», почали функціонувати з підготовчого класу в Перемишльській гімназії 1887 р. [15; 11], що, зрештою, призвело до відкриття у 1895 р. україномовної гімназії), але той дух національного самоствердження, який панував тоді в українському середовищі Перемишля, був відчутним як серед професорів гімназії, так і серед гімназистів, формуючи світогляд талановитого юнака. Цей дух, перші паростки якого проявилися ще на поч. XIX ст. у діяльності плеяди прогресивних греко-католицьких священників на чолі з отцем І. Могильницьким, в останні десятиліття XIX ст. проявився бурхливим розвитком усіх сфер українського життя Перемишля. Чималий вплив на цей розвиток мав і молодий Й. Кишакевич.

Отримавши освіту у Духовній семінарії (1891-1895, Львів-Перемишль) і маючи вже певні здобутки на ниві композиторської творчості, Й. Кишакевич активно поринає у культурно-освітнє середовище Перемишля, який на той час «став, після Львова, найбільшим скупченням українських шкіл: двомовної жіночої вчительської семінарії, Українського інституту для дівчат, Перемишльської державної гімназії з українською мовою навчання» [5; 227]. Висвячений безженно 1896 р. і призначений префектом захристя, отець Й. Кишакевич поєднує у своїй діяльності працю педагога і музиканта: виконує обов'язки вчителя співу у Руському інституті для дівчат та Перемишльській державній гімназії, катехита при дівочій школі схоластики СС Бенедиктинок, організатора хорових колективів у Перемишському і Ярославському повітах [4; 21]. І саме для цих потреб у той час самовіддано пише музичні твори, адже українського (україномовного) репертуару на той час було обмаль. «В сім періоді життя можна справді подивляти Кишакевича», – пише перший його біограф Домет (В. Садовський) і обґрунтовує: – «Будучи дірігентом Бояна через 5 літ, положив так громадні заслуги коло розвою ... товариства співацького, що стало оно йти в заводи о первенство з Львівським Бояном... Будучи

рівночасно учителем співу в гімназії, писав для учеників літургичні пісні, а все ж найбільше труду посьвячував для своїх учениць в дівочім інституті. Попри двох кантатах в честь покровителя Інститута, архієрея Чеховича, уложив він 3 світські хори на три жіночі голоси з фортепяном, пісні богослужбні а capella, а найбільшою его композицією для інститута був «Сон Галі», драматичні картини в 4 актах до деклямації і сьпіву в супроводі фісгармонії і фортепяну – кілька разів випроваджувану в Інституті самими інститутками» [7; 60-61]. До цього варто додати й спробу Й. Кишакевича написати у той час для своїх підопічних підручник «Історія музики», про перші рукописні 8 зошитів якого згадує В. Гордієнко [4; 28].

Треба зауважити, що піднесення громадської активності українців Східної Галичини наприкінці XIX ст. спиралося, власне, на таку гідну подиву самовіддану працю багатьох подвижників, які вірили, що спільними зусиллями вдасться розбудувати українське суспільне життя. Скупими повідомленнями у документах тієї доби, зокрема у Звітах ради товариства «Руський інститут для дівчат у Перемишлі», виявляються великі зусилля багатьох людей та організацій, які різною мірою та способами долучалися до розбудови цієї недержавної інституції. Спорадичними меценатами часто виступали і самі вчителі, допомагаючи комплектувати наочність до навчальних кабінетів, книги та періодичні видання для бібліотеки, необхідне облаштування для концертної зали, присвячуючи справам Інституту свої творчі зусилля і час. Так, у «Звіті...» 1898 р. адміністрація закладу дякує п. Тересі Несторовичевій, яка у вільний час безоплатно вчила дівчат, зокрема сиріт, гри на фортепіано [23; 4]. «Звіт...» 1899 р. складає подяку «трьом артистам: композиторови о. Й. Кишакевичеви за написане кількох спеціально для інститутських торжеств призначених музичних творів, артистови-малярови п. Ал. Скруткови за его праці около декораций и п. д-рови В. Щуратови за написане двох цінних літературних творів, що рівно-ж спеціально Інституту присвячені» [24; 6]. Велику підтримку надавав отець Й. Кишакевич К. Лепянці, директору відкритої 1901 р. при Руському інституті музичної школи, долучаючись до її діяльності як учитель гри на цитрі – популярному на той час в колах галицької інтелігенції музичному інструменті [8; 6]. Зустрічаємо прізвище Й. Кишакевича і серед інших жертводавців, зокрема за його внесок в облаштування кабінету історії природи (колекція метеликів) [23; 6] та поповнення власними книгами бібліотеки Інституту для дівчат [24; 9], а також за матеріальну допомогу убогій молоді Перемишльської української гімназії [22; 34].

Важливо зазначити, що педагогічна праця Й. Кишакевича здійснювалася у послідовному націєствердному руслі: уроки релігії і співу навіть у польськомовних навчальних закладах Східної Галичини українцям провадилися рідною мовою. З відкриттям українських шкіл поступово здійснюється впровадження у навчання фонетичного правопису української мови, випередивши на деякий час інші сфери його використання. Цікавим прикладом є надрукований 7 березня 1896 р. народовецькою газетою «Діло» анонс на проведення молоддю 8 класу II гімназії в Перемишлі вечора пам'яті Т. Шевченка, у програмі якого бачимо і виконання чоловічим хором твору «Могила» Й. Кишакевича. У викладеному ще етимологією анонсі зазначається, що програма вечора «надрукована правописію фонетичною» [19; 3]. Використання української мови та фонетичного правопису стає важливою рисою не тільки світської, а й паралітургійної музики Й. Кишакевича, долучивши його до грона авторів нововасиліянської піснетворчості.

Загалом зміст музичної освіти в навчальних закладах Східної Галичини, зокрема у гімназіях, окреслено в монографії І. Курляк: «Спів викладався надобов'язково практично в усіх українських гімназіях. Учитель співу, маючи два заняття на тиждень, повинен був створити учнівський хор і підготувати для нього ряд пісень, які виконувалися учнями під час недільних літургій (у церкві), державних та релігійних свят, шкільних урочистостей, похорон тощо. У пісенному репертуарі переважав, в основному, релігійний напрям... Причиною такого добору репертуару було те, що в той час спів вважався, в першу чергу, засобом релігійно-морального виховання учнів» [15; 108].

Священнику і композитору Й. Кишакевичу нескладно було працювати саме в цьому напрямі, адаптовуючи свої твори для різних хорових складів, залежно від призначення. Ще під час навчання юнака у Львівській духовній семінарії він пише «Службу Божу» для жіночого хору, у якій Л. Кияновська виявляє «синтез народного напіву і професійного стилю церковної музики XIX ст.» [11; 17]. А 1898 р. як перший випуск «Церковної музичної бібліотеки» з'являється збірка Й. Кишакевича «Пісні підчас Служби Божої на триголосний хор жіночий або мужеський»<sup>3</sup>, яка отримує схвальний відгук як у тогочасній пресі («Видання красне, формат великий, уклад пісень правильний і легкий, слова народні, апробовані духовною владою» [22; 6]), так і в оцінці сучасних музикознавців («Вони [пісні] написані дуже майстерно, а разом із тим природно; їх рельєфна, пластична мелодика споріднена з романсовою лірикою галицьких композиторів, гармонічне заповнення та розташування голосів достатньо ефектні, діапазони зручні для дитячого співу» [11; 37]).



Також починають друкуватися окремі духовні пісні Й. Кишакевича у василіянському часописі «Місіонар». Так, уже 1899 р. на сторінках «Місіонаря» надрукована у двоголосому викладі тепер доволі відома коляда «Спи, Ісусе, спи», музику до якої написав Й. Кишакевич (нагадаємо, що В. Гордієнко роком її появи вважав 1922 р.) [4; 44]. А у 1901–1903 рр. «Місіонар» друкує цілу низку переспівів тогочасною українською мовою давніх пісень (переважно з «Богогласника») о. І. К., причому часопис, який ще притримувався етимології, друкує ці пісні фонетикою, зазначаючи: «На жадане Всч. о. автора печатано школьною правописією» [18; 184]. У статті «Василіянська пісня кінця XIX – першої пол. XX ст. крізь призму мовних процесів» нами обґрунтовано припущення, що автором цих переспівів був Й. Кишакевич [16; 58]. Додамо тільки, що митець і у своїй педагогічній діяльності долучався до літературної праці<sup>4</sup>, був автором віршованих текстів принаймні двох своїх духовних пісень («Коли утомлений» і «З плачем, сльозами»). Прикметно, що своїм побажанням о. І. К. пришвидшив повноцінний перехід «Місіонаря» на фонетичний правопис.

Окрім релігійних, учні на уроках співу вивчали і хорові твори світського змісту. Детальніше про тематику і навчальний репертуар музичної роботи Й. Кишакевича можна дізнатися зі «Звітів дирекції ц. к. II гімназії», в яких зазначено, що навчання співу відбувалося в чотирьох відділах по одній годині в тиждень, тобто сумарно – 4 години. Перемишльська українська гімназія належала до найбільших у краї, на той час у ній навчалося понад 400 учнів віком від 10 до 25 років, тому години в ній розподілялись так: дві години (відділи) передбачали вивчення теорії музики (окремо) у нижчих та вищих класах гімназії, а саме: «вступні відомості о голосі, тоні, система лінійна, поділ нот, ключі, знаки хроматичні, павзи, такт; гама майорові і мінорові, інтервали, наука о темпі, о знаках означаючих і змінюючи шкороість темпа і силу тону. Вправи писання і читання нот і знаків музичних; утворювання гам dur і moll, музичні диктанти, співане одноголосних пісень» [25; 20]. У вищій гімназії поглиблювалося вивчення зазначеного матеріалу, крім того «увзгляднено також науку гармонії» [25; 20]. Інші дві години (відділи) передбачали заняття мішаного та чоловічого хорів, репертуар яких на той час включав, окрім літургічних та паралітургічних пісень, концерти Д. Бортнянського, твори М. Вербицького, І. Лаврівського, М. Лисенка, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, Ф. Колесси, Д. Січинського, Й. Кишакевича, Ф. Мендельсона.

Особливе місце у мистецькій діяльності українських навчальних закладів мало святкування пам'яті Т. Шевченка. Композиції на слова Кобзаря займають вагоме місце у творчості Й. Кишакевича, а успішно виконана у Львові кантата «На вічну пам'ять І. Котляревському» (1898 р.) сприяє широкому визнанню молодого композитора і диригента. На гімназійних Шевченківських вечорах, які готував Й. Кишакевич, також звучали його музичні твори, твори інших авторів, а «перед вечерком Т. Шевченка відбувались вправи оркестральні, в котрих брало участь 12 учеників» [25; 20]. Цим складом виконували твори М. Вербицького, Р. Шумана, М. Глінки, Ф. Тимольського та ін. [9; 17]. Як бачимо, Й. Кишакевич залучав своїх учнів і до ансамблево-оркестрового виконавства, мало популярного тоді серед українців Галичини, а якщо зважити, що окремих годин на таку підготовку не було передбачено, то можемо тільки дивуватися ентузіазму молодого педагога.

«Звіти...» з Руського інституту не містять деталізації музично-педагогічної роботи Й. Кишакевича, хоча саме цьому закладі, судячи з наведеної вище цитати В. Садовського, митець надавав найбільше уваги. Позитивні відгуки про публічні виступи інституток у часі становлення цього закладу [6; 3] свідчать про успішну роботу його вчителів, зокрема і Й. Кишакевича. О. Попович, наводячи слова В. Витвицького про гарну репутацію в Галичині Інституту для дівчат як солідної і знаменито вивіндуваної (високий рівень) інституції, пише: «Таке ж ексклюзивне було в ній виховання молодого українського жіночого покоління, в якому основну роль відігравала музична культура» [21; 65]. Не дивно, що саме в залі Руського інституту для дівчат 7 липня 1901 р. Й. Кишакевич провів свій перший в Галичині авторський концерт, який високо оцінювався у тогочасній пресі [26; 3] і, очевидно, став визначною подією в житті вихованок закладу.

Та вже наступного 1902 р. отець Й. Кишакевич направляється як військовий капелан до Ярослава, завершивши педагогічну працю в навчальних закладах Перемишля. Тим не менше, музичні твори талановитого композитора виконувалися в українських школах Східної Галичини, підготовлені іншими вчителями співу. Ще 1897 р. часопис «Руслан» друкує відгук на «піврічний попис учениць дівочого інституту СС Василянок у Львові», в якому говориться: «На закінчене відспівав октет зложений з панночок ... під проводом о. Гузара а акомпаніяменті панни Філевичівної, в'язанку народних пісень «Рідні звуки», укладу Кишакевича. Виконане сеї точки подобало ся також загально» [10; 3]. Хорові твори «Благослови» і «Кантата» Й. Кишакевича звучали у виконанні вихованок СС Василянок на Святковому концерті у честь ювілею митрополита А. Шептицького (1926) [4; 104]. А зі «Звіту дирекції державної гімназії з українською мовою навчання в Перемишлі за шкільний рік 1933–1934» дізнаємося про виконання у звітному році «Співацьким кружком» низки музичних творів, серед яких – три композиції Й. Кишакевича [20; 62].

Та навіть виконуючи у різних місцевостях обов'язки військового капелана, о. Й. Кишакевич продовжує писати і видавати музичні твори, з дидактичною метою komponуючи їх для різних виконавських складів. У той час з його пера з'являється багато високопатріотичних хорів, але й духовна музика не залишається поза увагою автора. Василіянський «Місіонар» у 1909–1911 рр. рясніє прізвищем композитора, надрукувавши у двоголосому викладі п'ятдесят (!) його духовних пісень. По можливості Й. Кишакевич виявляє і свої педагогічні здібності – в польових умовах готує до гімназійної матури (іспиту зрілості) мобілізованого 1907 р. до армії майбутнього громадського діяча, журналіста і педагога Івана Проця, яку той склав 1910 р. в Академічній гімназії у Львові [14; 262].

У міжвоєнний період о. Й. Кишакевич призначений капеланом при загальному шпиталі у Львові і обраний радником митрополичої консисторії [4; 39]. У той час композитор багато часу приділяє написанню нових та опрацюванню створених раніше музичних творів. І хоча як учитель у навчальних закладах він уже не практикує, у своїй творчості не оминає потреб учнівських хорових колективів. А для урочистого проведення 1933 р. святкувань «Українська молодь – Христові» пише духовну пісню «О спомагай нас, Діво Маріє», яка стала гимном цієї організації.

Важливо згадати ще один аспект педагогічної діяльності митця. Як далекоглядний громадський діяч та композитор, який вболівав за справу музичної освіти української молоді Галичини, Й. Кишакевич ще в перемишльський період долучився до ініціативи В. Матюка та В. Садовського щодо організації «Союзу співацьких і музичних товариств» заради відкриття в краї українського музичного навчального закладу. І хоча безпосередньо у заснуванні Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка священник участі не брав та був задіяний у підготовчій роботі як член комітету, який готував з'їзд українських музикантів Галичини (1899 р.), та учасник перемишльського зібрання на чолі з В. Садовським, де обговорювалися питання професіоналізації музичного життя галицьких українців (1902 р.) [3; 12–15].

Згодом Й. Кишакевич бере участь у роботі Музичного товариства ім. М. Лисенка, зокрема на засіданні виділу від 26 травня 1917 р. обраний членом шкільної комісії [12; 280]. А у 20-х роках ХХ ст. він сам стає членом виділу Музичного товариства [12; 316], бере активну участь у дискусіях, більшість з яких стосувалася розбудови Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та його філій в інших містах. І хоча у 30-ті роки ХХ ст. отець Й. Кишакевич вже менше приділяє часу роботі Музичного товариства ім. М. Лисенка, багаторічна праця митця в цій організації заслуговує окремого дослідження.

*Висновки.* Багатогранна діяльність отця Й. Кишакевича, спрямована на розбудову культурно-освітнього життя галицьких українців, не може бути адекватно оцінена без урахування всіх її аспектів. Талановитий композитор і хоровий диригент, Й. Кишакевич багато сил віддавав справі музичної освіти української молоді Галичини як учитель-практик, автор музичних творів, організатор музичних колективів, громадський діяч. У різній мірі протягом життя віддаючись педагогічній праці, священник зробив свій внесок у розвиток української за мовою і змістом музичної освіти, прямо (в учительській практиці) чи опосередковано (через громадську діяльність, через музичну творчість) сприяючи її розвитку.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Деякі зі згаданих рис виявляються в побіжному описі В. Гордієнком архіву Й. Кишакевича [4; 21], нотна частина якого зараз знаходиться в Палаці мистецтв ім. Т. і О. Антоновичів ЛННБ ім. В. Стефаника.

<sup>2</sup> Серед талановитих вихованців Л. Дітца була і знана піаністка та диригентка О. Ціпановська.

<sup>3</sup> Ця збірка згодом перевидана для жіночого хору як ч. 9 «Духовно-музичних творів Й. Кишакевича».

<sup>4</sup> Про це див.: Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич [4; 27–28].

#### Список використаної літератури

1. Бісага М. Людвіг д'Арма Дітц. URL: <https://archiwummuzyczne.pl/musics/people/2822> (дата звернення: 11.02.2020).
2. Гентош О., Петренко Л. Йосиф Кишакевич. З музикою крізь життя. URL: [https://zaxid.net/yosif\\_kishakevich\\_z\\_muzikoyu\\_kriz\\_zhittya\\_n1268896](https://zaxid.net/yosif_kishakevich_z_muzikoyu_kriz_zhittya_n1268896) (дата звернення: 07.02.2020).
3. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: до історії нереалізованої події. *Наук. зап. Тернопіль. нац. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 9–17.
4. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Львів: Поклик сумління, 1998. 111 с.
5. Грицьковян Я. До історії просвітницького руху в Перемишлі. *Перемишль і перемиська земля протягом віків* / Ред. С. Заброварного. Перемишль-Львів, 1996. С. 223–232.
6. Дівочий інститут у Перемишлі. *Руслан*. Ч. 141. 1897. 27 черв. (6 лип.). С. 3.
7. Домет (Садовський В.). Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк. *Альманах музичний*. Львів: Друкарня НТШ, 1904. С. 57–62.

8. Звіт виділу товариства «Рускій інститут для дівчат в Перемишлі» за рік 1902. Перемишль, 1902. 13 с.
9. Звіт дирекції ц. к. II гімназії в Перемишлі за рік шкільний 1899/900. Перемишль, 1900. 43 с.
10. Звіт дирекції державної гімназії з українською мовою навчання в Перемишлі за шкільний рік 1933–34. Перемишль, 1934. 92 с.
11. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів: Поклик сумління, 1997. 96 с.
12. Книга протоколів Музичного товариства ім. М. Лисенка. Тернопіль: Астон, 2014. 424 с.
13. Кобрин Н. В. Музично-освітня система лисенківської доби в Галичині. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 46–58.
14. Комариця М. Проць Іван. *Українська журналістика в іменах*. Вип. 5. Львів, 1998. С. 262–263.
15. Курляк І. Українська гімназійна освіта в Галичині (1864–1918 рр.). Львів, 1997. 222 с.
16. Матійчин І. Василянська пісня кінця XIX – першої половини XX ст. через призму мовних процесів. *Молодь і ринок*. 2015. № 9. С. 54–59.
17. Мейснер А. Людвіг д'Арма Дітц. URL: <http://www.pbp.webd.pl/tkop/dietz.htm> (дата звернення: 16.02.2020).
18. Місіонарь. Жовква: Печатня ОО. Василянъ, 1901.
19. Новинки. *Діло*. Ч. 53. 7 (19) марта 1896. С. 3.
20. Новинки. *Руслан*. Ч. 17. 1897. 22 січня (3 лютого). С. 3.
21. Попович О. Музична діяльність Українського інституту для дівчат у Перемишлі. *Na pograniczu kultur. Na pogranicchi kultur*. Przemyl, 2000. С. 63–66.
22. Рецензія на «Пісні під час Служби Божої» Й. Кишакевича. *Посланник*. 1900. Ч. 12. С. 6.
23. Sprawozdane виділу товариства Рускій институтъ для дівчатъ в Перемишлі. Перемишль, 1898. 14 с.
24. Sprawozdane виділу товариства Рускій институтъ для дівчатъ в Перемишлі. Перемишль, 1899. 22 с.
25. Sprawozdane дирекції ц. к. II гімназії в Перемишлі за шкільний рік 1898–1899. Перемишль, 1899. 47 с.
26. Учасникъ. Композиторскій концертъ о. І. Кишакевича въ Перемишлі. *Діло*. Ч. 155. 1901. 12 (25) лип. С. 2–3.

#### Reference

1. Bisagha M. Ljudvigh d'Arma Ditec. URL: <https://archiwummuzyczne.pl/musics/people/2822> (data zvernennja: 11.02.2020).
2. Ghentosh O., Petrenko L. Josyf Kyshakevych. Z muzykoju krizj zhyttja. URL: [https://zaxid.net/yosif\\_kishakevich\\_z\\_muzikoyu\\_kriz\\_zhyttja\\_n1268896](https://zaxid.net/yosif_kishakevich_z_muzikoyu_kriz_zhyttja_n1268896) (data zvernennja: 07.02.2020).
3. Ghorak Ja. Z'jzjd ukrajinsjkykh muzyk 1899 roku: do istoriji nezrealizovanoji podiji. Naukovi zapysky Ternopil'sjckogho nacional'nogho pedaghoghichnogho universytetu im. V. Ghnatjuka. Serija: Mystectvoznavstvo. 2012. # 2. S. 9–17.
4. Ghordijenko V. Kompozytor o. Josyf Kyshakevych. Ljviv: Poklyk sumlinnja, 1998. 111 s.
5. Ghryckovjan Ja. Do istoriji prosvitnyckogho rukhu v Peremyslji. Peremyslji i peremysjka zemlja protjaghom vikiv / Red. S. Zabrovarnogho. Peremyslji-Ljviv, 1996. S. 223–232.
6. Divochjy instytut v Peremyslji. *Ruslan*. Ch. 141. 1897. 27 chervnja (6 lypnja). S. 3.
7. Domet (Sadovsjkyj V.). Josyf Kyshakevych. Bioghrafichnyj nacherk. Aljmanakh muzychnyj. Ljviv: Drukarnja NTSh, 1904. S. 57–62.
8. Zvit vydjilu tovarystva «Ruskij instytut dlja divchat v Peremyslji» za rik 1902. Peremyslji, 1902. 13 s.
9. Zvit dyrekcyji c. k. II ghimnaziji v Peremyslji za rik shkyljnyj 1899/900. Peremyslji, 1900. 43 s.
10. Zvit dyrekcyji derzhavnoji ghimnaziji z ukrajinsjkoju movoju navchannja v Peremyslji za shkyljnyj rik 1933–34. Peremyslji, 1934. 92 s.
11. Kyjanovsjka L. Tvorchistj otcja Josyfa Kyshakevycha. Ljviv: Poklyk sumlinnja, 1997. 96 s.
12. Knygha protokoliv Muzychnogho tovarystva im. M. Lysenka. Ternopilj: Aston, 2014. 424 s.
13. Kobryn N. V. Muzychno-osvitnja systema lysenkivskoj dobi v Ghalychyni. Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrajinu im. P. Chajkovsjkogho. Kyjiv, 2018. Vyp. 121. S. 46–58.
14. Komarycja M. Procj Ivan. Ukrajinsjka zhurnalistyka v imenakh. Vyp. 5. Ljviv, 1998. S. 262–263.
15. Kurljak I. Ukrajinsjka ghimnazijna osvita v Ghalychyni (1864–1918 rr.). Ljviv, 1997. 222 s.
16. Matijchyn I. Vasylijansjka pisnja kincja XIX – pershoji polovyny XX . cherez pryzmu movnykh procesiv. *Molodj i rynek*. 2015. # 9. S. 54–59.
17. Mejsner A. Ljudvigh d'Arma Ditec. URL: <http://www.pbp.webd.pl/tkop/dietz.htm> (data zvernennja: 16.02.2020).
18. Misionarj. Zhovkva: Pечатnja ОО. Vasylijanъ, 1901.
19. Novynky. *Dilo*. Ch. 53. 7 (19) marta 1896. S. 3.
20. Novynky. *Ruslan*. Ch. 17. 1897. 22 sichnja (3 ljutogho). S. 3.
21. Popovych O. Muzychna dijalnistj Ukrajinsjckogho instytutu dlja divchat u Peremyslji. *Na pograniczu kultur. Na pohranychchi kuljtur*. Przemyl, 2000. S. 63–66.
22. Recenzija na «Pisny pid chas Sluzhby Bozhoji» J. Kyshakevycha. *Poslannyk*. 1900. Ch. 12. S. 6.
23. Sprawozdanie vydilu tovarystva Ruskij ynstitutъ dlja divchatъ v Peremyslji. Peremyslji, 1898. 14 s.
24. Sprawozdanie vydilu tovarystva Ruskij ynstitutъ dlja divchatъ v Peremyslji. Peremyslji, 1899. 22 s.
25. Sprawozdanie dyrekcyji c. k. II ghimnaziji v Peremyslji za shkyljnyj rik 1898–1899. Peremyslji, 1899. 47 s.

26. Uchastnykь. Kompozytorskij koncertь o. I. Kyshakevycha vь Peremysly. Dilo. Ch. 155. 1901. 12 (25) lypnja. S. 2–3.

### ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СВЯЩЕННИКА ИОСИФА КИШАКЕВИЧА

**Матийчин Ирина Мстиславовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Освещаются некоторые аспекты педагогической деятельности священника, композитора, хорового дирижера и общественного деятеля Иосифа Кишакевича. Наибольшее внимание предоставляется перемышльскому периоду жизни художника, в частности его учительской практике в учебных заведениях Перемышля. Утверждается взаимосвязь педагогической и композиторской деятельности И. Кишакевича, а также определяется его роль во внедрении народного языка украинцев Галичины в разные сферы культурной жизни.

**Ключевые слова:** Иосиф Кишакевич, учебные заведения, Восточная Галичина, педагогическая деятельность.

### PEDAGOGICAL ACTIVITY OF FATHER JOSYF KYSHAKEVYCH

**Matiychyn Iryna** – PhD, Associate Professor of the Department of Technique of Musical Education and Conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

The paper covers some aspects of pedagogical activity of priest, composer, choir conductor and public figure Josyf Kyshakevych. Much attention is devoted to Przemysl life period of Josyf Kyshakevych, in particular his teaching practice in the educational institutions of Przemysl. The paper highlights the interrelation between his pedagogical and composer activities, as well as his role in introducing the Ukrainian language of Halychyna Ukrainians into different areas of cultural life.

**Key words:** Josyf Kyshakevych, educational institutions, Eastern Halychyna, pedagogical activity.

UDC 78.071(092):7.03(477.83/.86)

### PEDAGOGICAL ACTIVITY OF FATHER JOSYF KYSHAKEVYCH

**Matiychyn Iryna** – PhD, Associate Professor of the Department of Technique of Musical Education and Conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

**The aim** of this paper is to cover some aspects of Father Josyf Kyshakevych's pedagogical activity, which continued throughout his life and had a significant impact on the composer's music.

**Research methodology.** To develop this topic the following research methods were used: searching-bibliographic (when studying sources and scientific literature on the research subject), personalistic-biographical (when researching and comprehending the facts of J. Kyshakevych's creative life, as well as outlining the stages of his pedagogical activity), historical retrospective (when identifying the socio-cultural context of his pedagogical activity).

**Results.** The findings show that J. Kyshakevych was involved in pedagogical activity throughout his life to varying degrees. It was as a teacher at the educational institutions of Przemysl that J. Kyshakevych made his biggest impact not only on music education of his students, but also on Ukrainianization of the educational and cultural environment of the region. Besides, his pedagogical activity inspired him to compose many of his musical works.

**Novelty.** The paper first addresses J. Kyshakevych's pedagogical activity as a subject of research and highlights some of its previously unknown aspects. It shows the continuity of the composer's efforts for the sake of music education development throughout his life (from his teaching practice to participation in the Mykola Lysenko Music Society), along with the creation of musical works of didactic purpose.

**The practical significance.** The results of the study can be used in teaching «History of Ukrainian Music» and «Technique of Music Education» at secondary and higher education institutions, as well as in further research into the history of Ukrainian music education.

**Key words:** Josyf Kyshakevych, educational institutions, Eastern Halychyna, pedagogical activity.

Надійшла до редакції 20.11.2019 р.

УДК 75.03(4) «18–19»

## РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ВІКТОРІАНСЬКОГО «АВАНГАРДУ» В УКРАЇНСЬКОМУ, ПОЛЬСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДЕКАДАНСУ ТА СИМВОЛІЗМУ

Сосік Ольга – аспірантка.

Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ

orcid.org/0000-0002-2450-1235

DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.253

olhasosik@gmail.com

Досліджено вплив англійського мистецтва вікторіанської доби на творчість представників українського, польського та російського мистецтва межі століть. Проаналізовано відмінності у втіленні декадентських й символістських тенденцій, які були характерні для кожної з зазначених країн. Зокрема, розглянуто стилістичні рецепції мистецтва руху прерафаелітів та графіки Обрі Бердслея у творах митців об'єднання «Мир искусства», польських і українських художників-символістів, а також роботах Вільгельма Котарбінського як єдиного представника декадансу в українському образотворчому мистецтві.

**Ключові слова:** декаданс, символізм, прерафаеліти, fin de siècle, Англія, Україна, Польща, Росія.

*Постановка проблеми.* Англійське мистецтво другої пол. XIX – початку XX ст. мало потужний вплив на європейських митців інших країн. Зокрема, творчість художників-прерафаелітів, у якій беруть свій початок декадентські тенденції, стала головним каталізатором змін академічних традицій у мистецтві. Наприкінці XIX ст. російське мистецьке об'єднання «Мир искусства», почало активно популяризувати англійське мистецтво вікторіанської доби. Відтак, з огляду на тогочасну глибоку інтегрованість українських та польських художників у російській культурній простір мистецтво прерафаелітів та їх послідовників відбилося на творчості багатьох із них.

*Мета статті* – проаналізувати вплив англійського мистецтва другої пол. XIX – поч. XX ст. на творчість митців українського, польського та російського мистецтва декадансу і символізму.

*Виклад основного матеріалу.* Слідом за тим, як європейське суспільство опинилось серед уламків старих світоглядних підвалин, унаслідок зміни сталих уявлень про світобудову і краху релігійних ідеалів, у ньому почали ширитись занепадницькі настрої. Чітке усвідомлення вичерпності класичних художніх форм, а також позитивістської традиції, яка спиралась на раціоналізм і логіку, принесло в мистецтво естетику песимізму. З огляду на те, що російське мистецтво того часу було нерозривно пов'язане із західноєвропейською культурою та філософською думкою, декадентські ідеї отримали відгук у творчості низки російських митців.

Натомість в Україні та Польщі домінували, переважно, символістські тенденції в образотворчому мистецтві. Єдиним митцем, чия творчість у повній мірі репрезентувала декадентські мотиви рокової невідворотності кінця, був польсько-український художник Вільгельм Котарбінський.

Загалом слід зазначити, що своїм корінням декаданс сягає романтичної традиції. Головна мета романтиків полягала у подоланні сірої буденності за допомогою мистецтва. У романтизмі митець наділявся божественним статусом, ставав творцем іншої реальності, яка діяла всупереч існуючій. Філософ доби романтизму Ф. Шлегель сформулював цю ідею наступним чином: «Те, чим люди є відносно інших земних істот, тим митець є відносно інших людей» [4; 60]. Декаденти по-своєму переосмислили романтичну концепцію і вписали її у нові світоглядні тенденції епохи fin de siècle. На відміну від романтиків, вони більше не шукали вищої істини, відмовились від трансценденталізму та зосередили свою творчість на гедоністичному рівні.

Загалом романтична доктрина «чистого мистецтва» стала центром ідейного світу художників-декадентів, сутність якої полягала у звільненні мистецтва від будь-якої утилітарності та моральних настанов. Однак, якщо у романтизмі панували настрої меланхолії, туги, сентиментальності, то декаданс переходив у стан депресії, песимізму, холодної відчуженості, душевного неврозу та відчуття безвиході.

Декаденти радикалізували романтичні погляди та створювали на своїх полотнах викривлену реальність, у якій естетика повністю замінювала етику, а критерії краси перестали бути підвладними нормам моралі. За твердженням головного адепту ідеї «мистецтва для мистецтва» та провідного теоретика декадансу О. Уайльда, митцю «дозволено зображувати все. <...> Будь-яке мистецтво не дає жодної користі» [11; 6]. Таким чином, декаденти прагнули вийти за рамки класичних канонів, провести межу між минулим і теперішнім, старим і новим. Вони оспівували темні сторони людської природи, естетизували смерть, підносили «хворобливі насолоди» та шукали «забуття в ексцесах плоті та духу» [8; 162]. Іронія та гротеск були головними інструментами декадентів, за допомогою яких вони відмежовувались від реального світу.

Своє найбільш яскраве втілення декаданс в Росії отримав у графіці художників творчих об'єднань «Мир искусства», «Голубая роза», провідних ілюстраторів журналів «Золотое руно» та «Весы». Світоглядною основою, що об'єднала цих митців, була ідея чистих форм у мистецтві. Художній критик С. Маковський з цього приводу зазначав: «<...> немає можливості точно визначити цей живопис, який швидко розрісся у багатьох напрямках. <...> Єдине, що пов'язувало всіх – ненависть до обивательської рутини, <...> віра в свято мистецтва та самоствердження особистості митця за допомогою краси, яку він побачив і відобразив повною мірою» [10; 32]. Ця різноспрямованість була характерна і для багатьох європейських митців межі століть. Так, декаданс, символізм, неоромантизм часто поєднувались у творчості одного художника.

Головним джерелом натхнення міріскуників слугувало мистецтво англійських прерафаелітів, які стояли біля витоків вікторіанського декадансу. Так, майстри «срібного століття» дотримувались шляху представників братства прерафаелітів – використовували нові художні форми, які сміливо протиставляли старим академічним традиціям. Обидві групи послуговувались різноманітними художніми методами від реалізму до символізму. Коли С. Дягілев відповідав на критику, висловлену на адресу художників-новаторів поборниками консервативного мистецтва, він писав: «У 50-х роках, майже при першій появі картин прерафаелітів, сталося те, що стається з кожною значущою подією, <...> – стався скандал. Всі були обурені зухвальством молодих художників, які насмілилися мати свої естетичні погляди та бажали проповідувати їх» [6; 5-6]. Так, ворожа вікторіанському суспільству мораль прерафаелітів відбивалася не тільки у гротеску їх творчості, а й часом у доволі екстравагантній поведінці самих художників. Так, лідер братства Данте Габріель Россетті розкрив могилу своєї дружини, аби повернути рукопис своїх віршів, які за рік до того поховав разом із коханою.

Ця ексцентричність згодом була успадкована та стала невід'ємною частиною творчості найвизначнішої постаті англійського декадансу – Обрі Бердслея. Він стверджував: «У мене є одна ціль – гротеск. Якщо я не гротеск, то я ніщо» [14; 220]. Його екзотична художня манера поєднувала у собі естетські тенденції прерафаелітів із традиціями японського мистецтва гравюри. Саме симбіоз Заходу і Сходу, а також характерний «бердслеївський пунктир», стали тими визначними рисами, які активно наслідували російські художники-графіки.

Першими, хто звернувся до тем та образів декадансу в Росії, були К. Сомов і Л. Бакст. Вигаданий світ на картинах першого митця, з нереальними, ляльковими персонажами, просякнутий еротикою й гротеском, та андрогенні фігури з малюнків другого, стали хрестоматійними прикладами російського декадентського мистецтва. О. Бенуа стверджував, що «Сомов має близьких до себе майстрів на Заході», таких як Обрі Бердслей, Жорж Мінне, Томас Хейне, і їх «слід було б називати істинними декадентами», які змогли «у своїй хворобливо-чуттєвій <...> і загадковій творчості <...> відобразити дух часу» [2; 414]. Рефлексії від англійського мистецтва можна побачити у роботах російського художника К. Сомова, які були просякнуті театралізованим еротизмом. Як і всі декаденти, митець у своїх картинах прагнув створити відчуття абсолютної штучності. Його лялькові персонажі з гіперболізованою манірністю та застиглими виразами на обличчях поринають в обійми, уособлюють дух іронії й насмішку над людськими пристрастями.

Алюзія на ляльковий театр у мистецькому доробку К. Сомова якнайкраще передавала декадентське бачення сутності життя. Позаяк художники-декаденти спирались головним чином на філософію А. Шопенгауера, за якою світ підпорядкований біологічній Волі, а люди – лише її об'єкти, у своїй творчості вони акцентували на неможливості віднайдення істини. Тобто, холодність та інфантильність сомовських героїв, оповитих нудьгою та пересиченістю повсякдення, підкреслювали відчуття наближення краху цього світу.

У деяких роботах Л. Бакста зустрічаються культивовані художниками-прерафаелітами маскулітні рудоволосі жінки. Такою митець зобразив З. Гіппіус, яку поет П. Перцов охрестив «Декадентською мадонною». Її екстравагантний портрет в образі хлопчика-підлітка збував публіку не менше, ніж свого часу андрогінні жінки з полотен прерафаелітів.

Ще один твір Л. Бакста, у котрому проглядається прерафаелітський мотив – панно «Пробудження». Магічна атмосфера картини та педантично виписані декоративні деталі нагадують роботу Едварда Берн-Джонса «Спляча красуня».

Якщо говорити про декаданс, не можна оминати увагою знакову для цього напрямку роботу Л. Бакста «Стародавній жах». Полотно уособлює передчуття неминучої загибелі світу й апокаліптичні настрої, що проходили лейтмотивом крізь всю епоху fin de siècle. Художник змальовував трагічне руйнування цивілізації та протиставляв цьому краху архаїчну статую Кори з виразом втіхи на обличчі. За визначенням мистецтвознавця О. Бобрикова «Кора, <...> – це, звичайно, втілення естетської ідеї “вічної краси”, що торжествує над смертю» [3; 592]. Скульптура була

ідеальним декадентським втіленням краси, позаяк не залежала від грубої, біологічної шопенгауерівської Волі.

Графіки М. Феофілактів та С. Лодигін були яскравими апологетами Обрі Бердслі. Першого, А. Білий навіть охрестив «московським Бердслі» [1; 214]. Він був послідовником англійського майстра не тільки в творчості, а ще й наслідував його зовнішній вигляд. Обидва, М. Феофілактів і С. Лодигін досконало опанували манірну вишуканість стилю свого кумира, з такою ж скрупульозністю і майстерністю виписували витончені пунктири та лінії. А їх хтиві, зооморфні жінки, безстатеві, андрогінні й трансгендерні фігури та естетизовані демонічні образи одразу відсилали глядачів до порочних, екзальтованих бердслеївських персонажів.

Англія відіграла значну роль у творчості ще одного мірискусника – М. Добужинського. Художник багато подорожував і часто бував у британській столиці, а згодом, навіть оселився і працював там протягом чотирьох років. Гнітюча та містична атмосфера Лондона нагадувала М. Добужинському рідний Петербург, з його кам'яними, застиглими будівлями та мостами. Ці рукотворні, позбавлені життя споруди на картинах майстра постають як культ штучності та приреченості всього живого.

У мистецтві М. Добужинського проглядається цікавий симбіоз декадансу та символізму, надто в його серії міських пейзажів, створених під враженням від наслідків лютневої революції. Так, у зазначених роботах відображена похмура естетика занепаду старого світу. У своїй статті «Облік Петербургу» художник писав: «З революцією 1917 року Петербург закінчився. На моїх очах місто помирало смертю незвичайної краси, і я постарався відтворити його старе, безлюдне й зранене обличчя» [6]. Однак, поряд із суто декадентським мотивом руйнації та розкладання, на картинах проступають притаманні символізму дух вічності та краси.

Так, у роботі «Міський сон. Поцілунок» на тлі моторошних руїн, немов символ безсмертя, злилися у поцілунку силуети чоловіка та жінки. Загалом, тема сну й поцілунку домінуюча у мистецтві символізму. Сон трактується як «занурення в “іншу реальність”» [3; 598]. Ці символістські риси підносять вищезгаданий твір на новий, духовний рівень сприйняття. Страшні вежі, що падають, стають уособленням звільнення оповитих сном персонажів від кайданів матеріального світу.

Загалом, декадентські тенденції в Росії не встигли набути яскравого забарвлення, притаманного європейському образотворчому мистецтву. Риси декадансу розчинились в іншому художньому напрямі «кінця століття» – символізмі. Та попри складність розмежування цих понять, вони не були взаємозамінними. «Символісти – це ті, – стверджував А. Бєлий, – хто <...> силую подолати в собі свій занепад, <...> і виходячи з нього, відновлюється; в “декадентові” його занепад є кінцевим розпадом; в символізмі “декадентизм” – тільки стадія.<...> є “декаденти”, є “символісти та декаденти” (тобто ті, в кому занепад бореться з відродженням), є “символісти”, але не “декаденти”» [1; 535]. Тобто, у символізмі образами притаманна багатозначність, вони завжди залишаються нерозгаданими і можуть мати безліч кодів, у той час як в декадансі панують доволі чіткі та впізнаванні алегорії.

Що стосується українського та польського живопису, то тут під впливом англійського мистецтва опинились такі митці, як В. Котарбінський, В. Максимович, І. Мясоедов, М. Жук, Ю. Мехоффер, Я. Мальчевський та Е. Окунь.

Творчий спадок головного представника декадансу в українського живописі В. Котарбінського, по'єднав у собі головні художні напрями, що панували в образотворчому мистецтві межі століть, від академізму до декадансу та містичного символізму. Про взаємозв'язок його робіт із творцями вікторіанського «авангарду» згадував у своїх спогадах виданих у 1933 р. поет Б. Лівшиць, де характеризував окресленого митця як «транскрипцію прерафаелітів» [9; 79]. Оскільки прерафаелітський рух став головним джерелом натхнення художників-декадентів, відлуння їх творчості у творах В. Котарбінського було неминучим. Пізніше естетична вишуканість прерафаелітів трансформувалась в роботах польсько-українського художника у моторошні образи, немов би народжені на межі добра і зла.

Співвітчизники В. Котарбінського польські художники Й. Мегоффер та Я. Мальчевський також зазнали значного впливу своїх британських колег. Зокрема, Я. Мальчевський, за прикладом прерафаелітів, любив використовувати у своєму живописі літературні сюжети, а надто репрезентацію сцен смерті.

Також вражає подібність відображення природи та жіночих образів на полотнах Й. Мегоффера до творчої манери прерафаелітів. Присутні ті ж самі декоративні та контрастні кольори у поєднанні з ретельно виписаними деталями пейзажу.

Натомість Е. Окунь разом із українськими митцями В. Максимовичем та І. Мясоедовим, черпали натхнення у модній графіці О. Бердслея. Наприклад, робота першого з названих художників «Моряк та морські потвори» – є прямою відсилкою до бердслеївської «Бійки павуків», а незвичний ракурс та динамічна поза жінки в роботі І. Мясоедова «Танок.Тарантелла» подібна до пристрасної танцівниці англійського графіка, чия експресія втілена за допомогою хвилеподібних ліній.

Загалом, постать І. Мясоедова була доволі знаковою для українського живопису рубіжної епохи. Наслідуючи тенденції англійського естетичного руху, митець пропагував культ краси тіла і створив у своєму полтавському маєтку гурток під назвою «Садок богів і богинь», де збирались богеми художники, щоб займатися гімнастичними вправами та відточувати свою майстерність у малюванні. Учасником цих зустрічей, поміж інших, був головний денді українського мистецтва В. Максимович.

Дослідник творчості І. Мясоедова А. Коваленко припускає, що свою ексцентричність та зовнішній образ В. Максимович перейняв не від культового англійця О. Бердслея, а саме від свого вчителя: « <...> розглядаючи, скажімо, Максимовичів «Автопортрет» (Національний художній музей, Київ), справжні шанувальники мистецтва побачать і відчують у ньому зовнішню схожість твору Максимовича зі знайомими рисами І. Мясоедова» [7; 54]. Однак лінії поєднанні з чорно-білими плямами та орнаментами, за допомогою яких В. Максимович втілював естетичні засади краси, безсумнівно, були рецепціями вищезгаданого художника-графіка.

Данина бердслеївській декоративній стилізації помітна, також, на деяких роботах М. Жука. Так, орнаментальність цикламенів на обкладинці збірки віршів «Співи землі» українського майстра співзвучна з мотивом павичевого пір'я, яким О. Бердслей оздобив книгу «Саломея» О. Уайльда. Обидві композиції складаються з контрастних, гнучких ліній, які створюють враження полум'я. Лаконічність манери М. Жука зауважує доктор мистецтвознавства О. Школьна: « <...> зображувальна мова <...> спрощується, але водночас залишається філігранною: кілька рис, стилістично забарвлених, силует, – і головне схоплено та закарбовано» [13; 59].

*Висновки.* Відтак культурна спадщина декадансу й символізму в українському, польському та російському образотворчому мистецтві прослідковується частковими рецепціями мистецтва англійський прерафаелітів з відсилками до стилістичних особливостей творчості Обрі Бердслея. Зважаючи на тогочасні міцні мистецькі зв'язки України та Польщі із російськими культурними центрами, творчість провідних художників зазначених країн мала цілком очевидні вектори взаємодії. Попри своє недовге існування, естетика декадансу й символізму збагатила новітні модерністичні течії ХХ століття.

#### Список використаної літератури

1. Белый А. Начало века. Москва: Художественная лит., 1999. 469 с.
2. Бенау А. История русской живописи в XIX веке [электронный ресурс]. [http://benua.su/k\\_a\\_somov](http://benua.su/k_a_somov). (дата звернення 3.03.2019 р.).
3. Бобриков А. Другая история русского искусства. Москва: Новое лит. обозрение, 2012. 744 с.
4. Дмитриев А. С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
5. Добужинский М. Облик Петербурга. [электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/dobuzh-pr.html> (дата звернення 23.05.2019 р.).
6. Дягилев С. Сложные вопросы. *Мир искусства*. 1899. № 3/4. С. 1–16.
7. Коваленко А. Творча спадщина І. Г. Мясоедова (дослідження методу стилетворення в українському образотворчому мистецтві початку ХХ століття): дис... канд. миств: 17.00.05 / Львів, 2002. 168 с.
8. Жеребин А. И. Загадка великого разрыва. К антропологии декаданса в книге Ницше «Человеческое, слишком человеческое». *Вопросы философии*. 2015. № 2. С. 162–168.
9. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Ленинград: Изд. писателей в Ленинграде, 1933. С. 300.
10. Маковский С. Силуэты русских художников. Москва: Республика, 1999. 469 с.
11. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Москва: Азбука-Классика, 2007. 320 с.
12. Шестаков В. П. Тайное очарование прерафаэлитов. Москва: Белый город, 2011. 240 с.
13. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина ХХ століття): дис... канд. миств: 17.00.06 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2007. 257 с.
14. Duncan J. L., Good W. G., Maas H. The letters of Aubrey Beardsley. Inc. Granbarry: Newjersey, 1990. 480 p.

#### References

1. Belyiy A. Nachalo veka. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1999. 469 s.
2. Benua A. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke. [elektoronnyiy resurs]. [http://benua.su/k\\_a\\_somov/](http://benua.su/k_a_somov/). (data zvernennya 3. 03. 2019 r.).
3. Bobrikov A. Drugaya istoriya russkogo iskusstva. Moskva: novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 744 s.
4. Dmitriev A. S. Literaturnye manifestyi zapadnoevropeyskih romantikov. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1980. 639 s.
5. Dobuzhinskiy M. Oblik Peterburga. [elektronnyiy resurs]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/dobuzh-pr.html> (data zvernennya 23.05.2019 r.)
6. Dyagilev S. Slozhnyie voprosyi. *Mir iskusstva*. 1899. № 3/4. S. 1–16.
7. Kovalenko A. Tvorchya spadshhy`na I. G. Myasoyedova (doslidzhennya metodu sty`ltvorennya v ukrayins`komu obrazotvorchomu my`stecztvi pochatku XX stolit`): dis... kand. my`stecztvoznnavstva: 17.00.05 / L`viv, 2002.168 s.



8. Zherebin A. I. Zagadka velikogo razryiva. K antropologii dekadansa v knige Nitshe «Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe». *Voprosy filosofii*. 2015. #2 S. 162–168.
9. Livshits B. Polutoroglyazyi strelets. Leningrad: Izd. pisateley v Leningrade, 1933. 300 s.
10. Makovskiy S. Siluetyi russkih hudozhnikov. Moskva: Respublika, 1999. 469 s.
11. Uayld O. Portret Doriana Greya. Moskva: Azbuka-Klassika, 2007. 320 s.
12. Shestakov V. P. Taynoe ocharovanie preraphaelitov. Moskva: Belyiy gorod, 2011. 240 s.
13. Shkol'na O. V. Tvorchist' i my'stecz'ko-pedagogichna diyal'nist' My'xajla Zhuka v konteksti stanovlennya ukrayins'koyi shkoly' farforu (persha polovy'na XX stolittya): dy's... d-ra my'stecztvoznavstva: 17.00.06 / L'vivska nacz. akad. my'stecztv. L'viv, 2007. 257 s.
14. Duncan J., Good W., Maas H. The letters of Aubrey Beardsley. Inc. Granbarry: Newjersey, 1990. 480 p.

#### **РЕМИНИСЦЕНЦИИ ВИКТОРИАНСКОГО «АВАНГАРДА» В УКРАИНСКОМ, ПОЛЬСКОМ, И РУССКОМ ИСКУССТВЕ ДЕКАДАНСА И СИМВОЛИЗМА**

**Сосик Ольга** – аспірантка,  
Киевский университет им. Бориса Гринченка, г. Киев

Исследовано влияние английского искусства викторианской эпохи на творчество представителей украинского, польского и русского искусства на рубеже веков. В частности, выявлено рецепции искусства прерафаэлитов и Обри Бердслея в декадентских и символистских произведениях художников указанных стран.

Рассмотрены стилистические рецепции творчества в движении прерафаэлитов и графике Обри Бердслея в произведениях представителей объединения «Мир искусства», польских и украинских художников-символистов, а также работ В. Котарбинского как представителя декаданса в украинском изобразительном искусстве.

**Ключевые слова:** декаданс, символизм, прерафаэлиты, fin de siècle Англия, Украина, Польша, Россия.

#### **REMINISCENCES OF THE VICTORIAN «AVANT-GARDE» IN UKRAINIAN, POLISH AND RUSSIAN FINE ARTS OF DECADENCE AND SYMBOLISM**

**Sosik Olha** – Postgraduate student  
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article studies the impact of English art of the Victorian era on the work of representatives of Ukrainian, Polish and Russian art at the turn of the century. In particular, the reception of the art of the movement of the Pre-Raphaelites and Aubrey Vincent Beardsley was found in the decadent and symbolist works of artists from these countries. By the way, essential differences in themes and images of Decadent movement and Symbolism among the works of Ukrainian, Polish and Russian artists are identified.

**Key words:** Decadence, Symbolism, Pre Raphaelitas, fin de siècle, England, Ukraine, Poland, Russia.

UDC 75.03(4)«18–19»

#### **REMINISCENCES OF THE VICTORIAN AVANT-GARDE IN UKRAINIAN, POLISH AND RUSSIAN FINE ARTS OF DECADENCE AND SYMBOLISM**

**Sosik Olha** – Postgraduate student,  
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

**The purpose of the article** is to analyse the influence of English art of the second half of the XIX th – early XX th centuries on the work of artists of Ukrainian, Polish and Russian art of Decadence and Symbolism.

**The research methodology** includes historical and chronological analysis since the worldview positions of Decadence and Symbolism were based on the philosophical foundations of previous artistic trends, and a comparative method that allows you to identify relationships among art schools of the countries indicated in this article that were affected by Decadent trends. The method of the art history analysis was applied to highlight the stylistic features and images commonly found in Decadence and Symbolism.

**Results.** Shortly thereafter the European society found itself among the wreckage of old philosophical foundations, as a result of a change in established ideas about the universe and the destruction of religious ideals, the decadent viewpoints began to spread in it. A definite awareness of the exhaustion of classical art forms, as well as the positivist tradition, based on rationalism and logic, brought aesthetics of pessimism into art. As Russian art of that time was inseparably connected with Western European culture and philosophical thought, the Decadent ideas were echoed in the work of several Russian artists.

But in Ukraine and Poland, predominantly symbolist tendencies in the visual arts dominated. The only artist whose work fully represented the decadent motives of the fateful inevitability of the end was the Polish-Ukrainian artist Wilhelm Kotarbiński.

**Conclusions.** Therefore, the cultural heritage of Decadence and Symbolism in the Ukrainian, Polish and Russian fine arts can be traced by the partial reception of English Pre-Raphaelite art regarding the stylistic features of Aubrey Beardsley's work. Considering the strong creative ties of Ukraine and Poland with the Russian cultural centres, works of leading artists of these countries had quite obvious interaction vectors. Despite its short existence, aesthetics of Decadence and Symbolism enriched the latest Art Nouveau movements of the XX th century.

*The scientific novelty.* It was attempted to outline the links between the art of English Pre-Raphaelites and their followers and the work of Ukrainian, Polish and Russian artists at the turn of the century.

*The Practical significance.* The information presented in the article can serve as a methodological basis for further scientific research in the study of the issues of Decadence and Symbolism in the visual art.

**Key words:** Decadence, Symbolism, Pre Raphaelitas, fin de siècle, England, Ukraine, Poland, Russia.

Надійшла до редакції 11.11.2019 р.

УДК 0744.328.52

### ДАВИД БУРЛЮК : ОДИН ІЗ ЗАСНОВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ЧИ ХУДОЖНИК-ЕМІГРАНТ?

**Костюк Лариса** – кандидат історичних наук, доцент,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
orcid.org/0000-0003-0501-9977

DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.254

Larysa.kostiuk@gmail.com;

**Целінська Анна** – бакалавр культурології,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Стаття присвячена виявленню значення творчості Давида Бурлюка в українській та світовій культурі. Його діяльність в Україні і Росії поставлено у контекст явища бікультурності перших десятиліть ХХ століття. Виокремлено роль художника як одного з основоположників українського авангарду у межах творення виразності національної стилістики. Зосереджена увага на творчості митця в еміграції та поставлено питання про необхідність дослідження мистецтва ХХ ст. крізь призму методу синергії.

**Ключові слова:** український авангард, Давид Бурлюк, художники-емігранти, мистецтво ХХ століття.

*Постановка проблеми.* Український мистецький авангард перших десятиліть ХХ ст. становить окрему епоху у вітчизняній і світовій культурі. У той історичний час сформувалася нова когорта художників, які відчули смак вільного вибору засобів естетичного творення і саме вони стали першими провідниками авангарду в Україні. У своїй творчості вони живилися кореневою системою народного мистецтва, архаїку якого українське населення на початку ХХ ст. ще повсякчас зберігало у вишитих рушниках і сорочках, плахтах і намітках, розписах писанок і горщиків, в оздобленні печей і килимів. Серед цієї когорти митців особливе місце відводиться Давиду Давидовичу Бурлюку (1882–1967 рр.), адже його авангардні новації найяскравіше виявили національну специфіку українського образотворення. Це про нього пишуть сучасні дослідники як про митця, «...який визнавав свою причетність до української культури, був донедавна невідомий широкому загалу в Україні, а українська діаспора вважала його узагалі космополітом. ... росіяни сприймають як «хохла», який навіть розмовляти без українського акценту не навчився. Революціонера, який виступав із прорадянськими гаслами в США, у Радянському Союзі оголосили ворогом номер один на ідеологічному фронті, його ім'я просто було заборонено згадувати» [16; 19]. Чому так сталося, що Д. Бурлюк, який стояв біля витоків українського авангарду та майже 45 років прожив у США, викликає такі неоднозначні оцінки? То хто ж він був насправді: засновник українського авангарду чи художник-емігрант? Питання неоднозначне і дискусійне та потребує осмислення у рамках сучасних підходів в українській науці.

*Останні дослідження та публікації.* Серед учених, що здійснили значний прорив у проблематиці українського живописного авангарду та висвітлення творчого спадку його представників, варто назвати роботи Д. Горбачова «Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття» (2017 р.) [4], В. Сусак «Українські митці Парижа 1900–1939» (2012 р.) [17], О. Голубця «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012 р.) [3], Ж.-К. Маркаде «Малевич» (2013 р.) [12], О. Кашуби-Вольвач «Олександр Богомазов. Автопортрет» (2012 р.) [11], С. Білоконя «Михайло Бойчук та його школа» (2017 р.) [1] та ін. У цих розвідках дослідники неминуче звертаються до творчості одного із засновників українського авангарду – епатажної, талановитої і креативної особистості Д. Бурлюка. Серед репрезентантів цієї постаті також варто назвати львівського дослідника О. Ногу, який ще у 1990-х роках представив науковій спільноті свої роботи «Український авангард 1907–1917» (1992 р.) [13], «Давид Бурлюк і мистецтво весвітнього авангарду» (1993 р.) [14], «Малярство українського авангарду 1905–1918 рр.» (1999 р.) [15] та ін. і тим самим захопив увагу вчених до дослідження постаті художника. Нещодавно О. Нога у співавторстві з І. Савицьким написав нове дослідження про Д. Бурлюка «Українські корені засновника світового авангарду: Поезія, малярство, театр, спорт» (2018 р.) [16]. У ній дослідники аналізують художню творчість митця, трактують його особистість масштабніше, називаючи засновником не лише українського, а й світового авангарду, визначаючи внесок авангардиста у справу поезії, театру, спорту.

На нашу думку, значний внесок в осягнення життя і творчості Д. Бурлюка здійснив культуролог, історик мистецтва, письменник, журналіст Є. Деменок. В основу своїх робіт «Новое о Бурлюках» (2013 р.) [6], «Давид Бурлюк и братья Сойеры. Русские евреи в Америке» (2016 р.) [7], «Вся Одесса очень велика» (2016 р.) [8], «Давид Бурлюк. Кругосветное путешествие и второй приезд в Прагу» (2017 р.) [9], «Американские адреса Давида Бурлюка» (2017 р.) [10] він поклав досі невідомі рукописи родини Бурлюків, які зберегли спадкоємці художника та, власне, документи із зарубіжних архівів. Завдяки цьому наукове товариство в Україні і світі дізналися про яскраві історії та цікаві факти перебування художника в Росії, Японії, Празі, США, про його чеських і американських друзів, його мистецьку і організаційну діяльність упродовж 45 років поза межами Вітчизни. Автор конструє окремі сторінки біографії митця і вписує їх у процес розгортання культурних явищ, осмислює роль художника у різних зрізах конкретних історій (українських, російських, японських, американських) та висвітлює його діяльність у своєрідних (досить непривабливих, ворожих, жорстких) середовищах, в яких Д. Бурлюку приходилося повсякчас виживати. Зауважимо, що саме з публікацій Є. Деменка отримуємо найбільш важливу інформацію про життєдіяльність Д. Бурлюка після від'їзду з Росії у 1920 р.

Наголосимо, що в попередні десятиліття вийшли друком альбоми і каталоги виставок авангардного живопису, на прикладі візуального ряду яких можна зрозуміти специфіку естетико-стильових засад українського авангардного малярства та його домінант у творчості художників-авангардистів [18-20]. Серед них назвемо «Давид Бурлюк. Каталог» (2017 р.) [5], де вміщені картини митця, що експонувалися на виставках у галереї європейського живопису «Євро-Арт» (м. Рівне, 2016 р.), у Центрі сучасного мистецтва (м. Одеса, 2017 р.) та Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (2018 р.). Є. Деменок у вступній статті до цього каталогу повертає справжній логин Д. Бурлюка в мистецтві – «український «батько російського футуризму» [5; 5].

Отже, сьогодні наявна значна кількість наукових видань, альбомів і каталогів виставок, які висвітлюють проблеми українського живописного авангарду. Нині зростає інтерес до особливого інтелектуального продукту – феномену постаті Д. Бурлюка. Масштаб особистості художника стає очевидним, а інтерес до його творчості з кожним роком зростає. Його творчий спадок викликає посилений інтерес у приватних колекціонерів, а на аукціонах роботи художника встановлюють усе нові цінові рекорди. Тому закономірним є питання про визначення місця Д. Бурлюка в історії вітчизняної культури та світу.

*Мета статті* – виявлення тих аспектів творчості митця, що визначають його місце у художній спадщині України та світу.

Це потрібно і для того, щоб знайти відповідь на питання: то хто ж він є насправді – одним із засновників українського авангарду чи художником-емігрантом, який прожив більшу частину свого життя поза межами України і збагатив світове мистецтво ХХ ст.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* В українському, як і світовому мистецтві, до авангарду відносять художні течії модернізму, що виникли упродовж трьох перших десятиліть ХХ ст. Авангард торкнувся усіх видів художньої творчості, але найяскравіше проявився саме в живописі, давши життя таким напрямам, як експресіонізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, концептуалізм тощо. Український авангард, маючи багато спільних рис із західноєвропейським малярством (домінування безпредметності, поява нової знакової системи тощо), вирізняється особливими рисами, що сформувалися ще у попередні культурно-історичні періоди, а саме: колористичною пристрасністю, мелодійністю, насиченим декоративізмом, пластичністю, емоційною забарвленістю, ритмічною цілісністю. Нажаль, практика авангардних естетико-стильових практик в Україні була насильно призупинена тоталітарною радянською машиною, яка знищила величезну частину доробку художників-авангардистів, а їх самих згноїла репресіями. Лише під час «хрущовської відлиги» у 1950-1960-х рр. українські митці знову звернулися до авангарду і тим самим зуміли передати новітні тенденції у вітчизняному мистецтві наступній когорті національно мислячих художників, які в умовах незалежності України творять нову сторінку історії культури.

Авангардні традиції у мистецтві ХХ ст. проявилися у перманентній домінанті і тому й до нині зберігають свою актуальність. Плеяда нової генерації української художньої еліти, які своєю працею і творчим доробком принесли славу Україні, возвеличила її у світі. Це всевітньо відомі імена В. Кандінського, К. Малевича, О. Богомазова, О. Екстер, С. Делоне та багатьох ін. Серед цієї плеяди окремішне місце займає постать Давида Давидовича Бурлюка.

На життєвій ниві художника переплелися українські дороги з мандрями по Європі і Росії, а пізніше – Японії та США. Народившись у липня 1882 р. на хуторі Семиротівщина Харківської губернії у багатодітній сім'ї, Давид протягом усього життя висловлював любов і відданість до своєї родини та української землі. Володіючи незвичайними організаторськими здібностями і невгамовною

внутрішньою енергією, Д. Бурлюк притягував талановитих людей і стояв біля витоків українського авангардного руху. Художник одним із перших звернувся до етнографічних мотивів на основі зразків Трипілля, Скіфії та інших давніх культур, що побутували на теренах Давньої України. Народне мистецтво стало тим художнім стрижнем, яке живило творчість художника упродовж життя. Значне місце належить художнику також у створенні кубофутуризму, як напряму українського авангарду, що презентував національну стилістику в живописі. Кубофутуризм у народному, сільському варіанті Д. Бурлюка, його звернення до витоків прамистецтва, надбань пракультури, використання архетипів у засобах художньої виразності, стане унікальним явищем українського мистецтва. Зауважимо, що він презентував усі художні течії авангарду, дійшовши в американському періоді аж до сюрреалістичного розуміння буденності. Він був не лише ініціатором багатьох мистецьких течій, організатором численних авангардних виставок, а й артистичних асоціацій, лектором-популяризатором сучасного мистецтва, борцем за свободу творчості, теоретиком і практиком, поетом і живописцем, видавцем, журналістом, імпресаріо. Цей перелік захоплень і праці Д. Бурлюка свідчить про неабиякий його організаторський хист.

Художника знали в Європі завдяки його діяльності в мистецькому об'єднанні «Синій вершник» та участі в загальноєвропейських виставках; його знали і в Росії. Промовистий факт: нами обраховано, що упродовж 1906-1915 рр. Д. Бурлюк брав участь у понад 30 художніх виставках. Цікава географія їх проведення: Харків, Одеса, Херсон, Київ, Катеринослав, Москва, Санкт-Петербург, Катеринодар, Вільно, Рига, Мюнхен, Берлін, Кельн. Його роботи експонувалися поряд із картинами П. Пикассо, П. Синьяка, М. Вламинка, А. Дерена, А. Руссо, Ж. Брака та ін. Найбільше виставок відбулося в Москві (7) і Санкт-Петербурзі (8). Зауважимо, що майже 100 років тому у Російській імперії Д. Бурлюка недаремно називали українським «батьком російського футуризму». Але за десятиліття радянської ідеології десь зникає приставка «український» і Бурлюку-художнику присвоюється лише кліше «батько російського футуризму», яке й до нині експлуатується в дослідженнях російських науковців [2].

Відтак, у сучасній українській науковій думці варто чітко диференціювати творчість українського художника митця від російського мистецького процесу перших десятиліть ХХ ст. Доцільно так розгорнути творчість Д. Бурлюка, щоб вона сприймалася як українське живописне полотно, звучала яскраво і привабливо та органічно входила в орбіту вітчизняного образотворчого мистецтва. Отож, великої ваги набуває процес повернення творчого спадку художника до лона українського малярства. У цьому контексті важливо зрозуміти, що в умовах бікультурності художник позиціонував саме українські смисли в живописі і тим самим створював презентацію національної стилістики (декоративізм, емоційність, ліричність, колористичну пристрасність тощо). Ось як він написав про це у своїх записках «Фрагменти зі спогадів футуриста»: «1915-го я намалював картину «Святослав» у стилі старовинного українського живопису. Щодо переважання тих чи тих колірних гам у моїй творчості, то я мушу вказати, що Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовто-гарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють ніагарами з-під мого пензля» [18]. Варто нагадати, що саме цей фрагмент був записаний в американський період життя до 1930 р. Цікаве продовження його думки: «Коли я малюю, мені здається, що я дикун, котрий тре сук однієї барви об інший, щоб дістати колірний ефект. Ефект палахкотіння. Ефект любострастя, збудження статті однієї барви характерних рис та особливостей іншої» [18].

Зауважимо, що фрагментизація знання про художника тяжіє у бік визнання його українства. Він ніколи не називав себе росіянином (не плутати з тим, що в американський період він називав себе «російський футурист»), завжди наголошував, що є нащадком запорозьких козаків: «...з боку батькового – ми українські козаки, нащадки запорожців. Наше вуличне прізвисько «Писарчуки», ми були писарями Запорозького війська» [18].

Як нащадка козацького роду, його скрізь і завжди цікавить українське народне мистецтво і культура. Нагадаємо, що найулюбленишим сюжетом Д. Бурлюка було зображення суто українських символів – коней, квітів, жінок тощо. Ось як про це писав художник: «У своєму житті я намалював безліч українських баских коней. І мені могло б пасувати наймення, перефразовуючи Геродота, «Співця лошиць» [18].

Час, який Д. Бурлюк прожив на теренах української землі, буде живильним джерелом живописної енергії в усі періоди його життя, а також найвищим творчим злетом у діяльності митця. Про це свідчать його роботи «Селянка і кінь» (1910 р.), «Українці» (1912 р.), «Козак Мамай» (1912 р.), «Прихід весни і літа» (1914 р.), «Жнива» (1915 р.) та ін.

Якщо навіть не зважати на проблему бікультурності в українському і російському мистецтві, то нова сторінка його життя, а це 2 роки в Японії та 45 років на американському континенті, знову ж

вказує на його інтуїтивне живописне відчуття України. І все ж таки, питання про особливості його своєрідного стрибка від локальної культури до світової залишається для наукової спільноти незвіданою загадкою. Цей період життя для Бурлюка однозначно був складним. Це час нового ствердження українського художника-емігранта у світовому мистецькому просторі після його визнання в Європі та Японії.

Йому знадобилося понад 20 років, щоб здобути матеріальні статки і повністю присвятити своє життя живопису. Зауважимо, що у 1930 році Д. Бурлюк отримав американський паспорт, але до кінця життя боровся за визнання на батьківщині – в Україні. Там, у США йому приходилося виживати, щоб зберегти себе для улюбленої справи – малярства. Зокрема, лише у 1941 р. сім'я Бурлюків зуміли купити власний будинок, а до того приходилося вести «берложне життя», винаймаючи холодні приміщення, в яких художник працював у пальто за мольбертом. Тоді він написав відомі роботи, в яких відобразив гру з кольором і пропорціями: «Осінь» (1925 р.), «Рибалки» (1927 р.), «Поїзд» (1927 р.), «Осінній натюрморт» (1930 р.), «Лист як захист» (1934 р.), «Флорида» (1940 р.) та ін.

Із творчого спадку Д. Бурлюка в 20 тис. полотен найбільша кількість припадає на американський період. Він взяв обітницю малювати картини щодня, якої дотримувався повсякчас. У його роботах відчутна любов до фактури полотна, закладена ще в українському періоді. Епатажний як С. Далі, надзвичайно продуктивний і з креативним смаком Д. Бурлюк створював картини з національним колоритом, вписуючи атрибути української культури (козацькі люльки, вітряки, колодязі, соняшники, корови, коні тощо) в живописні полотна. Зокрема, це простежується в роботах: «Натюрморт із люлькою» (1930-і рр.), «Селянин із коровою» (1940-і рр.), «Сільська ідилія» (1950-ті рр.), «Солдат іде на війну» (1950-і рр.), «Маруся та червоний кінь» (1950-і рр.), «Маруся біля криниці» (1950-і рр.) та ін. Про цінність його робіт досі сперечаються дослідники, адже художник дуже незвично змінював простір, в якому жив і це виражав у роботах.

У Нью-Йорку видавав журнал «Колір і рима», зустрічався з емігрантами з Росії та України, організовував лекції, виставки, презентації. Його бурхлива енергія, пристрасна натура, напористість і провокативна діяльність спричинили активізацію мистецького процесу в США.

У цьому контексті ще один промовистий факт біографії митця: в американській галереї АСА Gallery за 26 років він експонував 25 персональних виставок – майже по одній щорічно. Лише в 1930-х роках презентував свої роботи на персональних виставках, що відбулися в Morton Gallery (1928 р.), Палаці Легіону слави в Сан-Франциско (1931 р.), у Dorothy Parris Galleries (1933, 1934, 1935 рр.), музеї Дункан «Phillips Memorial Gallery» в Вашингтоні (1937 р.), у «Boyers Gallery», де виставлявся щорічно (1935-1939 рр.) та ін. Експонував свої роботи в багатьох містах Америки, Австралії, Азії, Європи під час мандрів, які здійснював майже кожного року. Пейзажі і сюжетні картини з різних куточків землі, квіти, натюрморти, сюрреалістичні картини нині знаходяться в приватних колекціях та музейних зібраннях світу. Його роботи можна побачити майже в усіх музеях США, у т.ч. й Музеї Гуггенхайма, МОМА, Музеї Уїтні.

Він витримав виклики, які ставило перед ним американське суспільство. Його діяльність вплинула на процес розгортання культури ХХ ст. та виокремила роль художника у різних середовищах і різних зрізах історії. Американський шлях Д. Бурлюка завершився у 1967 р. Його прах розвіяний над океаном. Посмертно художник удостоєний почесного звання члена American Academy of Arts and Letters.

*Висновки.* Жодна історія української, російської, західноєвропейської, японської чи американської культури ХХ ст. не може бути написана без вагомих посилань на роль творчої та організаторської діяльності українського художника-авангардиста Д. Бурлюка. Він стояв біля витоків авангарду в Україні, Росії, Європі і був відомим на увесь світ художником. А крім того, ще був поетом, лектором, організатором та ініціатором авангардних художніх виставок та багатьох книжкових видань – він був теоретиком і практиком нового мистецтва. Залишивши Україну у 30-літньому віці, Д. Бурлюк в еміграції осяював своїм талантом Японію і США, які знайшли відбиток у його творчості і долі, але не змогли приглушити потяг до рідного краю, до свого коріння. Україна завжди в його серці залишалася справжньою Батьківщиною.

Приклад Д. Бурлюка – одного з засновників українського авангардного мистецтва і художника-емігранта – наочно засвідчує, що не можна осмислювати культурну постать лише в одному ракурсі. Привабливість персоніфікованої історії культури саме й полягає у тому, що вона постійно відкриває нові площини, контексти, можливості, перспективи. Тому в умовах ідей «нового Просвітництва» варто на основі методу синергії віднайти єдність природи художника-

авангардиста Д. Бурлюка через примирення суперечностей в творчості і відкрити різнобарвний світ його мистецької сили.

#### Список використаної літератури

1. Білокінь С. Михайло Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.
2. Герман М. Модернізм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 480 с.
3. Голубець О. Мистецтво XX століття : український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с. ; іл.
4. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX століття. Київ : Родовід. 2017. 211 с.
5. Давид Бурлюк. Каталог. Автор проекту Л. Волошун. Київ : Аукціонний дім «Євро-Арт», 2017. 168 с. ; іл.
6. Деменок Е. Новое о Бурлюках. Дрогобич : Коло, 2013. 200 с.
7. Деменок Е. Давид Бурлюк и братья Соьеры. *Русские евреи в Америке*. Кн. 14. Торонто-Санкт-Петербург, 2016. 189 с.
8. Деменок Е. Л. Вся Одесса очень велика. Харьков : Фолио, 2016. 495 с.
9. Деменок Е. Давид Бурлюк. Кругосветное путешествие и второй приезд в Прагу. [Электронный ресурс] Режим доступа : [http : / www.ruslo. cz/ index.php/arkhiv-zhurnala/2017/10-2017/item/280-david-burlyuk-krugosvetnoe-puteshestvie-i-vtoroj-priezd-v-pragu](http://www.ruslo.cz/index.php/arkhiv-zhurnala/2017/10-2017/item/280-david-burlyuk-krugosvetnoe-puteshestvie-i-vtoroj-priezd-v-pragu)
10. Деменок Е. Американские адреса Давида Бурлюка. [Электронный ресурс]. Режим доступа : [http : // reading-hall.ru/publication.php?id=17513](http://reading-hall.ru/publication.php?id=17513).
11. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. *Мала серія українського модернізму*. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
12. Маркаде Ж.-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
13. Нога О. Український авангард 1907-1917. Львів : Світ, 1992. 222 с.
14. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Київ : Основа, 1993. 112 с.
15. Нога О. Малярство українського авангарду 1905-1918 рр. Львів : Українські технології, 1999. 187 с.
16. Савицький І. В., Нога О. П. Українські корені засновника світового авангарду: Поезія, малярство, театр, спорт. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2018. 168 с.
17. Сусак В. Українські митці Парижа 1900-1939. Київ : Родовід, 2012. 408 с.
18. Український авангард 1910-1930 роки. Альбом. Упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
19. Український модернізм. Альбом. Хмельницький : Галерея, 2005. 288 с.
20. Феномен українського авангарду. 1910–1935. Каталог виставки. За ред. М. Шкандій. The Winnipeg Art Galltry, 2001. 196 с.

#### References

1. Bilokin S. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola. Kyiv : Mystetstvo, 2017. 256 s.
2. Herman M. Modernyzm. Yskusstvo pervoi polovyny KhKh veka. Sankt-Peterburh : Azbuka-klassyka, 2003. 480 s.
3. Holubets O. Mystetstvo KhKh stolittia : ukrainskyi shliakh. Lviv : Kolir PRO, 2012. 200s. ; il.
4. Horbachov D. Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny KhKh stolittia. Kyiv : Rodovid. 2017. 211 s.
5. Davyd Burliuk. Kataloh. Avtor proektu L. Voloshun. Kyiv : Auktсионnyi dim «Ievro-Art», 2017. 168 s. ; il.
6. Demenok E. Novoe o Burliukakh. Drohobych : Kolo, 2013. 200 s.
7. Demenok E. Davyd Burliuk y bratia Soierы. *Russkыe evrey v Ameryke*. Knyha 14. Toronto-Sankt-Peterburh, 2016. 189 s.
8. Demenok E. L. Vsia Odessa ochen velyka. Kharkov : Folyo, 2016. 495 s.
9. Demenok E. Davyd Burliuk. Kruhosvetnee puteshestvye y vtoroi pryезд v Prahу. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu : [http : // www.ruslo.cz/ index. php/arkhiv-zhurnala/2017/10-2017/item/280-david-burlyuk-krugosvetnoe-puteshestvie-i-vtoroj-priezd-v-pragu](http://www.ruslo.cz/index.php/arkhiv-zhurnala/2017/10-2017/item/280-david-burlyuk-krugosvetnoe-puteshestvie-i-vtoroj-priezd-v-pragu)
10. Demenok E. Amerykanskye adresa Davyda Burliuka. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : [http : // reading-hall.ru/publication.php?id=17513](http://reading-hall.ru/publication.php?id=17513).
11. Kashuba-Volvach O. Oleksandr Bohomazov. Avtoportret. *Mala seriia ukrainskoho modernizmu*. Kyiv : Rodovid, 2012. 108 s.
12. Markade Zh.-K. Malevych. Kyiv : Rodovid, 2013. 304 s.
13. Noha O. Ukrainskyi avanhard 1907 1917. Lviv : Svit, 1992. 222 s.
14. Noha O. Davyd Burliuk i mystetstvo vsesvitnoho avanhardu. Kyiv : Osнова, 1993. 112 s.
15. Noha O. Maliarstvo ukrainskoho avanhardu 1905-1918 rr. Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 1999. 187 s.
16. Savytskyi I. V., Noha O. P. Ukrainski koreni zasnovnyka svitovoho avanhardu : Poeziia, maliarstvo, teatr, sport. Lviv : Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky, 2018. 168 s.
17. Susak V. Ukrainski myttsi Paryzha 1900-1939. Kyiv : Rodovid, 2012. 408 s.
18. Ukrainskyi avanhard 1910-1930 roky. Albom. Upor. D. Horbachov. Kyiv : Mystetstvo, 1996. 400 s.
19. Ukrainskyi modernizm. Albom. Khmelnytskyi : Halereia, 2005. 288 s.
20. Fenomen ukrainskoho avanhardu. 1910-1935. Kataloh vystavky. Za red. M. Shkandii. The Winnipeg Art Galltry, 2001. 196 s.

## ДАВИД БУРЛЮК : ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА ИЛИ ХУДОЖНИК-ЭМИГРАНТ?

**Костюк Лариса** – кандидат исторических наук, доцент,  
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне;  
**Целинская Анна** – бакалавр культурологии,  
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Статья посвящена определению значения творчества Давида Бурлюка в украинской и мировой культуре. Его деятельность в Украине и России поставлена в контекст явления бикультурности первых десятилетий XX ст. Означена роль художника как одного из основоположников украинского авангарда в рамках сотворения выразительности национальной стилистики. Внимание сосредоточено на творчестве художника в эмиграции и поставлен вопрос о необходимости исследования искусства XX века сквозь призму метода синергии.

**Ключевые слова:** украинский авангард, Давид Бурлюк, художники-эмигранты, искусство XX века.

## DAVYD BURLIUK: ONE OF UKRAINIAN AVAN-GARDE FOUNDER OR THE ARTIST-EMIGRANT?

**Kostiuk Larisa** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor  
Rivne State University for the Humanities, Rivne;  
**Tselinska Anna** – Bachelor of Culture Studies,  
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The article reveals the significance of Davyd Burluk's creative works in Ukrainian and world's culture. His activity in Ukraine and Russia has been interpreted in the context of bicultural sensitivity of the XXth century first decades. It has been singled out the artist's role as one of Ukrainian avan-garde founder within developing national stylistics expression. The author pays attention to the artist's creative works in emigration and emphasizes the importance of the XXth century art research in the aspect of synergy method.

**Key words:** Ukrainian avan-garde, Davyd Burluk, artists-emigrants, the art of the XX th century.

UDC 0744.328.52

## DAVYD BURLIUK: ONE OF UKRAINIAN AVAN-GARDE FOUNDER OR THE ARTIST-EMIGRANT?

**Kostiuk Larisa** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor  
Rivne State University for the Humanities, Rivne;  
**Tselinska Anna** – Bachelor of Culture Studies,  
Rivne State University for the Humanities, Rivne

**The aim** is to reveal those aspects of Davyd Burluk's creative works which define his place in Ukrainian and world's artistic heritage to find answer to a question: who is he, in fact, – one of Ukrainian avan-garde founder or the artist-emigrant who lived most of his life behind Ukrainian boundaries and enriched world's art of the XXth century.

**Research methodology.** Culturological, history and retrospective, biographical analysis methods, and also the method of knowledge fragmenting and synergy.

**Results.** As the research result it has been revealed that none story of Ukrainian, Russian, West-European, Japanese or American culture of the XXth century can be written without the significant references to the role of creative and organizational activity of Ukrainian avan-garde artist Davyd Burluk. He was one of avan-garde originators in Ukraine, Russia, and Europe and world-famous artist. Leaving Ukraine in his thirties Davyd Burluk brightened Japanese and the USA art space with his talent in emigration. But Ukraine had been always staying in his heart as a rich source of artist power.

**Novelty.** Davyd Burluk's sample as one of Ukrainian avan-garde art founder and artist-emigrant clearly proves that culture personality cannot be comprehended only in one aspect. The attractiveness of personalized culture history deals with constant discovering new areas, contexts, possibilities, prospects. That is why under the conditions of *new Enlightenment* basing on the synergy method it is important to find the unity of avan-garde artist D.Burluk's sort concerning with reconciliation of contradictions in artist's creative work and discover the whole colorful world of his art power.

**The practical significance.** There is a significant amount of places in Ukraine dealing with Davyd Burluk's life and creative work. It is those places which can be the concentration centers of artist's memory revival. Artist's creative works inscribing on the context of Ukrainian and world culture history will enrich culture developing huara of Ukrainian nation.

**Key words:** Ukrainian avan-garde, Davyd Burluk, artists-emigrants, the art of the XXth century.

Надійшла до редакції 17.07.2019 р.

УДК 782.1

**МІСТЕРІАЛЬНО-СЛАВОСЛОВНІ АСПЕКТИ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ «ЖОНГЛЕРА БОГОМАТЕРІ» Ж. МАССНЕ)****Татарнікова Анжеліка Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, докторант, ст. викладач

кафедри теоретичної та прикладної культурології,

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса

orcid.org/0000-0002-6310-8276

DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.255

angelikatatarnikova75@gmail.com

Зосереджена увага на культурному феномені уславлення, виявлено містеріально-славослівну специфіку опери Ж. Масне «Жонглер Богоматері» і особливості її жанрово-інтонаційного втілення. Висвітлено значне посилення впливу християнської містерії на жанрово-стильову специфіку французького музичного театру початку ХХ ст. Визначено не лише духовно-естетичні настанови творчості композитора, але й його епохи, позначеної шуканнями французького «католицького відродження», пов'язано з ранньосередньовічними духовними і культурно-історичними традиціями епохи «неподіленої Церкви», що склали базис «Літургійного руху» в Франції.

**Ключові слова:** «Жонглер Богоматері» Ж. Масне, музичний театр Ж. Масне, міраклі, містерія, славослів'я, жонглер

*Постановка проблеми.* За думкою сучасних дослідників, «культура живе поглибленням смислу» [14; 7]. Одним із суттєвих засобів указанного процесу виступає звернення до міфу, стародавніх жанрових форм, їх символіки, що мають культову генезу та виявляють причетність до глибинних духовних традицій християнської культури. Сказане є співвідносним і з типологічними ознаками французького музичного театру початку ХХ ст. Запліднений духовними шуканнями свого часу, зокрема французького «католицького відродження», він проходить шлях від опери-міраклі Ж. Масне («Жонглер Богоматері») та містерії К. Дебюссі «Мучеництво Святого Себастьяна» до «священної драми», що репрезентує поетику музичного театру В. д'Енді і його сучасників та передбачає містеріальні задуми О. Мессіана. Прагнення до «екстатичного набуття досвіду живого міфу» (С. Аверінцев) особливо відзначає творчість першого з названих авторів – Ж. Масне, чия різноманітна оперна спадщина сконцентрувала в собі не лише творчий та духовний досвід композитора, але й його співвіднесення з культурно-історичними реаліями Франції початку ХХ ст.

*Наукова новизна* дослідження визначена тим, що вперше у вітчизняний мистецтвознавчий обіг вводяться узагальнення щодо містеріально-славословної складової поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Масне, що визначає не тільки духовно-естетичні настанови творчості композитора, але й його епохи, позначеної шуканнями французького «католицького відродження».

*Аналіз досліджень і публікацій.* Музикознавча література, присвячена творчості Ж. Масне, представлена монографією Ю. Кремльова [10] та навчальним посібником А. Кенігсберг [9]. Їх матеріали певною мірою доповнюються дисертаційними дослідженнями В. Азарової [1, 2] та М. Вороніної [3], в яких окремі твори композитора розглядаються в контексті духовно-естетичних та релігійних пошуків, показових для французької культури рубежу ХІХ-ХХ ст. Більш детальну інформацію щодо жанрового розмаїття спадщини Ж. Масне знаходимо у зарубіжних джерелах [16-19]. Тим не менш, жанрово-стильова та духовно-смілова специфіка багатьох творів композитора, зокрема й опери-міраклі «Жонглер Богоматері» як одного з ключових опусів зрілого періоду творчості, затребуваного в вокально-сценічній практиці минулого і сучасності та співвідносного з релігійно-філософськими одкровеннями його сучасників, не стала предметом мистецтвознавчих та музично-культурологічних узагальнень, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

*Мета статті* – виявлення містеріально-славословної специфіки опери Ж. Масне «Жонглер Богоматері» та особливостей її жанрово-інтонаційного втілення.

Методологічна основа роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі стилістичного, етимологічного аналізу, а також міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-сміслові й поетико-інтонаційні особливості «Жонглера Богоматері» Ж. Масне.

*Вклад основного тексту.* Релігійно-філософський напрям у всій різноманітності його проявів, як відомо, виступає одним із магістральних в історії світової культури. Представники будь-якої епохи, незалежно від панівних стилів, так чи інакше намагалися осмислити сутність буття, хід світопорядку і висловити своє світовідчуття в художній творчості. Сказане співвідносно і з християнською культурою, як базовою для європейської культурно-історичної та музичної традиції, оскільки християнські догмати в різних конфесійних проявах і симбіозах найчастіше служили



як орієнтирами в процесах вироблення світоглядних систем, так і духовно-символічною сюжетною основою творів.

Культура Франції Нового часу так чи інакше є причетною до позначених процесів. Як зазначає Є. Кривицька, «...в історії Франції були періоди, коли релігійно-філософська тема відступала на задній план (наприклад, наприкінці XVIII – першій пол. XIX ст.), проте вже з початку XX ст. у французькій культурі спостерігається розширення впливу католицизму».

С. Аверінцев наголошує, що «несподіване розширення присутності католиків і в університетському, і в літературному житті Заходу – і справді один із сюрпризів першої половини XX століття» [11; 75]. Додамо також, що посилення духовної якості у французькій культурі другої пол. XIX – початку XX ст. пов'язане не лише зі зміцненням позицій католицизму, але й відродженням ранньосередньовічних духовних і культурно-історичних традицій епохи «неподіленої Церкви», що склали базис «Літургійного руху». Науковим і духовним центром останнього, як відомо, стало абатство Солем [13; 267–271].

Означені процеси знайшли яскраве відображення також і у духовних шуканнях тієї епохи, що розвивалася також під знаком французького «католицького відродження». Еволюція наукової думки та бурхливий розвиток технічного прогресу на межі XIX-XX ст. водночас виявили певний брак прогресу морально-етичного, що поєднувався з нівелюванням гуманістичних цінностей. Все це обумовило зростаючий інтерес епохи до релігійної тематики у мистецтві, повернення до християнських «домінант» розвитку культури загалом.

Трансформація релігійної думки, що стимулювала переорієнтацію офіційної доктрини католицизму, вимушеного шукати нові форми буття церкви у соціумі, найбільш яскраво проявилася у французькому «католицькому відродженні», репрезентованому у діяльності духовно-інтелектуальної еліти Франції I пол. XX ст. (Л. Блуа, Ж. Гюїсманс, Ж. Марітен, Ш. Пегі та ін.). Суттєвою якістю цього руху було не лише апелювання до, власне, католицьких доктрин, але й до їх східнохристиянських джерел та витоків. На думку О. Данилової, «французьке “католицьке відродження” з його надією протистояти дехристиянізації за рахунок дотику до збереженої в православ'ї частки неушкодженої душі світового християнства стало живильним середовищем для екуменізму. З іншого боку, приводом до активізації у Франції екуменістичних настроїв стало відкриття французькими інтелектуалами богословської думки В. Соловйова» [4; 19].

Окреслені процеси знайшли відбиття у тематиці літературної та музичної творчості авторів того періоду, на жанрових «перевагах» їх мистецької діяльності, в якій очевидним був «нахил» у бік духовно-містеріальної традиції і її східнохристиянські генези. Подібного роду шукання також активно стимулювалися глибоким інтересом до григоріаніки, що виступала в даний час не тільки у ролі «будівельного музичного матеріалу» для багатьох французьких авторів, а й її духовно-естетичним символом. Своєрідними «точками відліку» стали наступні події культурного і музичного життя Франції – створення в Парижі у 1853 р. «Школи релігійної музики» (засновник – Луї Нідермейер), проведення в Парижі в 1860 р. Конгресу з григоріанської музики, діяльність «Школи канторум» під керівництвом Венсана д'Енді тощо. Творчість останнього у сфері музичного театру, згідно з висновками В. Азарової, «стверджує релігійні, етичні основи християнської віри, здатні привести сучасну людину до духовного оновлення. Різні аспекти «Легенди про Святого Христофора» та інших творів композитора заново транслюють зі сцени музичного театру XX століття відоме твердження абата Ф. Р. де Ламенне про те, що громадські та інші реформи незмінно відбуваються з волі Бога» [2; 17].

Ренесанс і науково-дослідницький підхід у вивченні культової співочо-християнської традиції позначився і на жанрово-стильовій специфіці творчості французьких композиторів II пол. XIX – поч. XX ст., відзначеної, на думку Г. Калошиної, значним посиленням ролі і значущості містеріальної якості. Остання виявляється не лише в кантатно-ораторіальній жанровій сфері, але і в сфері музичного театру, симфонії. Сказане повною мірою обумовлено поліжанровою генезою християнської містерії, що увібрала в себе «все видовищні та художні жанри пізнього Середньовіччя: літургійні драми, міраклі, алегоричні мораліте, лицарський театр труверів, народні фарси і соті разом з усіма їхніми музичними компонентами» [8; 165].

Означена жанрова якість репрезентована і в творчій спадщині Ж. Массне, який увійшов в історію європейської музики не лише на правах класика французької ліричної опери, але і як творець численних біблійних ораторій і кантат («Марія Магдаліна», «Богородиця», «Земля обітована» та ін.).

До числа унікальних творів композитора, що підтверджують у той же час духовно-містеріальну спрямованість французької культури зазначеного періоду, можна віднести і оперу-міраклі «Жонглер Богоматері», створену в 1902 р. на основі однойменної новели А. Франса. В основу останньої, в свою чергу, покладена відома легенда XII ст. про бідного жонглері Жана. Не володіючи знаннями наукової

латини та іншими високо оціненими в середньовічному суспільстві талантами поета, співака, художника, архітектора, скульптора, він, тим не менш, будучи глибоко і щиро віруючою людиною, одним із тих, кого називають «вбогими духом», прославив Діву Марію своїм мистецтвом жонглера і тим самим нею відзначений.

Цей духовно-легендарний сюжет багато в чому визначає жанрову специфіку «Жонглера Богоматері» Ж. Массне, народжену на перетині оперної типології і середньовічного міракля. «В оптиці міракля – психологія, найтонша діалектика душі, що породжує імпульси драматичної активності героя, діалектику його цілей <...> У середньовічному міраклі конфлікт вибудовується в межах світоглядної вертикалі. Місце конфлікту – внутрішня людина, її душа, що одного разу осліпла, втратила духовний шлях і знайшла його знову в момент кульмінації, що стала відкриттям вищої істини, катарсисом. Конфлікт міракля неодмінно зачіпає середньовічні буттєві статуси суцього та самого Бога, але не як «machine», а як вищий статус, що визначає всю вертикаль буття» [7; 43].

Позначені духовно-сміслові типологічні ознаки міракля багато в чому пов'язані з його причетністю до християнської культової середньовічної практики, на що вказує в своєму дослідженні О. Романова. Згідно з її узагальненнями, «спочатку міраклі був монологом [проповіддю] священника, що перемежовувався хорovими вставками <...> Виділення “прикладів” і міраклей в самостійну частину проповіді, з одного боку, розважало прихожан, а з іншого – допомагало зберегти розхитані основи самої проповіді як дидактичного жанру. Залучення хору в якості “другого актора” завершило формування міракля як драми і направило його шляхом остаточного відділення від проповіді» [15; 9-10].

Певна новаційність жанрової специфіки цього твору Ж. Массне, що формувалася на перетині традицій, власне, музичного театру та міракля, багато в чому обумовлена також якостями головного героя – жонглера Жана, що суттєво відрізнявся від інших персонажів європейського (в т.ч. і французького) музичного театру, де, зазвичай, панували сильні, яскраві особистості, спроможні протистояти долі, боротися за свої ідеали, почуття тощо. Головний герой опери Ж. Массне – бідний жонглер, що належав до когорти «універсальних артистів». Їх діяльність, з одного боку, була предметом досить жорсткої критики церковних влад, з іншого – тісно пов'язана паралітургічною святковою практикою Середньовіччя, на що вказує В. Даркевич, виділяючи з їх численного середовища також і «кліриків-жонглерів», мистецтво яких (інструментальна гра, спів, танці тощо) спрямоване, перш за все, на хваління Бога та Діви Марії. Французький історик Е. Фараль писав: «Вони [жонглери] були окрасою суспільства, його співучою душею», «анонімними, але могутніми трудівниками цивілізації». Жонглери, що особливо не були обласканими долею, дарували людям радість. Протягом століть «низові» актори – єдині професійні представники світського театральновидовищного мистецтва <...> Жонглери – хранителі колективної пам'яті народу, носії художнього слова для тих, що не вміли читати, але любили слухати...» [5; 82, 84].

Названі якості демонструє і головний герой аналізованої опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері». За невигадлигим оповіданням А. Франса і його інтерпретацією в опері-міраклі наполегливо проводиться думка про те, що справжня віра пов'язана не тільки з духовною та художньою вченістю, але, перш за все, душевною відкритістю та щирістю «блаженних убогих духом», їх сердечністю і простотою, що стають запорукою наближення до Бога. Не випадково позначена «заповідь» та її григоріанське «озвучування» обрамляє весь твір як епіграф і духовно-смісловий підсумок твору. Подібно до свого сучасника Франциска Асізького, головний герой опери Ж. Массне на правах «дурника Христового» «вибирає позу похилої голови, справжнього смирення, яке виражає не відмову від буденності, а устремління бачення життя в світлі прояву в ньому божественного начала» [12; 142].

Смирення та кротість, буквально співвідносних із першою заповіддю блаженств, стають основою духовного перетворення-преображення людини, її наближення до духовного світу, оскільки, за словами І. Брянчанінова, смирення є втіленням «життя небесного на землі». Позначений шлях духовного зростання особистості, на думку багатьох мислителів початку ХХ ст., виявився, на жаль, втраченим, перш за все, для західної цивілізації Нового часу, що обумовило кризу її духовного життя, «втрату метафізичних глибин» та потребу їх відновлення через прилучення до духовно-релігійних настанов і цінностей християнства епохи «Неподіленої церкви», про що свідчили шукання представників французького «католицького відродження».

Позначені християнські якості особистості Жана-жонглера в оповіданні А. Франса та його інтерпретації в опері Ж. Массне доповнені також такими рисами, як вдячність, схильність до славослів'я-хваління, спрямованого, перш за все, на духовний світ, зокрема, до Діви Марії. Духовний шлях головного героя «Жонглера Богоматері» вибудовується у русі від «Алілуйї вину» (1 д.) до фінального славослів'я Діви Марії та всьому духовному світові. Відзначимо також, що феномен дива-

перетворення в опері Ж. Массне пов'язаний не лише з образом Жана-жонглера, удостоєного прихильності Діви Марії, а й з усім його оточенням (монахи Кльонійського монастиря), для яких спочатку Жан асоціюється не лише з образом простака-дурня, позбавленого будь-яких талантів, але і в кінцевому підсумку з образом «безбожника», що глумиться, на їхню думку, над святинею. І лише диво прихильності Діви Марії у ставленні до Жана-жонглера відкриває для них справжній духовний сенс заповіді «блаженних убогих духом», яким саме і дано «бачити Бога».

Позначена славословна «домінанта» твору Ж. Массне виявляє його містеріально-християнський сенс, оскільки славословити Бога є не лише обов'язком людини, а й її глибинною внутрішньою духовною потребою. Вона становить помітну ознаку духовно-моральної височини особистості, бо передбачає подолання гордості і невіри. Дякуючи Богові, християнин знаходить безцінний скарб – благодатну радість, яка перетворює його внутрішній світ відповідно до заповіту апостола Павла: «Будьте тривалі в молитві, і пильуйте з подякою в ній!» (Кол. 4 : 2).

З образом слави-славослів'я в «Жонглері Богоматері» пов'язане і основне місце дії – Кльонійський монастир, що сприймався сучасниками не тільки як видатна архітектурна споруда та візирець французької готики, але й як «обитель слави Божої», «місце постійного перебування ангелів» [6; 315].

Славословний смисловий підтекст твору обумовлений також «об'єктом» поклоніння головного героя – Діви Марії, культ якої саме у Франції XIII ст. набуває особливої значимості в домінуючих архітектурних комплексах соборів Notre Dame у всіх значущих релігійно-культурних осередках країни, де Божу Матір сприймали і як втілення Церкви.

Ж. Дюбі вбачає в подібному культі вплив саме візантійської духовної та культурно-історичної традиції. За його словами, «можна припустити, що вторгнення культу Діви Марії в готичне мистецтво, як і попередня йому апостольська спрямованість духовності <...> як і аскетизм цистеріанців, а також інші приклади, які видозмінили наприкінці XI ст. релігійні уявлення, витікали з просування саме на Схід західноєвропейського християнства. <...> Відштовхнувшись від нечисленних сторінок Євангелія і Діянь, де про Богоматір говориться мимохить, візантійські монастирі придумали власні історії і створили цілу іконографію, яка повідала народу про її життя <...> Богоматір, яка живе серед тронів і владик, допомагала повірити у воскресіння» [6; 325].

Таким чином, сюжетна основа «Жонглера Богоматері» Ж. Массне зумовлює появу у французькому музичному театрі початку XX ст. нового типу героя, сенс буття якого визначений не вольовим драматичним протистоянням явищам навколишнього світу, боротьбою за особисте щастя або громадські інтереси, але самоприменшенням, самоприниженням, усвідомленням власної «вбогості духу», що є, водночас, стимулом його духовного сходження. Його ознаками стає не тільки преображення, але й домінантна роль служіння-хваління. Генеза подібного «антигероя» (за мірками музичної драми XIX ст. в її найбільш яскравих проявах у творчості Дж. Верді, Р. Вагнера тощо) сходиться до середньовічної притчево-агіографічної містеріальної традиції у всій різноманітності її жанрових інтерпретацій. Водночас, творчий досвід Ж. Массне випереджає появу аналогічного роду персонажів у французькому музичному театрі II пол. XX ст., зокрема, у творчості О. Мессіана, для якого однією з ключових фігур у християнському світосприйнятті став Франциск Ассізький.

J. M. Ziolkowsky в своєму дослідженні, присвяченому історії створення «Жонглера Богоматері» Ж. Массне та його сценічної долі у культурно-історичному просторі XX ст., відзначав, що цей твір був дуже дорогим автору і розцінювався ним (без детальних коментарів) як втілення його релігійного світогляду («“Жонглер” – моя віра»). Працюючи над партитурою твору, композитор також нерідко «ідентифікував себе з головним героєм, розраховуючи на духовну підтримку Діви Марії» [19; 52-53]. Аналогічного роду позиція, як відомо, є показовою і для Ф. Пуленка, що неодноразово здійснював паломництво до Рокамадурської Божої Матері, потребуючи її благословення у здійсненні своїх творчих задумів.

Жанрова і духовно-смислова специфіка цього твору Ж. Массне виявляє свою містеріальну природу, очевидну і в протистоянні Небесного і земного, і в «багаторусності містеріального простору», і в домінуванні в музично-інтонаційній мові твору традицій григоріаніки (досить часте звернення до монодії, ладова специфіка, метрика, ритміка), і в апелюванні до арсеналу прийомів розвитку музичного матеріалу, пов'язаних із ранніми формами середньовічного багатоголосся (гімель), а також з імітаційною вокальною поліфонією Ренесансу.

Спирання на інтонації григоріаніки найбільш відчутне у згадуваному вище епіграфі опери, що символічно декларує головну заповідь про блаженство «вбогих духом, бо вони Бога побачать», що є суттєвою для світобачення головного героя та його духовної еволюції. Його інтонації є певним «будівним матеріалом» усіх кульмінаційних сцен опери, пов'язаних з етапами преображення Жана та його оточення (вступна прелюдія-увертюра й заключний хор-славослів'я). Названий тематизм доповнюється також відтворенням деяких типологічних ознак християнської глоріозно-алілуйної

співацької та музичної традиції, що виявляється у домінуванні тональностей D-dur і B-dur, апелюванні до фігураційно-юбілейного типу мелодики. Образ слави-сяйва в опері співвідноситься зі звертанням автора до тривалих струмуючих гармонічних фігурацій в оркестровій партії, що утворюють епізоди, де земний час нібито зупиняється та домінує екстатична споглядальність, супутня з дивом міракля.

Показовим для поезики «Жонглеру Богоматері» є також і той факт, що духовному світу абатства Клюні, до якого належить більшість героїв твору, протистоїть земний світ, характеристика якого вибудовується на рівні певного карнавального «перевертня» духовно-співацької традиції, про що свідчить музичний матеріал 1 д. вистави. Ярмарок «на честь Богоматері на небесах» та жвава бержеретта (пастушачий танець) «на честь Ісуса» з появою жонглера Жана перетворюється на пародійну месу, в якій парадоксальним чином поєднуються фрагменти меси (Символ віри, Отче наш, Алілуя, Kyrie eleison) з оспівуванням через блюзнірські пісні радощів земного життя («Алілуя вино»), що в сукупності виявляє містеріальну сутність твору Ж. Массне. «Саме містерія сприяла цьому з'єднанню традиційної дескриптивної, театральності з духовною традицією. Художня культура [французької] нації начебто зробила чергове коло і повернулася до самої себе, до відомих істин, з яких вона колись виросла» [8; 170].

*Висновки.* Таким чином, поезика опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері», створеної на початку ХХ ст., формувалася на перетині традицій французького музичного театру, типології міракля, містерії та їх східнохристиянської генези, виявляючи тим самим як метаморфози духовного світобачення композитора, так і шукання французького «католицького відродження». Сказане позначилося і на звертанні в опері (через новелу А. Франса) до сюжету середньовічної легенди про Жана – «жонглера Богоматері», і у відповідному відродженні традицій французького середньовічного духовного театру, і у домінуючій ролі ідеї духовного преображення головного героя як носія чеснот «вбогих духом», що суттєво виділяє та відрізняє його від персонажів європейської опери попередніх епох. Містеріальна ідея протиставлення Небесного та земного світів в опері Ж. Массне, домінантність в ній сакральньо-споглядального тону обумовлює важливу роль в її поезитці славословної складової, що виявляється у суттєвій ролі семантики D-dur та B-dur, інтонаційної мови григоріаніки, в тому числі юбілейно-фігуративного типу.

#### Список використаної літератури

1. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов: автореф. дисс... д-ра искусств.: 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2006. 50 с.
2. Азарова В. В. «Французская музыкальная драма» в творчестве В. д'Энди. *Вестник Санкт-Петербургского ун-та*. 2011. Вып. 2. С. 3–18.
3. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини ХІХ ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.
4. Данилова О. С. Французское «славянофильство» конца ХІХ – начала ХХ века: автореф. дисс. канд. ист. наук: 07. 00. 03 / Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 27 с.
5. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI веков. Москва: Наука, 1988. 344 с.
6. Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / Пер. с фр. М. Ю. Роговиной, О. Е. Ивановой, коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва: Ладомир, 2002. 379 с.
7. Забулионите А. К., Виноградова Е. В. Миракль как содержательная форма средневекового театра. *Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 3 (23). С. 40–54.
8. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке ХХ века. *Музыкальная академия*. 2008. № 3. С. 165–170.
9. Кенигсберг А. К. От Обера до Массне: 24 французские оперы ХІХ века. История создания, сюжет, музыка. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. 296 с.
10. Кремлев Ю. Жюль Массне. Москва: Сов. композитор, 1969. 248 с.
11. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
12. Мелих Ю. Б. Шутовство как форма выражения философского смысла. *Соловьевские исследования*. 2018. № 1 (57). С. 137–157.
13. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ – ХХ століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
14. Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. Москва: Индрик, 2015. 392 с.
15. Романова О. П. Средневековый французский миракль: проблемы жанра: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. Санкт-Петербург, 2000. 22 с.
16. Demar I. Massenet. A Chronicle of his Life and Times. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 398 p.
17. Harding J. Massenet. New York: St. Marting's Press, 1970. 229 p.
18. Le jongleur de Notre-Dame. URL: <http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Jongleur%20de%20Notre-Dame.html> (дата звернення: 20.02. 2020 р.).
19. Ziolkowsky Jan M. The juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge: Open Book Publisher, 2018. Volume 4: Picture That Making a Show of the juggler. 520 p.

## References

1. Azarova V. V. Antichnost vo frantsuzskoy opere 1890–1900-h godov: avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg, 2006. 50 s.
2. Azarova V. V. «Frantsuzskaya muzyikalnaya drama» v tvorchestve V. d'Endi. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. 2011. Vyp. 2. S. 3-18.
3. Voronina M. O. Osoblyvosti traktuvannya yevanhelskykh siuzhetiv u frantsuzkii oratorii druhoi polovyny XIX st. kriz pryзму istorii zhanru («Dytynstvo Khrysta» H. Berlioz ta «Mariia Mahdalyna» Zh. Massne): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2017. 18 s.
4. Danilova O. S. Frantsuzskoe «slavyanofilstvo» kontsa XIX – nachala HH veka: avtoref. diss. ... kand. istoricheskikh nauk: 07. 00. 03 / Uralskiy gosudarstvenniy universitet imeni A. M. Gorkogo. Ekaterinburg, 2005. 27 s.
5. Darkevich V. P. Narodnaya kultura srednevekovya: svetskaya prazdnichnaya zhizn v iskusstve IX–XVI vekov. Moskva: Nauka, 1988. 344 s.
6. Dyubi Zh. Vremya soborov. Iskusstvo i obschestvo 980 – 1420 godov / Per. s fr. M. Yu. Roginoy, O. E. Ivanovoy, komment. D. E. Haritonovicha. Moskva: Ladomir, 2002. 379 s.
7. Zabulionite A. K., Vinogradova E. V. Mirakl kak sodержatel'naya forma srednevekovogo teatra // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie*. 2016. # 3 (23). S. 40-54.
8. Kaloshina G. Cherty misterii vo frantsuzskoy muzyke XX veka. *Muzyikalnaya akademiya*. 2008. # 3. S. 165–170.
9. Kenigsberg A. K. Ot Obery do Massne: 24 frantsuzskie opery XIX veka. Istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2013. 296 s.
10. Kremlev Yu. Zhyul Massne. M.: Sovetskiy kompozitor, 1969. 248 s.
11. Krivitskaya E. D. Muzyka Frantsii: vek dvadtsatyiy. Estetika, stil, zhanr. M.-SPb.: Tsentr GI, 2012. 336 s.
12. Melih Yu. B. Shutovstvo kak forma vyrazheniya filosofskogo smysla // *Solovevskie issledovaniya*. 2018. # 1 (57). S. 137–157.
13. Muravska O. V. Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII – XX stolit: monohrafiia. Odesa: Astropynt, 2017. 564 s.
14. Obraz y symvol v yudeiskoi, khrystyanskoi y musulmanskoj tradytsyy. Moskva: Yndryk, 2015. 392
15. Romanova O. P. Srednevekovyiy frantsuzskiy myrakl: problemy zhanra: avtoref. dyss. ... kand. yskusstvovedeniya: 17.00.01 / Sankt-Peterburhskaia hosudarstvennaia akademiya teatralnogo yskusstva. Sankt-Peterburh, 2000. 22 s.
16. Demar I. Massenet. A Chronicle of his Life and Times. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 398 p.
17. Harding J. Massenet. New York: St. Marting's Press, 1970. 229 p.
18. Le jongleur de Notre-Dame. URL: <http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Jongleur%20de%20Notre-Dame.html> (дата звернення: 20.02. 2020 p.).
19. Ziolkowsky Jan M. The juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge: Open Book Publisher, 2018. Volume 4: Picture That Making a Show of the jongleur. 520 p.

**МИСТЕРИАЛЬНО-СЛАВОСЛОВНЫЕ АСПЕКТЫ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ (НА ПРИМЕРЕ «ЖОНГЛЕРА БОГОМАТЕРИ» Ж. МАССНЕ)**

**Татарникова Анжелика Анатольевна** – кандидат педагогических наук, докторант, ст. преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Сосредоточено внимание на культурном феномене прославления, виявлена стеріально-славословная специфика оперы Ж. Массне «Жонглер Богоматери» и особенности ее жанрово-интонационного претворения. Освещено значительное усиление влияния христианской мистерии в жанрово-стилевую специфику французского музыкального театра начала XX века. Определены не только духовно-эстетические установки творчества композитора, но и его эпохи, отмеченной исканиями французского «католического возрождения», связанной с раннесредневековыми духовными и культурно-историческими традициями эпохи «неразделенной Церкви», составивших базис «Литургического движения» во Франции.

**Ключевые слова:** «Жонглер Богоматери» Ж. Массне, музыкальный театр Ж. Массне, миракль, мистерия, славословие, жонглер.

**MYSTERIOUS-GLORIOUS ASPECTS OF THE FRENCH MUSICAL THEATER OF THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE «OUR LADY'S JUGGLER» BY J. MASSENET)**

**Tatarnikova Anzhelika** – candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Odessa

The article focuses on the cultural phenomenon of glorification, reveals the mysterious and glorious specifics of J. Massne's opera «The Juggler of Our Lady» and the peculiarities of its genre-intonational transformation. The significant influence of the Christian mystery in the genre-style specificity of the French musical theater of the early twentieth century. Not only the spiritual and aesthetic attitudes of the composer's creativity, but also his epoch, marked by the

quest for French "Catholic revival", connected with the early medieval spiritual and cultural-historical traditions of the «undivided Church» era, were determined, which formed the basis of the Liturgical Movement in France.

**Key words:** «Our Lady's Juggler» by J. Massenet, the Musical Theater of J. Massenet, miracle, mystery, praise, juggler.

#### UDK 782.1

### MYSTERIOUS-GLORIOUS ASPECTS OF THE FRENCH MUSICAL THEATER OF THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE «OUR LADY'S JUGGLER» BY J. MASSENET)

**Tatarnikova Anzhelika** – candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Odessa

**The purpose of the work** – the identification of the mysterious and hymnological specifics of the opera by J. Massenet «Our Lady's Juggler» and the peculiarities of its genre-intonational implementation.

**The methodological basis** of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of stylistic, etymological analysis, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches that allow revealing the spiritual-semantic and poetical-intonational features of the «Our Lady's Juggler» J. Massenet. **The scientific novelty** of the study is determined by the fact that for the first time in the domestic art history generalizations are introduced regarding the mysterious and glorious component of the poetry of the «Our Lady's Juggler» by J. Massenet, which determines not only the spiritual and aesthetic attitudes of the composer's work, but also his era, marked by the quest for the French «Catholic revival». **Conclusions.** The poetry of J. Massenet's opera «Our Lady's Juggler», created at the beginning of the XX th century, was formed at the intersection of the traditions of the French musical theater and the typology of miracle, mystery and their Eastern Christian genesis, thereby revealing both metamorphoses of the composer's spiritual worldview and the search for the French «Catholic revival». The aforementioned was found in the appeal in the opera (through the novel by A. France) to the plot of a medieval legend about Jean – «Our Lady's Juggler», and in the corresponding revival of the traditions of the French medieval spiritual theater, and in the dominant role of the idea of spiritual transformation of the protagonist as a bearer of virtues «Poor in spirit», which significantly distinguishes and distinguishes him from the characters of the European opera of previous eras. The mystery idea of juxtaposing the heavenly and earthly worlds in the opera by J. Massenet, the dominance of a sacred-contemplative tone in it determines an important role in its poetics of the glorious component, which is revealed in the essential role of the semantics of D-dur and B-dur, the intonational language of Gregorianism, including jubilee-figurative type.

**Key words:** «Our Lady's Juggler» by J. Massenet, the Musical Theater of J. Massenet, miracle, mystery, praise, juggler.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

#### УДК 784.001.3

### ВОКАЛЬНІ МІНІАТЮРИ Й. С. БАХА В МОДУСІ НАВЧАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ (КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО БАХІАНСТВА)

**Єрошенко Олена Віталіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків  
orcid.org/0000-0001-8197-0807  
elvero1110@gmail.com;

**Щербіна Інна Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, м. Умань  
orcid.org/0000-0003-2515-2468  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.256  
mitra5@ukr.net

На основі огляду досягнень бахознавства та тенденцій розвитку традицій зарубіжного й вітчизняного бахіанства обґрунтовується необхідність вивчення вокальних мініатюр Й. С. Баха в контексті вдосконалення вітчизняної вокальної методології. Відзначено дослідження останнього десятиріччя, присвячені проблематиці вокально-художнього виконання творів великого німецького композитора. Виявлені вокальні мініатюри, фонаційно оптимізовані до початкового виховання голосу співака; проведено музичний аналіз (на прикладі «Das walt' mein Gott», BWV 520), який висвітлив безперечно корисність вокальних творів Й. С. Баха для розвитку професійного голосу співака на початковому етапі вокального виховання; обґрунтована необхідність введення пісень Й. С. Баха до педагогічного репертуару вокаліста-початківця.

**Ключові слова:** І. С. Бах, бахіанство, вокальна музика, сольний спів, вокальна педагогіка.

**Постановка проблеми.** Внесок Й. С. Баха в розвиток світової музичної культури є безцінним і беззаперечним. Вивченню його творчості присвячено безліч праць видатних учених різних країн

світу. Разом із тим існує певна сфера в сучасному музикознавстві, що вимагає до себе уваги дослідників, та пов'язана з проблемою недостатньої вивченості вокальної творчості великого композитора в модусі дослідження сольного співу на початковому етапі, що й визначає актуальність даної статті. Важливими причинами, що вплинули на вибір тематики дослідження, є: необхідність детального вивчення вокально-педагогічної проблематики в тій її галузі, що пов'язана з практичними завданнями виховання співочого голосу; затребуваність вокалістів-виконавців універсального типу у сфері музичного мистецтва та значущість створення неповторного художнього образу переважно за допомогою професійного володіння співацьким голосом у сфері концертно-камерного виконавства.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* За всіх досягнень сучасного бахознавства, основні проблеми вивчення творчої спадщини Баха продовжують служити джерелом наукового інтересу для дослідників і, як не парадоксально, викликати певні розбіжності серед бахознавців. Вивчення вокальної музики Баха зосереджено на кантатах, мотетах, хоралах, ораторіях, літургійних творах латинською мовою (Ю. Габай, М. Друскін, Ф. Круммахер (F. Krummacher), М. Лобанова, С. Терентьева, Т. Мюллер та ін.). Починаючи з роботи А. Швейцера (A. Schweitzer), в якій надано лише короткий огляд духовних пісень та арій [11; 522-523], вивчення сольної вокальної музики Баха в контексті виконавської практики традиційно обмежено рамками музично-теоретичного аналізу арій з великих кантатно-ораторіальних форм.

Останніми роками у вітчизняному музикознавстві з'явилися дослідження, присвячені вивченню гомілетичних традицій духовних кантат Й. С. Баха (К. Берденнікова) [2], їх художній структурі (Н. Заболотна) [4] тощо; музикознавці досліджували декотрі вокально-художні проблеми виконання творів Й. С. Баха, зокрема: особливості стилю духовних кантат та його опанування в класі вокального ансамблю (Ю. Ляшенко) [7], специфіку виконання хорової спадщини великого кантора студентським хором (С. Прокопов) [9] тощо. Утім питання вивчення вокальної творчості Й. С. Баха в модусі навчання сольного співу на початковому етапі ще потребує свого дослідження.

*Мета статті* – дослідити вузькоамбітусні вокальні твори Й. С. Баха у вокально-педагогічному аспекті в контексті розвитку сучасного бахіанства.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Бахіанство, як соціокультурний феномен, має трьохсотрічну традицію і продовжує багатогранно розвиватися в напрямках наукового дослідження і популяризації музичного спадщини Й. С. Баха в царинах віртуозно-виконавської, композиторської та педагогічної майстерності. При цьому важливу роль виконують продовжувачі ідей Бахівського товариства (Bach Gesellschaft, 1850-1900 pp.) – Нове Бахівське товариство (Neue Bachgesellschaft), яке не обмежилось публікаціями партитур творів видатного маестро, але й проводить регулярні бахівські фестивалі в різних містах Німеччини та інших європейських країнах.

На сьогодні найфундаментальнішими є щорічний фестиваль Bachfeste, організований асоціацією «Нове Бахівське товариство» (Neue Bachgesellschaft (NBG); із 1900 р.) у Лейпцигу [19] і Bachfeste, заснований 1946 р. Міжнародним товариством Баха в м. Шаффхаузен (Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen) (Швейцарія) [18]. Одним із найбільших міжнародних фестивалів у Великобританії протягом понад чотирьох десятиліть був англійський бахівський фестиваль (English Bach Festival, 1963–2009 pp.) [15], що проводився в Оксфорді (1963-1978 pp.) і Лондоні (з 1974 р.) за участю видатних композиторів ХХ ст. На початку 2000-х рр. окремі концерти цього фестивалю проходили в Афінах (Греція). У серпні 2019 р. один із найпотужніших міжнародних музичних фестивалів Європи «Festiwal Bachowski», започаткований Свідницьким Осередком Культури (за підтримки країн Вишеградської четвірки: Польщі, Словаччини, Угорщини та Чехії) святкував своє 20-річчя (Польща) [16].

В Україні також проводяться фестивалі, присвячені великому композитору. Серед них: «Бахівські академії» (з 2004 р., м. Донецьк, після 2014 р. – м. Дніпро), Всеукраїнський фестиваль Bach Fest (створений з ініціативи Ради німців України за підтримки Федерального уряду Німеччини) (Чернігів, 2015 р.); фестиваль Bach Contemporary (організований за ініціативи української органістки О. Мацелюх) (Львів, 2-8.01.2020); відкритий міський дитячий конкурс «Всесвіт Йоганна Себастьяна Баха» (Одеса, з 2013 р.).

Нове Бахівське товариство стало гідним наступником першого Бахівського товариства (Bach Gesellschaft) і реалізує свої цілі через збереження та поширення музичної спадщини Й. С. Баха, публікацію щорічника Bach-Jahrbuchs, функціонування музею Й. С. Баха (Bachhaus Eisenach) (м. Айзенах, Німеччина), Академії Баха (Bachakademien), Фонду Й. С. Баха (J. S. Bach-Stiftung), представляє на офіційному сайті цифрові перекладання архіву композитора тощо [19]. Слід зазначити плідну наукову й просвітницьку діяльність Міжнародного товариства Баха в м. Шаффхаузен (Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen) (Швейцарія) [18] і Американського Бахівського товариства (The American Bach Society, з 1972 р.), яке в даний час проводить конференції та публікує періодику: «Bach Perspectives» (з 1994 р.), Вісник американського Бахівського товариства «Bach Notes» [12]. Паралельно з діяльністю американського

Бахівського товариства, в США (Огайо) активну роботу веде інститут Баха ім. Ріменшнайдера «The Riemenschneider Bach Institute» (з 1969 р.), названий на честь видатного бахознавця А. Ріменшнайдера [20].

Українське бахіанство бере витоки з м. Одеса, де 1880 р. було засновано Бахівське товариство під керівництвом К. фон Гампельна [6; 70]. У середині 1980-х рр. до 300-річчя великого німецького композитора у Києві видано колективну працю «Й. С. Бах і сучасність» (1985) р. за упорядкуванням Н. Герасимової-Персидської. Статті охоплювали широкий спектр музикознавчих проблем і методичних питань царини творчості великого композитора та його епохи: від розгляду ідейно-художніх концепцій творів композитора, стилю його музики, специфіки музичного мислення великого кантора до аналізу конкретних творів і їх виконавських інтерпретацій [1].

У сучасний період України засновано «Перше Українське Бахівське товариство» (1998 р.) (як асоціація Донецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки) при Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва. Товариство започаткувало «Бахівські академії» (2004, 2006, 2010, 2011, 2013, 2016, 2018 рр.) та дні Бахівської музики (2011 р.); проводило наукову роботу, одним із значних показників якої стало видання 2003 р. збірки наукових статей «Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури» (під ред. М. Черкашиної-Губаренко, В. Воеводіна та ін.) [8]. Нині, в зв'язку з тим, що останніми роками традиційне співробітництво Товариства з Донецькою державною музичною академією ім. С. Прокоф'єва унеможливлено через складну ситуацію на сході України, VI та VII Міжнародні Бахівські академії (2016, 2018 рр.) проводилися у м. Дніпро на базі Академії музики ім. М. І. Глінки. «Бахівські читання» з 2006 р. проводяться в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського. Загалом, бахіанство в його різних аспектах викликає значний науковий інтерес у сучасних дослідників, зокрема, в українському музикознавстві (А. Чехуніна) [10] тощо.

На початку 2000-х рр. на вітчизняному музичному просторі вперше з'явилися твори Й. С. Баха, перекладені українською, наймасштабнішим з яких стала ораторія «Страсті Христові за Матвієм» («*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaenum*», (лібрето Х. Ф. Хенріка (Пікандера)) (BWV 244). Цей музичний твір для солістів, двох хорів і двох оркестрів, створений Й. С. Бахом у 1727–1729 рр., в українському перекладі Т. Островської, виконаний 2004 р. під керівництвом Р. Макмерріна – художнього керівника і головного диригента Київського симфонічного оркестру та хору (1993–2011 рр.). Ще два вокальні твори Й. С. Баха перекладені українською відомим науковцем, письменником та перекладачем М. Стріхою, й також виконувалися публічно: «Кавова кантата» («*Schweigst stille, plaudert nicht*») (BWV 212) та арія Курця («*So oft ich meine Tobackspfeife*») (BWV 515) з нотного зошиту Анни Магдалени Бах [5].

У світовому бахознавстві джерелознавчі, текстологічні, культурологічні та методологічні витоки вивчення спадщини великого композитора йдуть від роботи Й. Форкеля (J. Forkel) [17], вперше виданої в Лейпцигу 1802 р., і повного зібрання творів Й. С. Баха у 46 тт., виданого в 1851–1899 рр. [13]. 39-й том цього видання (Joh. Seb. Bach's Werke. Gesamtausgabe. Motetten, Choräle und Lieder. F. Wüllner (ed.) Bach-Gesellschaft zu Leipzig (Hrsg.): Bach-Gesamtausgabe. 46 Jahrgänge und Supplement. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig 1851–1899; Vol. 39 (1892)) присвячений не тільки багатоголосним мотетам, але й духовним пісням, призначеним для сольного співу, які передбачали інструментальний супровід із необмеженою свободою вибору гармонійної імпровізації в рамках запропонованого цифрованого баса, згідно технічним можливостям і рівню майстерності виконавців.

З цього періоду твори великого німецького композитора регулярно перевидаються. Завдяки продуктивним зусиллям музикознавців Німеччини, під керівництвом директора архіву Й. С. Баха в Лейпцигу, доктора філософії К. Вольфа, видання 100-томного зібрання творів Баха (1954-2007 рр.) було виправлено методом виключення раніше опублікованих у попередніх виданнях творів, які помилково приписувалися авторству Баха, і доповнено творами, приналежність яких перу композитора доведена за останні десятиліття. Слушним фактом для представників сфери вокального виконавства і педагогіки початку ХХІ ст. є можливість електронного режиму доступу до різних редакційних версій видань повного зібрання вокальних мініатюр Баха, наприклад, таких як «*Sacred Songs and Arias for Voice and Basso Continuo*», «*Geistliche Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch und dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach*» тощо.

Введення найбільш популярних з цих арій до репертуару співака-початківця є недоцільним, оскільки фонаційно вони є складними навіть в акустично оптимізованій зоні звукоутворення. Практично цей традиційний вокально-педагогічний репертуар обумовлює закономірний феномен активного звернення до творів Й. С. Баха на старших курсах навчання в закладах вищої освіти та професійній концертній діяльності. Цей факт є свідченням визнання педагогічної цінності творів Й. С. Баха для навчання сольного співу, але не дозволяє методично вибудувати поступовий тренінг голосового апарату співака-початківця в



модусі оволодіння новими акустичними рівнями звукоутворення, з формуванням необхідних фонаційних компетенцій на основі вивчення вокальної музики великого німецького композитора.

Недостатність вивченості вокальної творчості Й. С. Баха в аспекті навчання сольному співу на початковому етапі обумовлює своєчасність дослідження духовних пісень зі збірника Шемеллі (BWV 439–507), арій з зошита Анни Магдалени Бах (BWV 508–518), гімнів з рукопису Йоганна Людвіга Кребса (BWV 519–523) в контексті удосконалення вітчизняної вокальної методології. Серед цих творів Баха нами виявлені вокальні мініатюри з малим діапазоном, фонаційно оптимізовані для початкового виховання голосу співака, вивчення яких доцільно починати з «Das walt' mein Gott», BWV 520 [14].

Твір «Das walt' mein Gott» написано в D-dur і передбачає однорегістрове виконання на натуральних тонах у діапазоні квінти (d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>), зручному і для низьких, і для високих голосів. Ритмічний рисунок музично-поетичного тексту кожної фрази складається з четвертих складо-нот, завершуючись ферматою на половинну («Gott», «Sohn», «Geist», «hat») або четвертну («ben») тривалість; останній склад заключної фрази «Schad» звучить на тоніці (d<sup>1</sup>) в континуумі такту (ціла нота). Таке метро-ритмічне дольне викладання матеріалу надає сприятливу можливість фізіологічно правильно відпрацьовувати техніку короточасного і повного філірування звуку. Слід також підкреслити, що кожна фраза в творі починається на слабку (другу або четверту долю такту), а четвертна пауза між фразами дозволяє неспішно взяти дихання; перша фраза фонується на тоніці, а в наступних мелодія викладається поступенево. При цьому кожену фразу можна розглядати як окрему вокальну вправу. Наприклад, керуючись фонепедичною методикою оптимізації освоєння фонетичних прийомів вимови тексту іноземною мовою під час співу, докладно викладеної в роботі О. Єрошенко та І. Щербіни [3; 66–78]), вокальне виконання «Das walt' mein Gott» зручно секвентується та сприяє удосконаленню різних фонаційних компетенцій, а саме:

- 1-а фраза: прима-репетиція сприяє виробленню почуття опори дихання, вихованню утримання єдиної звукової позиції, розвитку чіткої дикції та філірування;
- 2-а фраза помагає освоєнню інтонування низхідної й висхідної в. 2, створює початкове уявлення про імпедаंस;
- 3-тя фраза сприяє напрацюванню техніки збереження високої позиції при інтонуванні низхідного нижнього мінорного тетраходу;

- 4-та і 6-та фрази сприяють розвитку плавності та тривалості дихання, збереженню чистоти інтонування поступеневої вокальної лінії при підвищенні IV ступіня мажору, а також вихованню високої позиції звука при виконанні нижнього мажорного тетраходу;

- 5-та і 7-ма фрази помагають розвитку співочого дихання, напрацюванню м'якої атаки звука, збереженню позиційної чистоти при інтонуванні поступіневого низхідного мажорного звукоряду від домінанти до нижньої тоніки.

У «Das walt' mein Gott» найбільшими інтервалами є терції (в. 3 і м. 3), які розділяють три початкові фрази музичного тексту, перша з яких розпочинається з нижньої тоніки (d<sup>1</sup>) D-dur, а друга і третя фрази – з наступних ступенів тонічного тризвуку: fis<sup>1</sup> і a<sup>1</sup>, відповідно. Надалі кожна наступна фраза починається з

висоти останнього звуку попередньої фрази. Поетичний текст молитви семантично сакральний у теологічному модусі якогось мирського благополуччя, і в реалізації художнього образу визначає спокій, гармонію почуттів, емоційну рівновагу, тембрально рівне, єдинопозиційне звукоутворення. Безсумнівно, що вокальний твір Й. С. Баха «Das walt' mein Gott», BWV 520 – це ідеальний високохудожній навчальний матеріал для формування у співаків-початківців основ техніки вільного співочого дихання і вокально-фонаційних навичок звукоутворення, органічного вступу на слабку долю, невимушеного речитативного та кантиленного співу, а також німецько-мовних фонетичних компетенцій на натуральних тонах.

Надалі слід поступово розширювати співочий робочий діапазон і вдосконалювати вокально-виконавські навички. Формування еталона звукоутворення і техніки раннього включення головного регістра, із запобіганням психологічних бар'єрів щодо процесу згладжування регістрів, можливо на вокальних мініатюрах Й. С. Баха, написаних у діапазонах сексти («Jesu, deine Liebeswunden», BWV 471, (a-moll), (e<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>); «Sei gegrüßet, Jesu gütig» BWV 499, (c-moll), (g<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>); «Seelenbräutigam, Jesu, Gotteslamm» BWV 496 (B-Dur), (a<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>)) та септими («Jesus, unser Trost und Leben», BWV 475, (B-Dur), (f<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>); «O Jesulein süß», BWV 493, (B-Dur), (f<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>); «Ich liebe Jesum alle Stund», BWV 468, (G-Dur), (fis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>); «Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange?», BWV 484, (g-moll), (g<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>); «So gehst du nun, mein Jesu, hin», BWV 500, (g-moll), (g<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>); «Was bist du doch, o Seele, so betrübet», BWV 506, (a-moll), (g<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>)) [21].

*Висновки.* Таким чином, висвітлено означені аспекти вокально-педагогічної проблематики крізь призму розвитку бахіанства як на теренах зарубіжних країн, так і в Україні. Запропоновано методичні обґрунтування для розробки необхідної в сучасному вітчизняному музикознавстві вокально-педагогічної концепції вивчення сольної вокальної музики Й. С. Баха для навчання співака-початківця. Проведення музичного аналізу вокальних мініатюр діапазоном менше октави (на прикладі «Das walt' mein Gott», BWV 520) виявило їх безсумнівну корисність для розвитку професійного голосу співака на початковому етапі вокального навчання. У методологічному аспекті дане дослідження висвітлює значущість зазначених творів при послідовному їх введенні до вокально-педагогічного репертуару по мірі ускладнення вокально-виконавської техніки та поступовому оволодінні новими акустичними рівнями. Також запропоновано авторський переклад поетичного німецького оригіналу («Das walt' mein Gott», BWV 520) на рідну мову виконавця (українську) зі збереженням дольної складової структури літературного тексту твору, що, на думку авторів статті, є важливим фактором при навчанні співака-початківця в аспекті реалізації художнього образу твору і формуванні професійних компетенцій. Отже, вивчення проблеми використання вокальної спадщини великого німецького композитора на початковому етапі навчання сольного співу є одним із перспективних напрямів, який потребує подальших наукових розробок.

#### Список використаної літератури

1. Бах И. С. и современность. *Сб. ст.* / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев : Муз. Україна, 1985. 160 с.
2. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Муз. Україна, 2008. 204 с.
3. Єрошенко О., Щербіна І. Розвиток англомовної фонетичної компетенції у вокальному виконавстві: методичний дискурс. *Зб. наук. пр. Уманського держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини.* Умань : ВПЦ «Візаві», 2018. Вип. 2, С. 66-78.
4. Заболотна Н. Г. Художні структури в духовних кантатах Й. С. Баха : автореф. дис.... канд. миств.: 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2002. 16 с.
5. Йоганн Себастьян Бах. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%85>
6. Кривець Н. В. 3 історії українсько-німецьких музичних зв'язків у ХІХ ст. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки:* міжвід. зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 23, С. 67-83.
7. Ляшенко Ю. В. Особливості стилю духовних кантат Й. С. Баха та його опанування в класі вокального ансамблю на прикладі дуету «Mein Freund ist mein!» кантати, BWV 140. *Музичне мистецтво:* зб. наук. ст. : Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2009. Вип. 9. С. 245-252.
8. Музичне мистецтво. «Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури». Зб. наук. ст. / ред. кол. : В. В. Воеводін, М. Р. Черкашина-Губаренко та ін. Донецьк-Лейпциг: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2003. Вип. 3. 235 с.
9. Прокопов С. М. Твори Й. С. Баха та Г.Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ ім. І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 52, С. 22-37.
10. Чехуніна А. О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості ХІХ-ХХ сторіч : автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 20 с.
11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Пер. с нем.: Я. Друскин, К. Стрекаловская. Изд. 4-е, испр. и доп. Москва : Классика XXI, 2011. 816 с.
12. The American Bach Society. Офіційний сайт. URL: <http://www.americanbachsociety.org/>
13. Bach-Gesellschaft Ausgabe. (Т. 1-46), (First Publication 1851-1899, 1926 – Leipzig : Breitkopf & Härtel / Bach Gesellschaft). URL: [https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft\\_Ausgabe\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian))

14. «Das walt' mein Gott», BWV 520. URL: <https://musopen.org/ru/music/3894-das-walt-mein-gott-bwv-520/>
15. English Bach Festival. Офіційний сайт. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Festival/Festival-English.htm>
16. «Festiwal Bachowski Świdnica». Офіційний сайт. URL: <http://bach.pl/archiwum/>
17. Forkel, Johann Nikolaus. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. 81 pp. [Nachdruck Frankfurt am Main: H. L. Grahl, 1950].
18. Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen. Офіційний сайт. URL: <http://www.int-bachgesellschaft.ch/>
19. Neue Bachgesellschaft. Офіційний сайт. URL: <https://www.neue-bachgesellschaft.de/>
20. The Riemenschneider Bach Institute. Офіційний сайт. URL: <https://www.bw.edu/libraries/riemenschneider-bach-institute/>
21. Songs and Arias, BWV 439-518. URL: [https://imslp.org/wiki/Songs\\_and\\_Arias,\\_BWV\\_439-518\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Songs_and_Arias,_BWV_439-518_(Bach,_Johann_Sebastian))

#### References

1. Bakh I.S. i sovremennost (1985). *Sbornik statej / sost. N. A. Gerasimova-Persidskaya.* Kiev : Muzychna Ukraina. 160 s.
2. Berdennikova E. (2008). *Gomileticheskie traditsii duhovnyih kantat I. S. Baha.* Kiev : Muzychna Ukraina, 204 s.
3. Yeroshenko O., Shcherbina, I. (2018). Rozvytok anhlomovnoi fonetychnoi kompetentsii u vokalnomu vykonavstvi: metodychni dyskurs. Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Pavla Tychny. Uman : VPC «Visavi». Vyp. 2, S. 66-78.
4. Zabolotna N. G. (2002). *Khudozhni struktury v dukhovnykh kantatakh Y. S. Bakha : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Odeska derzhavna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi.* Odesa. 16 s.
5. Johann Sebastian Bach. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD\\_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD\\_%D0%91%D0%B0%D1%85](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85)
6. Kryvets N. V. (2014). Z istorii ukrainsko-nimetskykh muzychnykh zviazkiv u XIX st. Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovyi poshuky i znakhidky: mizhvid. zb. nauk. prats. Kyiv. Vyp. 23. S. 67–83.
7. Liashenko Yu. V. (2009). Osoblyvosti stylu dukhovnykh kantat Y. S. Bakha ta yoho opanuvannya v klasi vokalnogo ansamblju na przykladi duetu «Mein Freund ist mein!» kantaty, BWV 140. *Muzychne mystetstvo: zb. nauk. statei : Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka ; Donetska derzh. muz. akad. im. S. S. Prokofieva.* Donetsk. Vyp. 9. S. 245–252.
8. *Muzychne mystetstvo. «I. S. Bakh ta yoho epokha v istorii svitovoi muzychnoi kultury».* (2003). Zbirnyk naukovykh statei / red. kol.: V. V. Voievodin, M. R. Cherkashyna-Hubarenko ta in. Donetsk-Leiptsyh : TOV «Yuhovostok, Ltd». Vyp. 3. 235 s.
9. Prokopov S. M. (2019). *Tvory Y. S. Bakha ta H. F. Hendelia u vykonanni studentskoho khoru KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho.* Kharkiv. Vyp. 52. S. 22-37.
10. Chekhunina A. O. (2010). *Bakhianstvo yak ustanovka kompozytorskoj ta vykonavskoї tvorchosti XIX-XX storich : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Odeska derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi.* Odesa. 20 s.
11. Shvejczzer A. (2011). *Iogann Sebast'yan Bakh. Per. s nem.: Ya. Druskin, K. Strekalovskaya.* Izd. 4-e, ispr. i dop. Moskva : Klassika XXI. 816 s.
12. The American Bach Society. Ofitsiyni sait. URL: <http://www.americanbachsociety.org/>
13. Bach-Gesellschaft Ausgabe. (T. 1-46), (First Publication 1851–1899, 1926 – Leipzig : Breitkopf & Härtel / Bach Gesellschaft). URL: [https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft\\_Ausgabe\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian))
14. «Das walt' mein Gott», BWV 520. URL: <https://musopen.org/ru/music/3894-das-walt-mein-gott-bwv-520/>
15. English Bach Festival. Ofitsiyni sait. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Festival/Festival-English.htm>
16. «Festiwal Bachowski Świdnica». Ofitsiyni sait. URL: <http://bach.pl/archiwum/>
17. Forkel Johann Nikolaus. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. 81 pp. [Nachdruck Frankfurt am Main: H. L. Grahl, 1950].
18. Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen. Ofitsiyni sait. URL: <http://www.int-bachgesellschaft.ch/>
19. Neue Bachgesellschaft. Ofitsiyni sait. URL: <https://www.neue-bachgesellschaft.de/>
20. The Riemenschneider Bach Institute. Ofitsiyni sait. URL: <https://www.bw.edu/libraries/riemenschneider-bach-institute/>
21. Songs and Arias, BWV 439-518. URL: [https://imslp.org/wiki/Songs\\_and\\_Arias,\\_BWV\\_439-518\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Songs_and_Arias,_BWV_439-518_(Bach,_Johann_Sebastian))

#### **ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ И. С. БАХА В МОДУСЕ ОБУЧЕНИЯ СОЛЬНОМУ ПЕНИЮ (СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОГО БАХИАНСТВА)**

**Ерошенко Елена Витальевна** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков;  
**Щербина Инна Васильевна** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Уманский государственный педагогический университет  
им. Павла Тычины, г. Умань

На основе обзора достижений баховедения и тенденций развития традиций зарубежного и отечественного бахианства обосновывается необходимость изучения вокальных миниатюр И. С. Баха в контексте совершенствования отечественной вокальной методологии. Отмечены исследования последнего десятилетия, посвященные проблематике вокально-художественного исполнения произведений великого немецкого композитора. Выявлены вокальные миниатюры, фонетически оптимизированные для начального воспитания голоса певца; проведен музыкальный анализ (на примере «Das walt' mein Gott», BWV 520), который осветил неоспоримую полезность вокальных произведений И. С. Баха для развития профессионального голоса певца на начальном этапе вокального воспитания; обоснована необходимость введения песен И. С. Баха в педагогический репертуар начинающего вокалиста.

**Ключевые слова:** И. С. Бах, бахианство, вокальная музыка, сольное пение, вокальная педагогика.

### I. S. BACH VOCAL MINIATURES IN THE MODUS OF SOLO SINGING TRAINING (THROUGH THE PRISM OF MODERN BACHIANISM)

**Yeroshenko Olena** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv;

**Shcherbina Inna** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Uman State Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

The article, based on a brief overview of the Bachology (science about J. S. Bach) achievements and of the trends in the development of traditions of foreign and domestic Bahianism, justifies the need to research the J. S. Bach's vocal miniatures in the context of improving the domestic vocal methodology. Studies of the last decade on the problems of vocal and artistic performance of the great German composer's works have been noted. Vocal miniatures, phonically optimized for the initial training of the singer's voice, have been identified; the musical analysis (exemplified by «Das walt' mein Gott», BWV 520), which revealed the undeniable usefulness of J. S. Bach's vocal compositions for the development of the singer's professional voice during the initial stage of vocal education, was carried out; the necessity of introducing the J. S. Bach's songs into the pedagogical repertoire of the beginning vocalist is justified.

**Key words:** J. S. Bach, Bachianism, vocal music, solo singing, vocal pedagogic.

UDK 784.001.3

### I. S. BACH VOCAL MINIATURES IN THE MODUS OF SOLO SINGING TRAINING (THROUGH THE PRISM OF MODERN BACHIANISM)

**Yeroshenko Olena** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv;

**Shcherbina Inna** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Uman State Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

**The purpose of this article** is to analyze the J. S. Bach's vocal works of the narrow ambitus in the vocal-pedagogical aspect in the context of the development of modern Bahianism.

**Research methodology.** General scientific methods are used in this article: analytical and historical; special part are particular musical-theoretical methods: musical analysis and vocal-performing.

**Results.** The article, based on a brief overview of development trends of the Bahianism traditions, justifies the need to research the songs of the great German cantor in the context of the national vocal methodology improving.

Bahianism has a three-hundred-year tradition and continues to develop multilaterally in the directions of scientific research and the J. S. Bach musical heritage popularization. Starting from the first edition of the composer's Full Collection of Works (vol. 1-46), the J. S. Bach compositions are regularly reprinted. Volume 39 was devoted not only to multi-vocal motets, but also to spiritual songs intended for solo singing. Among these some small-diapason vocal miniatures have been identified, phonically optimized for the singer's initial voice training. Carrying out of musical analysis (on the example of «Das walt' mein Gott» BWV 520) revealed the undeniable usefulness of J. S. Bach's vocal miniatures for the development of the singer's professional voice at the initial stage of vocal training. In a methodological aspect, this study highlights the value of these compositions when they are consistently introduced into the vocal-pedagogical repertoire as vocal-performing techniques becomes more complicated and new acoustic levels are gradually acquired.

**Novelty.** The article proposes methodological justifications for developing the missing and necessary vocal-pedagogical concept of research of J. S. Bach's solo vocal music for the beginner singer's training in a modern national musicology.

**The practical significance.** The article contains information that is useful to Ukrainian vocal teachers concerning development of vocal skills of the singer's professional voice at the initial stage of vocal training.

**Key words:** J. S. Bach, Bachianism, vocal music, solo singing, vocal pedagogic.

Надійшла до редакції 25.11.2019 р.

УДК: 792.7:78.087.6

## ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Каблова Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності  
orcid.org/0000-0002-6664-5288;

Тетеря Віктор – народний артист України, професор кафедри академічного  
та естрадного вокалу, Інститут мистецтв, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ  
orcid.org/0000-0002-6172-9255,  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.257  
t.kablova@kubg.edu.ua

Наведено огляд досліджень щодо теорії музичної естради як частини масової культури. Розглянуто умови формування та становлення української вокально-естрадної музичної культури в контексті основ масового вокального мистецтва. Виявлено підходи до визначення естрадного мистецтва як соціокультурного явища в історичному континуумі, зазначено стилі і напрями масової музичної культури, а також роль засобів масової комунікації для поширення вокально-естрадного мистецтва. З'ясовано, що естрадно-вокальна музика розвивається в усіх доступних традиційних та новітніх, синтезованих жанрах і претендує на своєрідне значення в формуванні психологічного портрету сучасної людини.

**Ключові слова:** масове мистецтво, естрада, вокал, музична культура.

*Обґрунтування і мета дослідження.* Серед контекстуальної експлікації музичного мистецтва, особливої уваги заслуговує вокально-естрадне виконавство. Зазначене обґрунтовано тим, що тривалий час естрадна музика та виконавство не входило в постійне поле вивчення науковців й не викликало потреби глибокого занурення в свою специфіку. Сьогодні можна спостерігати значне поширення естрадного виконавського мистецтва на всіх рівнях соціокультурного простору, а також мистецької освіти: в початкових мистецьких закладах, позашкільних, у закладах вищої освіти всіх рівнів акредитації. Такий попит на обізнаність у галузі естрадного виконавства вимагає ретельного дослідження всіх його складових не тільки на рівні методології, а й на рівні соціокультурних, мистецтвознавчих, культурологічних чинників.

*Ступінь наукової розробки.* Для дослідження зазначеної теми вивчалися наукові доробки, присвячені вивченню мистецтва вокалу та, безпосередньо, вокально-виконавській творчості в контексті культури (В. Антонюк, Н. Говорухіна, Г. Грица, Н. Дрожжина, М. Муратов); формуванню концепту мистецького процесу відповідно до соціокультурних умов (С. Аверінцев, Т. Адорно, О. Самойленко, О. Сапожнік, Г. Сендс, І. Шароєв, Х. Ортега-і-Гассет); розвідки, присвячені вивченню таких естрадних компонент, як становлення естрадної пісні на теренах України (М. Мозговий), пісенність, в тому числі й естрадна як музично-жанровий феномен в естрадно-масовій культурі (Т. Рябуха), еволюція естрадного мистецтва (Т. Самая), питання естрадної контамінації (І. Бобул). На сьогодні не має упорядкованого визначення вокально-естрадного виконавства як потужної складової сучасного простору.

Отже, *мета статті* – розглянути чинники та умови існування вокально-естрадного виконавства України кінця ХХ – поч. ХХІ ст. та поняття «естрада» як основу розвитку мистецтва.

*Виклад основного матеріалу.* Культурологічний вектор вокально-естрадного виконавства простягається в антропологічному напрямі в контексті історико-культурного сенсу існування конкретного соціуму, який, в свою чергу, є носієм колективного несвідомого в процесі сприйняття художнього твору. Тобто одним із завдань у сфері естрадно-вокального виконавства стає висвітлення соціокультурної семантики існуючого покоління. Іншими словами, формування взаємодії між жанровою природою цієї галузі та емоційно-чуттєвими факторами людської культури. Таким чином відбувається опредмечування існуючих емоційних факторів становлення людини у відповідній художній формі, що стає частиною «життєвого світу» тією мірою, якою віддзеркалює його психологічний устрій та впливає на нього.

Йдеться про те, що людська особистість на всіх рівнях свого існування потребує певного відгуку від світу, що її оточує. Для цього індивідуум повинен мати можливості донесення свого емоційного стану до всіх оточуючих. У свою чергу вокальне мистецтво є найбільш доступним людині [3].

Пісня в своєму побутовому вигляді не потребує особливих знань та вмінь й частіше функціонує саме як емоційна сфера втілення людиною своїх переживань та радощів, доступним для інших засобом. Доступність тут посідає першочергове місце, бо саме через єднання доступними засобами мистецтва певних соціальних груп виявляється масовість того чи іншого виду мистецтва в культурно-просторі буття. В свою чергу, це дозволяє говорити про особливості відгуку оточення людини на її емоційне кодування засобами пісні своїх переживань, а також механізми цілеспрямованого

формування доступності емоційного коду. Основи масового вокального мистецтва закладалися у процесі зміни парадигм класицизму і романтизму. Естраду традиційно визначають як вид мистецтва, що охоплює музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) та циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри. На основі сценічної практики здійснювалося розмежування головних складових, які, втім, зберігають суттєві взаємозв'язки (аж до створення синтетичного дійства – шоу). Так, відомий мистецтвознавець І. Шароев визначає естраду як особливий вид мистецтва, що поєднує майже всі просторово-часові мистецтва, що також переконує у її багатогранності [10; 67].

Слід зазначити, що закономірності і особливості розвитку різних форм масової музичної культури вибудували естетичні ознаки вокальної естради, зокрема дотримання певних еталонів (загальнолюдські цінності, ідеал, універсальність, зорієнтованість на традиції тощо). Ці елементи і структури в вокально-естрадній музиці відіграють роль естетичних, формотворчих і мовно-виражальних стереотипів. У своєму дослідженні О. Сапожник вказує на факт виокремлення популярної вокальної музики саме в аспекті мистецьких традицій і новацій. Тобто усім зрозуміла й загальнодоступна вокальна музики, що має безумовне визнання серед широкого слухачького загалу, зв'язки з традиціями нації незалежно від стилю та часу її створення [8; 42].

Основною функцією естрадного мистецтва є створення простору психологічного розвантаження масового глядача та слухача, відгук на проблемні моменти з реального побуту та реальних почуттів, притаманні всім індивідуумам. Цікавим та влучним є твердження американського мистецтвознавця Г. Сендса, який трактує естрадне мистецтво найглибшим та найточнішим відображенням того часу, в який воно має популярність та попит, у порівнянні з академічним мистецтвом, спрямованим на більш позачасовий вимір існування [10; 238].

Альтернативою цьому є певні стилі і напрями масової музичної культури, які надають масовій естрадній пісенності певної самобутності, оригінальності як на стилістичному, так і виконавському рівнях. Серед них варто назвати популярні у різні періоди розвитку масової естради пісенний, модальний і вільний джаз, джаз-рок і фьюжн; фолк-рок, «нову хвилю», арт-рок, різновиди важкого року («хард», «хеві-метал», «треш», «дет») та ін. Як своєрідні естетичні явища серед масиву естрадних пісень з їхніми виразними пісенно-романсовими витоками, сприймаються інкрустації незвичних інтонаційних формул, притаманних цим стилям (названа ознака виявляє спорідненість масової музики з академічною на основі принципів гри стилями і стильового діалогу, внаслідок яких відбувається адаптація і переосмислення чужорідних стилістичних елементів), упровадження принципів баладно-блюзового компонування і виконання, спонукаючи масову аудиторію до відповідної емоційної реакції.

Стрімке поширення на межі ХХ-ХХІ ст. вокально-естрадного мистецтва зумовлене, передусім, бурхливим розвитком засобів масової комунікації. Тотальна доступність завдяки новітнім технічним досягненням зумовили постійне домінування такого мистецтва в житті людини. Видовищність і розважальність, пропагування серед найширших аудиторій легкості сприйняття для поширення української естради стали замінниками академічного та утилітарного типів культури, які відрізнялися залежно від соціально-економічного становища її споживачів.

Іншим чинником поширення і розквіту естрадної культури стало те, що її творці вчасно відчували момент появи у публіки достатніх коштів для того, щоб платити за уніфікований культурний продукт. Засоби відтворення й поширення музики ставали все доступнішими і, водночас, досконалішими, а прагнення публіки до сприймання якісних шоу – сильнішим.

Вокально-естрадну музику є потужним дзеркалом соціально-історичного континууму її функціонування. Це пов'язано з тим фактом, що однією з умов є факт її тиражування, що можливо тільки за насиченості своєрідними інтонаційними, словесними, стильовими формулами часу. Йдеться про те, що естетичні параметри взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва з реципієнтом, споживачем вокально-естрадного продукту ґрунтуються на культурологічно-соціологічних чинниках, спрямованих на зовнішнє оформлення номера, на стиль поведінки виконавця.

О. Самойленко [7], розглядаючи діалог музики з аудиторією стверджує, що створена музика є поезією людської душі, засобом спілкування зі слухачем і носієм невичерпного інформаційно-культурного змісту. При цьому дослідниця наголошує, що музичний смисл, природа музичної семантики є універсальними домінантами, вивчення яких дає можливість досягти глибинних аналітичних вимірів мистецтва.

Отже, доступна усім віковим категоріям і верствам населення вокально-естрадну музику повинна мати найширшу аудиторію, бо спрямована на задоволення миттєвих часових запитів людей та реагує на будь-яку нову подію в житті суспільства. Сучасне музичне мистецтво естради має специфічні художні особливості й засоби виразності, характеризується типовою манерою контакту з публікою, акторською майстерністю, здатністю до миттєвого перевтілення.

Формування та становлення української вокально-естрадної музичної культури може відзначитися легкістю сприйняття внаслідок стереотипних інтонаційних формул, переважно фольклорного походження. Незалежно від суспільно-політичних реалій та процесів, народна пісня постає універсальною формою національно-культурної ідентифікації. Диференціація народної пісенної творчості за жанрами та видами залежить від міри традиціоналізації соціокультурного досвіду етносу. Своєрідна еволюція фольклору у контексті взаємодії колективно-індивідуального (народного) та індивідуально-колективної (професійно-літературного) на думку українського етномузиколога С. Грици [2; 148] й стало підґрунтям для поширення естрадно-вокального мистецтва сучасності.

Це зумовило еволюцію формо- та стилетворчих, мелодико-лінгвістичних, фактурно-жанрових складових сучасної пісенної естради. Сутність стильового демократизму масової музики, зокрема музичної естради, змушує дбати про вироблення нових норм не тільки естетики, стилістики і смаку, а й потенціалу масового використання тих елементів естради, які за умов грамотного застосування імпонують публіці. Посилення фольклорного начала в українській естраді зумовило такі тенденції її розвитку: широке використання народнопісенної естетики з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; професійну «фольклоризацію» і стилізацію естрадних творів – репрезентантів рок- та поп-музики; зростання зацікавленості композиторів академічного напрямку музичною естрадою, що відчутно вплинуло на зростання її художнього рівня і збагачення співацького репертуару.

Характеризуючи сьогоденну вокально-естрадную музику як духовно-культурний феномен слід акцентувати увагу на ній як амбівалентному утворенні, у якому органічно поєднуються елементи професійної музики і фольклорні здобутки, що дозволяє у такий спосіб реалізувати функції соціокультурної інтеграції та соціалізації індивіду у сучасному світі. З іншого боку, саме масове суспільство має потребу в мистецтві, здатному оперативнo реагувати на безперервне зростання та змінюваність його запитів.

У сучасному просторі вокально-естрадна музика трактована з позицій призначення масовості та відповідності критеріям сьогоденної популярності широкої аудиторії. Але протягом свого становлення, особливо на теренах України, можна визначити тяжіння до підвищення професійної якості в галузі естрадно-вокального виконавства. Це формує таку визначальну рису сучасного естрадного простору, а саме поєднання популярного та елітарного ціннісного підходів крізь призму національних традицій. Про це ж йдеться в роботах Т. Рябухи, яка вказує, що «фактично в кожній національно-пісенній культурі в ХХ ст. складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль» [4; 14], що є значним досягненням української пісенної естради в історичному жанрово-комунікативному напрямку.

Отже сьогодні у більшості жанрів української вокально-естрадної музики – у текстах, стильовій сфері (часто також у візуальному ряді чи сценографії) тощо – виявляється потужний емоційно-психологічний та естетичний потенціал традицій національної вокальної лірики.

Найбільш влучним на сьогодні є саме перформативне мистецтво в галузі естрадно-вокального виконання, бо саме такий тип дозволяє продемонструвати характерний для сучасності синтез мистецтв з позицій з'єднання різних видових художніх ознак, умовою існування якого є взаємозумовленість різних родових естетичних категорій, епічного, драматичного та ліричного начал, оскільки саме в перформативному мистецтві вони знайшли нові художні якості і можливості, способи взаємодії. Сьогодні сюди входять не тільки сольні концерти зірок сучасної естради, які теж характеризуються як певні сценічні дійства, а й мюзикли, оперети, рок-опери тощо.

Щодо клубної естрадної культури – то це окрема сфера існування вокально-естрадного виконавства, що передбачає використання різних типів та жанрів пісенної музики в закритих, різних за масштабом майданчиках. Відповідно до спрямованості клубного закладу може бути використано увесь спектр виконавства: від джазу до ритмічно-танцювальних пісенних зразків.

Одним з основних складових сучасного естрадного простору також є й рок-культура. Слід наголосити, що саме ця сфера, на рівні з пісенністю як такою, отримала розвиток в українському мистецтві кінця ХХ ст. Український рок існує у вигляді розважальної музики, що не несе в собі поглибленого смислового навантаження, та інтелектуальної, де присутні концептуально значущі ідеї суспільства. Сьогодні рок є не лише формою культури чи музичним напрямом, саме через рок музику найчастіше пропагуються ідеали, що є результатом громадської свідомості.

Отже, джерела стилетворення протягом останньої третини ХХ ст. надзвичайно різноманітні: індивідуальні мистецькі стилі народжуються нині у ситуації тотального синтезу, що відбиває плюралістичний погляд митців на світ, є відтворенням у музиці різноманітних світоглядних діалогів, різних точок зору на життя. Світосприйняття сучасної людини передбачає широту переконань. У

конкретних індивідуальних стилях це нерідко матеріалізується через поєднання у межах одного твору цілком несумісних на перший погляд інтонаційно-сміслових начал.

Звичайно, усі ці пошуки спрямовані переважно, на те, щоб відповідати вимогам часу, слухачів і моді. З огляду на це музичний бізнес – це, передусім, система отримання прибутку, що зумовлює багатство використовуваних у ньому жанрів і стилів, тоді як фольклорна музика (як феномен історичного гатунку, а також принципово не бізнесова сфера музичної культури, тобто пропозиція автентичної музики народу), на думку Т. Адорно, становить альтернативну можливість для популярної музики, яку продукує музичний бізнес [10; 32].

Сучасне естрадне видовище складне за своєю структурою. Воно охоплює не лише мистецьку творчість виконавця (виконавців), а й не менш напружених і творчих зусиль колективу постановників. Тому організаційно-постановочний аспект сучасної музичної естради має не менш суттєве значення, ніж власне виконавство як таке. Т. Рябуха відзначає, що «багатоскладовість сучасної естрадно-пісенної стилістики передбачає її... здатність охопити всі сфери життя і, як результат, відповідати будь-яким смакам і потребам» [5; 8].

*Висновки.* Підводячи підсумки, можна стверджувати, що сьгодні естрадно-вокальна музика розвивається в усіх доступних традиційних та новітніх, синтезованих жанрах та претендує на своєрідне значення в формуванні психологічного портрету сучасної людини. Вона розвивається як жанрова галузь, що допускає створення власної аксіології і міфології, які корелюються з сучасністю, як певним спектром подій, де запозичення трактовано як сферу єднання, а вирішення складних життєвих проблеми відбувається засобами наявного досвіду суспільства, його сприйняттям та оцінці, як в загальножиттєвому, так і в художньому значеннях.

#### Список використаної літератури

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 23 с.
2. Грица С. І. Мелос української народної епіки. Київ. Наук. думка, 1979. 245 с.
3. Каблова Т., Тетеря В. Народна пісня як інтенціональна складова у творчості М. Лисенка. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. № 37: електронний ресурс: [http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T\\_Kablova\\_V.Teterya\\_AP\\_n37\\_2016%20\(1\).PDF](http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T_Kablova_V.Teterya_AP_n37_2016%20(1).PDF)
4. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
5. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
6. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
7. Самойленко О. Явление артефакта в контексте психологии искусства. *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник Одес. держ. консерваторії ім. А.В. Нежданової*: зб. наук. ст., гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2002. Вип. 3. С. 12–21.
8. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 4. С. 11–13 ; 2004. № 1. С. 19–20.
9. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : Москва : ГИТИС, 1992. 433 с.
10. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380

#### References

1. Bobul I. Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnogo vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.01. Kyiv, 2018. 23 s.
2. Hrytsa S. I. Melos ukrayinskoyi narodnoyi epiky. Kyiv. Naukova dumka, 1979. 245 s.
3. Kablova T. Teterya V. Narodna pisnya yak intentsialna skladova u tvorchosti M. Lysenka/ *Aktualni problemy istoriyi, teoryi ta praktyky khudozhnoyi kultury*: zb. Nauk. Prats № 37: elektronnyy resurs: [http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T\\_Kablova\\_V.Teterya\\_AP\\_n37\\_2016%20\(1\).PDF](http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T_Kablova_V.Teterya_AP_n37_2016%20(1).PDF)
4. Mozghovyi M. Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni: avtoref. dys. ...kand. mystetstvozn.: 17.00.01. Kyiv, 2007. 20 s.
5. Riabukha T. Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady: avtoref. dys ...kand. mystetstvozn.: 17.00.03. Kh., 2017. 20 s.
6. Samaia T. Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttia Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.01. Kyiv, 2017. 199 s.
7. Samoylenko O. Yavlenye artefakta v kontekste psykhohohy yskusstva. Muzychne mystetstvo i kultura: *Naukovyy visnyk Odeskoyi derzhavnoyi konservatoriyi im. A.V.Nezhdanovoyi*: zb. Nauk. statey., hol. Red. O. V. Sokol. Odessa: Astroprynt, 2002. Vyp. 3.
8. Sapozhnik O. V. Populyarna estradna muzyka v Ukrayini: istor. Ekskurs //Mystetstvo ta osvita. 2003. № 4. S. 11–13 ; 2004. № 1. S. 19–20.
9. Sharoev I. Directing stage and mass performances: Moskva : GITIS, 1992. 433 p.
10. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380



**ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI СТ.**

**Каблова Татьяна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедры инструментально-исполнительского мастерства;  
**Тетеря Виктор** – народный артист Украины, профессор кафедры академического и эстрадного вокала,  
 Институт искусств, Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Осуществлен обзор исследований по теории музыкальной эстрады как части массовой культуры. Рассмотрены условия формирования и становления украинской вокально-эстрадной музыкальной культуры в контексте основ массового вокального искусства. Раскрыты подходы к определению эстрадного искусства как социокультурного явления в историческом континууме, указано стили и направления массовой музыкальной культуры, а также роль средств массовой коммуникации для распространения вокально-эстрадного искусства. Выявлено, что эстрадно-вокальная музыка развивается во всех доступных традиционных и новых, синтезированных жанрах и претендует на своеобразное значение в формировании психологического портрета современного человека.

**Ключевые слова:** массовое искусство, эстрада, вокал, музыкальная культура.

**VOCAL AND POPULAR PERFORMANCE OF UKRAINE AT THE END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURIES**

**Kablova Tetiana** – PhD in Arts, associate professor, Head of the Chair of Instrumental and Performing Arts, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv;  
**Teteria Victor** – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

An overview of research on the theory of the musical variety as a part of mass culture as a whole is given. The conditions of formation and formation of Ukrainian vocal and variety music culture in the context of the basics of mass vocal art are considered. Approaches to the definition of variety art as a sociocultural phenomenon in the historical continuum are described, the styles and directions of mass musical culture, as well as the role of mass communication for the distribution of vocal and variety art are described. It is revealed that pop-vocal music develops in all available traditional and modern, synthesized genres and claims a peculiar importance in forming a psychological portrait of a modern man.

**Key words:** mass art, pop music, singing, musical culture.

UDC: 792.7:78.087.6

**VOCAL AND POPULAR PERFORMANCE OF UKRAINE AT THE END OF XX-BEGINNING OF XXI CENTURIES**

**Kablova Tetiana** – PhD in Arts, associate professor, Head of the Chair of Instrumental and Performing Arts, Institute of Arts of Borys Grinchenko, Kyiv University, Kyiv;  
**Teteria Victor** – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko, Kyiv University

**The aim** of this paper is to consider the main factors and conditions for the existence and functioning of the vocal and variety performance of Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century, to consider the concept of the variety stage as a basis for the present development of art in the context of the formation of mass culture of the late XX – the beginning of the XXI century.

**Research methodology.** More than ten sources on this topic were analyzed. An interesting background was the research of vocalists of practitioners, popular performers of modern Ukraine. In article trends in contemporary mass art from the point of view of consumption of popular music are analyzed.

**Results.** It has been established that the cultural vector of vocal and variety performance extends in the anthropological direction in the context of the historical-cultural meaning of the existence of a particular society, which in its turn is a carrier as a collective unconscious in the process of perception of a work of art. In order to define variety art as a sociocultural phenomenon in the historical continuum, the styles and directions of mass musical culture, as well as the role of mass communication for the dissemination of vocal and variety art, are outlined. Total availability due to the latest technological advances has led to the constant dominance of such art in human life. Entertainment and entertainment, propaganda among the widest audiences of ease of perception for the spread of the Ukrainian variety became substitutes for academic and utilitarian types of culture, which differed depending on the socio-economic status of its consumers.

**Novelty.** An attempt is made in this paper to identify the links between social, historical factors and vocal, variety music, and to define variety art as a combination of popular and elitist value approaches through the prism of national traditions. It can be argued that today, pop-vocal music is developing in all available traditional and modern, synthesized genres and claims to be of particular importance in forming a psychological portrait of a modern man.

**The practical significance.** The materials of the article can be used in the education of vocalists, as well as in the study of the socio-psychological direction of musical art.

**Key words:** mass art, pop music, singing, musical culture.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 793.38

**СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В СРСР  
СЕРЕДИНИ 50 – ПОЧАТКУ 60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

**ШестопаЛ Лідія Віталіївна** – старший викладач кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
orcid.org/0000-0003-2541-1781  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.258  
ldshestopal@gmail.com

Продемонстровано, що на початку 50-х рр. ХХ ст. в СРСР існувало три позиції щодо розвитку бального танцю: заборона сучасних танців та танцювальних майданчиків; поширення і розвиток сучасних бальних танців, опанування західних танців; створення й популяризація репертуару радянських бальних танців. Але жодна з них не стала моностратегією розвитку бального танцю в СРСР. У другій половині 50-х рр. ХХ ст. бальний танець в СРСР став на шлях компромісного, з політико-ідеологічного погляду державно-партійної номенклатури, розвитку, що поєднував опанування стандартизованих західних танців та танців радянської програми.

**Ключові слова:** бальний танець, хореографія, радянська програма бальних танців, танець.

*Постановка проблеми.* Важливим періодом у розвитку бального танцю в СРСР стала середина 50 – початок 60-х рр. ХХ ст. – напередодні та після першого міжнародного конкурсу бальних танців, проведеного під час VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (28 липня – 11 серпня 1957 р., Москва). Саме тоді країна обирала шлях розвитку у сфері бальної хореографії на найближчі понад 30 років, відбувалась боротьба різних позицій щодо напрямів бального танцювання. Той період розвитку бального танцю в історії хореографічного мистецтва Радянського Союзу заслуговує на спеціальне наукове дослідження.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Бальний танець обраного для дослідження періоду привертая увагу науковців у контексті різноаспектних праць: М. Алякринська [1], аналізуючи тенденції розвитку масового танцю 1950-х рр. докладно зупиняється на бальних танцях, створених на основі народних; О. Бредихін [2], досліджуючи історію спортивного бального танцю, лише побіжно торкається 50-х рр. ХХ ст. в СРСР; Н. Терешенко [13] досліджує бальний танець в системі освіти УРСР; О. Касьянова [9] пропонує загальну періодизацію розвитку бального танцю радянського часу, виділяючи, зокрема, два етапи 1948–1956 рр. та 1957–1991 рр., другий з яких, видається занадто великим, що обґрунтовано нами раніше [16]; проблему побутування радянської програми бальних танців нами докладно розглянуто у попередній публікації [15]. Цілісного розгляду підходів до розвитку бальної хореографії в СРСР середини 50 – початку 60-х років ХХ ст. проведено не було.

*Мета статті* – виявити основні стратегії розвитку бальної хореографії в СРСР середини 50 – початку 60-х років ХХ ст.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Вагомим соціокультурним чинником, що стимулював розвиток бального танцювання в СРСР, як уже зазначалося, став міжнародний конкурс бальних танців під час VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів 1957 р. у Москві. Але відносна легітимізації бального танцю в Радянському Союзі не відбулася миттєво. Окремі провісники цього процесу, зокрема прагнення молоді до опанування західної бальної танцювальної культури, проявлялися в різних формах, чому є чимало доказів.

Занепокоєння щодо репертуару танцювальних майданчиків в СРСР – місця проведення масових танцювальних заходів, де практикували, переважно, парне танцювання, розучування масових бальних танців, висловлено у «Записці Відділу науки і культури ЦК КПРС зі згодою секретаря ЦК КПРС про “послаблення ідеологічного контролю за змістом та якістю виконання репертуару в концертно-видовищних установах країни”» на ім'я секретаря ЦК КПРС П. Поспелова за підписом О. Румянцева, П. Тарасова та Б. Ярустовського, датованій 19 травня 1953 р. У ній йдеться про погіршення ідейно-політичного та художнього контролю за виконавською діяльністю і репертуаром численних культурних осередків, зокрема й танцмайданчиків: «В даний час концертно-видовищна і масова культурно-мистецька робота у величезній мережі міських і сільських клубів, будинків і палаців культури... та інших громадських місць, що привертаять мільйони глядачів і слухачів, знаходиться фактично поза контролем. Це цілком відноситься також до численних виконавців різної побутової музики: оркестрів на танцмайданчиках...» [9].

Попри спроби посилити ідеологічне спостереження та контроль можна констатувати наявність зворотних процесів. Опосередковано про поширення західної танцювальної культури свідчить

«Записка Відділу науки та культури ЦК КПРС про “негативну роль у справі комуністичного виховання” західної пісенно-танцювальної музики», за підписом заступника завідуючого Відділом науки та культури ЦК КПРС П. Тарасова та Б. Ярустовського, датована 2 серпня 1954 р. У ній йдеться про значне збільшення накладу грамплатівок із західною танцювальною музикою, її шалену популярність серед молоді, щоденне багатогодинне її виконання у «піонерських таборах, санаторіях, будинках відпочинку, літніх садах та парках... тобто місцях відпочинку та найбільш масового скупчення людей. Основним «провідником» цієї американської, англійської та німецької масової музики є грамплатівка» [5]. Така ситуація склалася на багатьох танцмайданчиках СРСР.

Також бальні танці поступово вкорінювались у середовищі художньої самодіяльності. З «Інформації директора Кисловодського Будинку культури медичних працівників Б. Єрмакова крайкому профспілки медпрацівників про хореографічний колектив» від 10 березня 1953 р. дізнаємося, що самодіяльний хореографічний колектив Кисловодського Будинку культури медичних працівників, «що складається з 60 осіб і чотирьох вікових груп, вивчає сучасні бальні танці» [8]. Але в описі репертуару колективу бальні танці названі останніми після класичних та народних, що цілком відповідало загальним настановам організації художньої самодіяльності в СРСР, де переважали танцювальні колективи народного танцю та користувалися підтримкою ансамблі класичного танцю. Попри це, визнання присутності бальних танців у репертуарі самодіяльного хореографічного колективу свідчить про можливість розвитку цього різновиду хореографії. Безумовно, репертуар бальних танців був чітко регламентованим, часто обмежувався рекомендованими масовими та історико-побутовими танцями. Але в середовищі таких колективів поглиблювався інтерес до західних бальних танців, так званих, стандартизованих. Хоча саме проти стандартизованих танців (європейських та латиноамериканських танців стандартизованої структури задля виконання на змагальних заходах) виступали деякі визнані фахівці хореографічного мистецтва в СРСР.

Звернемо увагу ще на один дивний момент. Одночасно із заборонаю проведення балів у їх дореволюційному розумінні, у радянські часи випускні шкільні танцювальні вечори незмінно називалися «балами», а обов'язковим елементом їх програми був шкільний вальс [10; 286–287].

Не можна не помітити цілеспрямованих дій з підготовки до фестивалю у сфері масового танцю, до якого відносили і бальні танці. Репертуар танцювальних вечорів у розгалуженій мережі клубів, будинків культури СРСР – одна з актуальних тем упродовж історії існування цих установ, основним завданням яких за доби СРСР була організація «здорового» дозвілля робітників та селян. Танцювальні вечори, що проводились у клубах, відігравали виховну та ідеологічну роль, репертуар таких вечорів централізовано регламентувався, перевірявся. Однак у середині 50-х років ХХ ст., коли одним із завдань культурної сфери стала підготовка до VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, відбулися своєрідні послаблення тиску на танцювальний репертуар у клубах.

У пресі розгорнулося обговорення нових музичних і танцювальних західних стилів, що проникали до СРСР. Через відомих діячів мистецтва трансливались своєрідні настанови щодо їхнього використання у чітко регламентованих межах. Сам факт таких виступів став сигналом розширення меж дозволеного, певного послаблення партійно-державного номенклатурного тиску у цій сфері.

1956 р. у журналі «Клуб» (всесоюзний журнал, що виходив із 1951 р. у Москві, з 1964 р. мав назву «Клуб та художня самодіяльність») розміщено статтю відомого артиста балету та педагога М. Габовича на захист танців, «що прийнято називати західними: танго, фокстрот, блюз». Автор визнає, що до таких танців ставились упереджено, їх засуджували, забороняли, виганяли з будинків культури та клубів, навішували негативні та ганебні ярлики, попри те, що молодь прагнула їх танцювати [4].

Але при всій демократичній риторичі М. Габович чітко проводить межу між певними групами танців, даючи читачу зрозуміти, що не всі західні зразки «реабілітують», а лише дозволені. Виступаючи проти навішування ярликів автор сам називає бугі-вугі та лінд «продуктами дурного смаку», насиченими неестетичними рухами та «потворними викрутасами» [4]. Автор наводить два основних аргументи на захист танго, фокстроту та румби (красива та приємна для слуху музика та привабливість для молоді) й декларує чужість принципам соціалістичної культури думки щодо негативного впливу на молодь цих танців.

І. Нарський вважав, що таке послаблення позицій щодо танців, які раніше вважались породженням «буржуазного культурного занепадництва», пояснюється потребою в опануванні молоддю сучасного побутового танцю, який добре відомий майбутнім гостям VI Всесвітнього форуму, що прийдуть зі всього світу. «Побоюючись, як би радянська молодь не вдарила в багнюку обличчям, радянські організатори фестивалю мобілізували клубну самодіяльність, щоб масово навчати молодих людей сучасних бальних танців, прищепити їм елементарну танцювальну культуру

та імунітет від західного хореографічного «безкультур'я» у вигляді бугі-вугі, рок-н-ролу, а трохи пізніше твісту», – зазначав І. Нарський [12; 322].

Хвиля популярності західних зразків бального танцю на початку 60-х рр. у Радянському Союзі була настільки потужною, що її не зупинив навіть гнівний випад у бік сучасних танцювальних форм М. С. Хрущова у виступі перед діячами літератури та мистецтва 1963 р.: «Почуття заперечення викликають деякі так звані сучасні танці, занесені в нашу країну з Заходу. Мені довелося багато поїздити по країні. Я бачив російські, українські, казахські, узбецькі, вірменські, грузинські та інші танці. Це гарні танці, дивитися їх приємно. А те, що називають сучасними модними танцями, це просто якісь непристойності, несамовитості, чортзна-що! Кажуть, що таку непристойність можна побачити тільки в сексах трясунів» [3; 25].

Поширення нових західних бальних танців уже не можна було зупинити. Але не лише на державному, а й побутовому рівні відбувалася боротьба з новими бальними танцями, що проникали у СРСР. В. Уральська свідчить, що традиційно, як і в усі часи, у 60-ті рр. ХХ ст. «продовжується «боротьба» старшого покоління з новими побутовими танцями. На зміну фокстроту й танго, заперечення яких тепер забули, приходять твіст та шейк, що викликали обурення «системи»... Ніхто з опонентів нового не хоче оглянутися назад в історію, згадати, як забороняли свого часу вальс чи танго, а набагато раніше, у середньовіччі, і будь-який танець, вважаючи його гріховним, не хоче зрозуміти, що заборона нічого не можна досягти» [14; 346].

Приблизницею несприйняття нових танців була і Н. Матусевич, висловлюючи свою позицію 1963 р. у праці «Хореографічне мистецтво». Окрім того, що рухи фокстроту, чарльстону, танго вона називає дуже спрощеними в порівнянні з багатьма іншими бальними танцями, маючи на увазі танці, народжені в Радянському Союзі, Матусевич наполягає на тому, що у рок-н-ролі та твісті різко проявляються «ознаки загальної кризи буржуазної культури». «Вульгарно-пошлі, непристойні рухи, тупа і одноманітна музика цих танців викликають почуття огиди у нормальної людини», – висловлює своє ставлення до західних танців Н. Матусевич [11; 22]. Тут прослідковується ідеологічно вивірена позиція, що наслідують ключові тези виступу М. Габовича, де транслиювалася офіційна позиція партійного та державного керівництва щодо репертуарних дозволів та заборон у західних бальних танцях.

Впровадження радянських бальних танців шляхом введення їх у рекомендований репертуар колективів художньої самодіяльності, танцювальних майданчиків, танцювальних вечорів у клубах та будинках культури, проведення конкурсів на кращу постановку чи виконання таких танців часто мало зворотній ефект відторгнення. Різко виступаючи проти західних стандартизованих танців європейської та латиноамериканської програми, Р. Захаров, відомий балетмейстер та теоретик хореографічного мистецтва, намагався впровадити проведення конкурсів бального танцю без стандарту [7; 11–112]. Більшість же радянських фахівців бального танцю справедливо вважали відмову від програми стандарту абсурдом, але не могли побороти обов'язкову умову проведення конкурсів бального танцю в СРСР – наявність програми радянських танців. Ця вимога протрималась до кінця 80-х рр. ХХ ст.

*Висновки.* Фактично, на початку 50-х рр. ХХ ст. в СРСР можна говорити про наявність трьох позицій щодо розвитку бального танцю: заборона сучасних танців та танцювальних майданчиків; поширення та розвиток сучасних бальних танців, опанування західних танців; створення та популяризація репертуару радянських бальних танців. Але жодна з них не стала моностратегією розвитку бального танцю в СРСР. Пройшовши шлях від повного невизнання (20-і рр. ХХ ст.) через певне послаблення категоричності у ставленні (30-і – перша пол. 40-х рр.), через намагання знищення західного репертуару бального танцювання та створення виключно радянського (кінець 40 – початок 50-х рр.), бальний танець у другій пол. 50-х рр. ХХ ст. в СРСР став на шлях компромісного, з політико-ідеологічного погляду державно-партійної номенклатури, розвитку, що поєднував опанування стандартизованих західних танців та танців радянської програми.

#### Список використаної літератури

1. Алякринская М. Тенденции развития массового танца 1950-х гг. : бальный танец. *Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств.* 2014. № 2 (19). С. 135–141.
2. Бредихин А. Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ. *Знание. Понимание. Умение.* 2012. № 3. С. 322–325
3. Высокая идейность и художественное мастерство – великая сила советской литературы и искусства. Речь тов. Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963 г. *Новый мир.* 1963. № 3, март. С. 3–33.
4. Габович М. Пусть танцует молодежь! *Клуб.* 1956. № 10. С. 14.
5. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС об «отрицательной роли в деле коммунистического воспитания» западной песенно-танцевальной музыки. 2 августа 1954 г. URL : <http://www.doc20vek.ru/node/1613>

6. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС с согласием секретаря ЦК КПСС об «ослаблении идеологического контроля за содержанием и качеством исполнения репертуара в концертно-зрелищных учреждениях страны». 19 мая 1953 г. URL : [http://www.hrono.info/dokum/195\\_dok/19530519konc.html](http://www.hrono.info/dokum/195_dok/19530519konc.html)
7. Захаров Р. Слово о танце. Москва : Мол. гвардия, 1977. 160 с.
8. Информация директора Kislovodskogo Doma kul'tury medicinskih rabotnikov B. Ermakova krajkomu profsojuza medrabotnikov o horeograficheskom kollektive. 10 marta 1953 g. *Голоса из провинции: Жители Ставрополя в 1941–1964 годах* : сб. док. Ставрополь, 2011. С. 321–323.
9. Касьянова О. В. Генезис вітчизняної балної хореографії в контексті загальносвітових процесів. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали всеукр. наук. конф., Київ, 22–23 квіт., 2004 р.* Київ, 2004. С. 4–9.
10. Колесникова А. Н. Бал в России : XVIII – начало XX века. Москва : Азбука-классика, 2005. 304 с.
11. Матусевич Н. Хореографічне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1963. 48 с.
12. Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: *Культурная история советской танцевальной самодеятельности*. Москва : Новое лит. обозрение, 2018. 752 с.
13. Терешенко Н. В. Балний танец в системі освіти та естетичного виховання. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2013. Вип. 5. С. 93–97.
14. Уральская В. И., Путрова Т. В. Хореографическая самодеятельность. *Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950-х – начало 1990-х годов*. Санкт-Петербург, 1999. С. 335–353.
15. Шестопал Л. В. Балні танці «радянської програми» в СРСР. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С.83–87.
16. Шестопал Л. В. Конкурсний балний танец в СРСР у 1957–1991 роках. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 126–132.

#### References

1. Aljakrinskaja M. Tendencii razvitiya massovogo tanca 1950-h gg. : bal'nyj tanec. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2014. № 2(19). S. 135–141.
2. Bredihin A. Vehi istorii sportivnyh bal'nyh tancev i tendencii razvitiya tanceval'nyh programm. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2012. № 3. S. 322–325
3. Vysokaja idejnost' i hudozhestvennoe masterstvo – velikaja sila sovetskoj literatury i iskusstva. Rech' tovarishha N. S. Hrushheva na vstreche rukovoditelej partii i pravitel'stva s dejatel'jami literatury i iskusstva. 8 marta 1963 goda. *Novyj mir*. 1963. № 3, mart. S. 3–33.
4. Gabovich M. Pust' tancuet molodezh! Klub. 1956. № 10. S. 14.
5. Zapiska Otdela nauki i kul'tury CK KPSS ob «otricatel'noj roli v dele kommunisticheskogo vospitanija» zapadnoj pesenno-tanceval'noj muzyki. 2 avgusta 1954 g. URL : <http://www.doc20vek.ru/node/1613>
6. Zapiska Otdela nauki i kul'tury CK KPSS s soglasiem sekretarja CK KPSS ob «oslablenii ideologicheskogo kontrolja za soderzhaniem i kachestvom ispolnenija repertuara v koncertno-zrelishhnyh uchrezhdenijah strany». 19 maja 1953 g. URL : [http://www.hrono.info/dokum/195\\_dok/19530519konc.html](http://www.hrono.info/dokum/195_dok/19530519konc.html)
7. Zaharov R. Slovo o tance. Moskva : Molodaja gvardija, 1977. 160 s.
8. Informacija direktora Kislovodskogo Doma kul'tury medicinskih rabotnikov B. Ermakova krajkomu profsojuza medrabotnikov o horeograficheskom kollektive. 10 marta 1953 goda. *Golosa iz provincii: Zhiteli Stavropol'ja v 1941–1964 godah* : sbornik dokumentov. Stavropol', 2011. S. 321–323.
9. Kasianova O. V. Henezys vitczyznianoj balnoi khoreografii v konteksti zahalnosvitovykh protsesiv. *Teatralne i khoreografichne mystetstvo Ukrainy v konteksti svitovykh sotsiokulturnykh protsesiv : materialy vseukr. nauk. konf., Kyiv, 22–23 kvit. 2004 r.* Kyiv, 2004., S. 4–9.
10. Kolesnikova A. N. Bal v Rossii : XVIII – nachalo XX veka. Moskva : Azbuka-klassika, 2005. 304 s.
11. Matusevych N. Khoreografichne mystetstvo. Kyiv : Mystetstvo, 1963. 48 s.
12. Narskij I. V. Kak partija narod tancevat' uchila, kak baletmejstery ej pomogali, i chto iz jetogo vyshlo: Kul'turnaja istorija sovetskoj tanceval'noj samodejatel'nosti. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 752 s.
13. Tereshenko N. V. Bal'nyj tanec' v sistemi osviti ta estetichnogo vihovannja. *Visnik Zhitomirs'kogo derzhavnogo universitetu imeni Ivana Franka*. 2013. Vip. 5. S. 93–97.
14. Ural'skaja V. I., Putrova T. V. Horeograficheskaja samodejatel'nost'. Samodejatel'noe hudozhestvennoe tvorcestvo v SSSR : ocherki istorii : konec 1950-h – nachalo 1990-h godov. Sankt-Peterburg, 1999. S. 335–353.
15. Shestopal L. V. Balni tantsi «radianskoj prohramy» v SRSR. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznnavstvo*. 2017. Vyp. 24. S.83–87.
16. Shestopal L. V. Konkursnyi balnyi tanets v SRSR u 1957–1991 rokakh. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kul'tury i mystetstv. Serija : Mystetstvoznnavstvo*. 2015. Vyp. 32. S. 126–132.

#### СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ БАЛЬНОГО ТАНЦА В СССР СЕРЕДИНЫ 50 – НАЧАЛЕ 60-х ГОДОВ XX ВЕКА

**Шестопал Лидия Виталиевна** – старший преподаватель кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Показано, что в начале 50-х гг. XX в. в СССР было три позиции относительно развития балльного танца: запрет современных танцев и танцевальных площадок; распространение и развитие современных балльных танцев,

овладение западными танцами; создание и популяризация репертуара советских бальных танцев. Но ни одна из них не стала моностратегией развития бального танца в СССР. Во второй половине 50-х гг. XX в. бальный танец в СССР встал на путь компромиссного, с политико-идеологической точки зрения государственно-партийной номенклатуры, развития, сочетавшего освоение стандартизированных западных танцев и танцев советской программы.

**Ключевые слова:** бальный танец, хореография, советская программа бальных танцев, танец.

#### STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF BALLROOM DANCE IN USSR IN THE MID-1950S – EARLY 1960S

**Shestopal Lidiia** – Senior Lecturer of the Department of Choreographic Art,  
Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The article shows that in the early 1950s in USSR there were three positions regarding the development of ballroom dance: the ban on modern dances and dance floors; distribution and development of modern ballroom dancing, mastery of western dances; creation and popularization of the repertoire of Soviet ballroom dances. But not one of them became a mono-strategy for the development of ballroom dance in the USSR. In the second half of the 1950s Ballroom dance in the USSR embarked on the path of compromise, from the political and ideological point of view of the state-party nomenclature, of development that combined the development of standardized western dances and dances of the Soviet program.

**Key words:** ballroom dance, choreography, Soviet ballroom dance program, dance.

UDC 793.38

#### STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF BALLROOM DANCE IN USSR IN THE MID-1950 – EARLY 1960 S

**Shestopal Lidiia** – Senior Lecturer of the Department of Choreographic Art,  
Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

**The aim** of the article to identify the main strategies for the development of ballroom choreography in the USSR in the mid-1950 – early 1960 s.

**Research methodology.** Systematization of sources, their comparative analysis, historical and chronological principle of event consideration allowed to conduct scientific and objective research.

**Results.** In fact, in the early 1950 s XX century in the USSR we can talk about the presence of three positions regarding the development of ballroom dance: the prohibition of modern dances and dance floors; distribution and development of modern ballroom dancing, mastery of western dances; creation and popularization of the repertoire of Soviet ballroom dances. But not one of them became a mono-strategy for the development of ballroom dance in the USSR. Having gone from complete non-recognition (the twenties of the twentieth century), through a certain weakening of categorical attitude towards (1930 – the first half of the 1940 s), through attempts to destroy the western repertoire of ballroom dancing and the creation of exclusively Soviet (late 1940 s – beginning of the 1950s), ballroom dance in the second half of the 1950 s in the USSR embarked on the path of compromise, from the political and ideological point of view of the state-party nomenclature, development, combining the development of standardized western dances and dances of the Soviet program.

**Novelty.** The scientific novelty is to identify the main strategies for the development of ballroom dancing in the USSR in the mid-1950 – early 1960 s.

**The practical significance.** The materials and results of the article can be used for further research on the problems of ballroom dance, in the process of training specialists-choreographers in institutions of higher education.

**Key words:** ballroom dance, choreography, Soviet ballroom dance program, dance.

Надійшла до редакції 5.10.2019 р.

УДК 793.3

#### СТАНОВЛЕННЯ ТАНЦЮ МОДЕРН: ВІД ІНДИВІДУАЛЬНИХ СТИЛІВ ДО ШКІЛ

**Перова Ганна Олексіївна** – заслужена артистка України, доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
orcid.org/0000-0003-0722-9775  
mukoseeva@ukr.net;

**Гладка Людмила Володимирівна** – провідний концертмейстер кафедри хореографії,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
https://orcid.org/0000-0001-6932-1855  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.259  
glvsk@ukr.net

Указано на вихідні положення танцю модерн: опозиційність класичному танцю як втілення ідеї модернізму про розрив із традицією; увага до внутрішнього життя особистості, її психоемоційних станів; природність та свобода зовнішніх пластично-хореографічних проявів; вплив ритмопластичних теорій (провідна роль ритму,

переважно внутрішнього). На основі історико-хронологічного та філогенетичного підходів прослідковано основний шлях генези та розвитку танцю модерн від індивідуальних виконавських стилів (Л. Фуллер, А. Дункан) через перші спроби створення системи (Т. Шоун, Р. Сен-Деніс) до формування та усталення технік та шкіл (М. Грем, Д. Хамфрі, Ч. Вейдман, Р. Лабан). Пластична мобільність та імпровізаційність танцю модерн зумовлює залежність хореографічної лексики, пластичних нюансів, ритму, настрою від фізичних можливостей, темпераменту, рівня танцювальної підготовки конкретних танцівників.

**Ключові слова:** танець модерн, виконавські стилі, техніки танцю модерн, хореографія.

*Постановка проблеми.* Сучасне хореографічне мистецтво активно розвивається, в різних куточках світу, народжуються нові напрями та стилі, що завдяки глобалізаційним процесам досить швидко поширюються. Але у цьому потоці новотворів не втрачає актуальності одна з фундаментальних основ сучасного хореографічного мистецтва – танець модерн. Він, зародившись під впливом модерністських естетико-філософських концепцій кінця XIX – початку XX ст., авангардних мистецьких напрямів, розвинувшись до потужного напрямку хореографії у XX ст., не припинив свого існування, інтегрувавшись у сучасне хореографічне мистецтво.

Попри те, що генеза танцю модерн є лише невеличким фрагментом його історії, саме тоді було закладене підґрунтя, що дозволило цьому напрямку розвиватися упродовж багатьох десятиліть та залишатися одним із найпопулярніших сьогодні. Розгляд періоду становлення танцю модерн в аспекті впливу естетико-філософських ідей, ритмопластичних теорій, становлення індивідуальних стилів та перших технік дозволить зробити подальші кроки на шляху комплексного наукового осягнення цієї проблеми.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Сьогодні можна констатувати достатньо високий рівень розробленості спеціалізованої методичної літератури, присвяченої практичному опануванню технік танцю модерн (наприклад, В. Нікітін [9] та ін.), але інша важлива складова – естетичне, філософське підґрунтя – маловивчена. Традиційним для дослідження танцю модерн залишається «географічний» підхід: розвитку танцю модерн у США торкається Є. Суриць [15], О. Мартинів [7] та ін.; у Західній Європі – О. Чепалов [16], О. Шабаліна [17]; танець модерн Європи та Америки розглядають В. Нікітін [8], О. Озджевіз [10], М. Погребняк [12; 13], Д. Шариков [18] та ін. Вплив західних представників танцю модерн на прогресивних діячів російського та українського класичного балету, що згодом стали реформаторами, та керівників аматорських студій досліджували Г. Веселовська [2], І. Сироткіна [14]. Однак концептуалізацію генези танцю модерн не за географічною ознакою (американський та європейський танець модерн), що є традиційним для історіографії, а за історико-хронологічною та філогенетичною проведено не було.

*Мета статті* – виявити етапи еволюціонування танцю модерн на стадії становлення.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Модернізм традиційно розуміється як художній напрям кінця XIX – початку XX ст. Сучасний філософ Д. Ольшанський надає визначення модернізму з історико-філософських позицій, зазначаючи, що «модернізм слід розуміти як ідеологічну течію в європейській філософії, спрямовану на перетворення і оновлення», наголошує на протиставленні цієї течії «ідеології традиційного суспільства, заснованої, по-перше, на домінуванні традиції над інновацією, а, по-друге, що спирається на релігійне або міфологічне виправдання цієї традиції» [11].

С. Безклубенко подає визначення з мистецьких позицій: «Модерн – це стильовий напрям у європейському та американському мистецтві... кінця XIX – початку XX ст. [1, 37]. Представники модерну модерну «декларували в теорії і виражали в художній практиці різної міри розрив із тими чи іншими (ідейними, філософськими, релігійними, технологічними та ін.), успадкованими від попередніх поколінь майстрів, принципи творчості» [1; 38]. Отже, розрив із традиційним, успадкованим від попередніх поколінь, стало однією з ключових ознак модерну. Саме в цій концепції сформульовано визначення терміну «танець модерн» в академічних словниках, зокрема в енциклопедії «Балет». Ключовими ознаками танцю модерн зазначено опозиційність традиційним балетним формам, прагнення створити нову хореографію, що відповідає духовним запитам людини XX ст. Серед основних принципів – відмова від канонів, утілення нових тем, сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами [6; 505].

Основоположники танцю модерн бачили в своєму мистецтві засіб самопізнання, проникнення в підсвідоме. Це збігалось з тенденціями сучасного мистецтва та літератури, в яких утілювалася особлива увага психологічному аналізу індивіда, розкриваючи емоційно-суперечливий досвід, виявляючи приховані мотиви вчинків. Такий танець відповідав також потребам сучасної людини вирішувати психологічні проблеми за допомогою психоаналізу, який в ті роки зазнав поширення.

Філософсько-естетичні теорії А. Шопенгауера (світ уявний та реальний), С. К'єркегора (криза особистості, витoki екзистенціального філософування), А. Бергсона (інтуїтивізм), Ф. Ніцше («воля до

влади)), З. Фрейда (психоаналіз), К. Юнга (архетипи) відіграли значну роль у зародженні та становленні танцю модерн. Хореографи і танцюристи цього напрямку відображали за допомогою своєї знаково-символічної мови людські взаємини, органічні душевні переживання, абстрактні форми навколишньої дійсності, що було суголосно ідеям філософів. Танець будувався переважно на внутрішньому, індивідуальному світосприйнятті, що дозволяло продемонструвати індивідуалізм суб'єкта у вільному характері руху і танцювальної лексики. Розкріпачене тіло, що рухається вільно і граціозно, стає ідеалом епохи. Танець модерн транслиував ідеї вільної особистості, рівності статей, прагнення до природності, органічності.

Значний вплив на розвиток опозиційних класичному балету форм танцю відіграли Е. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, Р. Штайнер, чії праці належать до спадщини естетичної думки початку ХХ ст. Їх теорії ритмічного руху стали одним із джерел танцю модерн. Розробки Ф. Дельсарта (система виразного жесту) [16, 11–14], Р. Штайнера (евритмія) [5], Е. Жак-Далькроза (ритмічна гімнастика) [4] зазнали змін у практиці танцівників модерну, що часто уникали збігів музичної та сценічної тканин на базі метру, контрапунктного злиття музики та хореографічної дії, хоча і визнавали провідну роль ритму (переважно природного, внутрішнього) у власній творчості.

Індивідуальну практику у танці модерн називають індивідуальним стилем (Л. Фуллер, А. Дункан тощо). А. Дункан не створила стрункої авторської танцювальної системи, але її вважають видатною танцівницею свого часу. Серед нововведень, що у подальшому розвинулись у діяльності більшості представників танцю модерн – імпровізаційний початок, танець, що створюється «тут і зараз»; виконання босоніж, що стало символом звільнення від умовностей, опозицією танцювальному взуттю класичного балету – пуантам, які сковують ногу артисток; вільний крій костюмів, що не обмежують рух тіла в усіх площинах, не вимагають чіткого дотримання певних хореографічних канонів; використання музики, що до того вважалася непридатною для сценічного виконання, зокрема й пісенної; сценічна мобільність – легка адаптація до будь-якого майданчика та ін. [3].

Також провісниками танцю модерн стали Л. Фуллер, Р. Сен-Деніс, Т. Шоун. Л. Фуллер робила ставку на видовищність, поєднуючи вільні прості рухи із грою світлом та тканинами. Р. Сен-Деніс під впливом східної філософії прагнула до відкриття внутрішнього світу людини, душі. Т. Шоун у школі «Денішоун», створеної разом із Р. Сен-Деніс, уперше спрямував увагу на формування методики та теорії виховання виконавців, що стало початком перетворення танцю модерн із низки експериментувань на певну хореографічну систему [8; 72–77].

Якщо індивідуальний стиль створює традицію у вигляді ліній наслідування та розвитку, створення методик, теорій тощо, їх називають індивідуальною школою танцю модерн [12; 10]. Перші системи танцю модерн були створені М. Грехем, Д. Хамфрі, Ч. Вейдманом, Р. фон Лабаном, К. Йосом. М. Грехем вважала, що «займатися самовдосконаленням... потрібно завжди і всюди та безперервно вивчати можливості свого тіла. А для повної влади над ним потрібен постійний жорсткий тренаж» [7; 133]. М. Грехем відмовлялась від будь-яких проявів жіночності у пластики, стверджувала жіночу силу та незалежність, перша використала ламкі лінії та грубі форми пластики. Створила власну систему танцю, заснувала техніку «contraction&release», побудовану на диханні, яку перейняли інші техніки і активно використовують до сьогодні.

Д. Хамфрі та Ч. Вейдман розробили теорію про «падіння і відновлення». Танцювальний стиль Д. Хамфрі відрізнявся від стилю М. Грехем як більшою плавністю, так і переважанням широких рухів опускання на підлогу і підняття тіла і легких переступань ніг. В основі – ідея німецького філософа Ф. Ніцше про розкол у людській психіці між стороною Аполлона кожної людини (раціональні, інтелектуальні), і Діонісійською стороною (хаотичні, емоційні). Істинною сутністю сучасного танцю був рух, який народжувався між цими крайнощами, які Д. Хамфрі поєднувала назвою «дуга між двома смертельними випадками» [8; 85].

Р. фон Лабан, засновник та теоретик «вільного танцю», звертався до філософських учень Індії, створив універсальну теорію танцювального жесту, яка виявилася придатною для аналізу та опису всіх пластично-динамічних характеристик; побудував свою теорію руху – Простір, Час, Енергія [8; 58–62].

Його послідовниця М. Вігман, протестуючи проти балетного академізму, виносила на сцену потворні форми та рухи, вважаючи їх гідними для вираження в хореографії. М. Вігман називають фундатором експресивного німецького танцю. Вона була переконана, що першим етапом розвитку хореографії є сольна форма, на основі якої згодом можна створити більш звичні сценічні форми хореографії. Несценічні рухи, темні фарби в костюмах та освітленні, гранична емоційна напруга, партерні пози та рухи, як символ тяжіння, повернення до першоджерел, землі – риси хореографії М. Вігман. Вона вважала, що «емоційне та індивідуальне вираження є найголовнішим для танцівника.



Вже на початку кар'єри вона прагнула до того, що б підняти танець на рівень «абсолютний», надособистісний, де не було б ані чоловіків, ані жінок, а лише вираження життя людського тіла через танець, через який вибудовується комунікація із самим собою та оточуючим середовищем... танець втягує в дію всю особистість цілком – тіло, інтелект, душу – і є способом індивідуального вираження і комунікації» [8; 64].

К. Йос трохи відійшов від принципів «вільного танцю» і вважав, що танець повинен спиратися на традиції. Він намагався поєднати принципи класичного балету та техніку з основами системи Р. Лабана, у чому категорично розходився із М. Вігман, наполягав на політичній ролі хореографії [10, 26]. Одним із перших «модерністів» усвідомив необхідність поєднання балетних форм та небалетної пантоміми.

Основна відмінність усіх технік танцю модерн – використання гравітації і робота з вагою тіла, відсутність прагнення приховати зусилля, що витрачається при русі, порушення вертикальної осі тримання тіла, фокусування уваги на центрі тіла і робота з ним. Оригінальна забарвленість звичних рухів і незвичність переплетення різних форм танцювальної пластики відкриває нові грані можливостей людського тіла. Пластична мобільність та імпровізаційність танцю модерн зумовлює залежність хореографічної лексики, пластичних нюансів, ритму, настрою від фізичних можливостей, темпераменту, рівня танцювальної підготовки конкретних танцівників.

*Висновки.* Вихідними положеннями для танцю модерн стали: опозиційність класичному танцю як втілення ідеї модернізму про розрив із традицією, увага до внутрішнього життя особистості, її психоемоційних станів, природність та свобода зовнішніх пластично-хореографічних проявів, вплив ритмопластичних теорій (провідна роль ритму, переважно внутрішнього). Історико-хронологічний та філогенетичний підхід дає можливість прослідкувати основний шлях генези та розвитку танцю модерн від індивідуальних виконавських стилів (Л. Фуллер, А. Дункан) через перші спроби створення системи (Т. Шоун, Р. Сен-Деніс) до формування та усталення технік та шкіл (М. Грем, Д. Хамфрі, Ч. Вейдман, Р. Лабан).

#### Список використаної літератури

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедичне видання : у 2 т. Т. 2 (М–Я). Київ : Ін-т культурології НАМ, 2010. 256 с.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
3. Дункан А. Танець будущего. Моя жизнь: мемуары. Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания. Киев : Мистецтво, 1989. 349 с.
4. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва : Издат. дом «Классика-XXI», 2008. 248 с.
5. Киселева Т. Эвритмическая работа с Рудольфом Штайнером. Киев : «НАИРИ», 2010. 304 с.
6. Комаров Г. А. Танец модерн. *Балет: энциклопедия. Гл. ред. Ю. Григорович.* Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 505–508.
7. Мартинів О. Творчість Марти Грем в контексті становлення танцю модерн. *Молодь і ринок.* 2018. № 8 (163). С. 132–135.
8. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Москва : ГИТИС, 2011. 472 с.
9. Никитин В. Ю. Модерн-джаз-танец: История. Методика. Практика. Москва : ГИТИС, 2000. 440 с.
10. Озджевиз Е. Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. Саратов, 2015. 95 с.
11. Ольшанский Д. А. Основы идеологии модернизма. URL : <http://anthropology.ru/ru/text/olshanskiy-da/osnovy-ideologii-modernizma>
12. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: автореф. дис... канд. миств.: спец. 26.00.01. Київ : КНУКІМ, 2009. 19 с.
13. Погребняк М. М. Танець «Модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
14. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. Москва : Новое лит. обозрение, 2012. 328 с.
15. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2004. 392 с.
16. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харьков : ХДАК, 2007. 344 с.
17. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФОП Поліщук О. В., 2017. 194 с.
18. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : автореф. дис... канд. миств. : спец. 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

#### References

1. Bezklubenko S. D. Mystetstvo: terminy ta poniattia: entsyklopedychnye vydannia : u 2 t. T. 2 (M–Ia). Kyiv : Instytut kulturolohii NAM, 2010. 256 s.
2. Veselovska H. I. Ukrainskyi teatralnyi avanhard. Kyiv : Feniks, 2010. 368 s.
3. Dulkan A. Tanets budushchego. Moya zhizn' : memuary. Shneyder I. Vstrechi s Eseninym : vospominaniya. Kiev : Mistetstvo, 1989. 349 s.
4. Zhak-Dal'kroz E. Ritm. Moskva : Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI», 2008. 248 s.

5. Kiseleva T. *Evrithmicheskaya rabota s Rudol'fom Shtaynerom*. Kiev : «NAIRI», 2010. 304 s.
6. Komarov G. A. *Tanets modern. Balet : entsiklopediya. Gl. red. Yu. Grigorovich*. Moskva : Sov. entsiklopediya, 1981. S. 505–508.
7. Martyniv O. *Tvorchist Marty Hrem v konteksti stanovlennia tantsiu modern. Molod i rynek*. 2018. № 8(163). S. 132–135.
8. Nikitin V. Yu. *Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse*. Moskva : GITIS, 2011. 472 s.
9. Nikitin V. Yu. *Modern-dzhaz-tanets: Istoriya. Metodika. Praktika*. Moskva : GITIS, 2000. 440 s.
10. Ozdzhviz E. L. *Modern i postmodern v tantseval'noy kul'ture*. Saratov, 2015. 95 s.
11. Ol'shanskiy D. A. *Osnovy ideologii modernizma*. URL : <http://anthropology.ru/ru/text/olshanskiy-da/osnovy-ideologii-modernizma>.
12. Pohrebniak M. M. *Tanets «modern» u khudozhnii kulturi XX st. : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»*. Kyiv : KNUKiM, 2009. 19 s.
13. Pohrebniak M. M. *Tanets «Modern» XX st.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia : monohrafiia*. Poltava : PNPu im. V. H. Korolenka, 2015. 312 s.
14. Sirotkina I. *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 328 s.
15. Surits E. Ya. *Balet i tanets v Amerike*. Ekaterinburg : Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2004. 392 s.
16. Chepalov O. *Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st. : monohrafiia*. Kharkov : KhDAK, 2007. 344 s.
17. Shabalina O. M. *Plastychnist. Mova. Tilo : monohrafiia*. Kyiv : FOP Polishchuk O. V., 2017. 194 s.
18. Sharykov D. I. *Suchasna khoreografiia yak fenomen khudozhnoi kultury XX stolittia : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01. «Teoriia ta istoriia kultury»*. Kyiv, 2008. 19 s.

### СТАНОВЛЕНИЕ ТАНЦА МОДЕРН : ОТ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ ДО ШКОЛ

**Перова Анна Алексеевна** – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев;

**Гладкая Людмила Владимировна** – ведущий концертмейстер кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Указано на исходные положения танца модерн: оппозиционность классическому танцу как воплощение идеи модернизма о разрыве с традицией; внимание к внутренней жизни личности, ее психоэмоциональным состояниям; естественность и свобода внешних пластически-хореографических проявлений; влияние ритмопластических теорий (ведущая роль ритма, преимущественно внутреннего). На основе историко-хронологического и филогенетического подходов прослежен основной путь генезиса и развития танца модерн от индивидуальных исполнительских стилей (Л. Фуллер, А. Дункан) через первые попытки создания системы (Т. Шоун, Р. Сен-Денис) к формированию и упрочению техник и школ (М. Грэм, Д. Хамфри, Ч. Вейдман, Р. Лабан). Пластическая мобильность и импровизационность танца модерн обуславливает зависимость хореографической лексики, пластических нюансов, ритма, настроения от возможностей, темперамента, уровня танцевальной подготовки конкретных танцоров.

**Ключевые слова:** танец модерн, исполнительские стили, техники танца модерн, хореография.

### FORMATION OF DANCE MODERN: FROM INDIVIDUAL STYLES TO SCHOOLS

**Perova Hanna** – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv;

**Hladka Liudmyla** – leading concertmaster of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The article points out the starting points of the modern dance: opposition to classical dance as the embodiment of the idea of modernism about breaking with tradition; attention to the inner life of the personality, its psycho-emotional states; naturalness and freedom of external plastic-choreographic manifestations; the influence of rhythmoplastic theories (the leading role of rhythm, mainly internal). Based on historical-chronological and phylogenetic approaches, the main path of the genesis and development of modern dance from individual performing styles (L. Fuller, I. Duncan) through the first attempts to create a system (T. Shawn, R. Saint-Denis) to the formation and strengthening of techniques is traced. and schools (M. Graham, D. Humphrey, C. Weidman, R. Laban). Plastic mobility and improvisation of modern dance determines the dependence of choreographic vocabulary, plastic nuances, rhythm, mood on the possibilities, temperament, level of dance training of specific dancers.

**Key words:** modern dance, performing styles, modern dance techniques, choreography.

UDC 792.82

### RESTORATION OF NINETEENTH CENTURY BALLETS AS A TREND

**Perova Hanna** – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, mukoseeva@ukr.net;

**Hladka Liudmyla** – leading concertmaster of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, glvsk@ukr.net

**The aim** of the article to identify the main stages of the evolution of modern dance as it becomes.

**Research methodology.** Systematization of sources, their comparative analysis, historical and chronological principle of event consideration allowed to conduct scientific and objective research.

**Results.** The starting points for modern dance were: opposition to classical dance as an embodiment of the idea of modernism about breaking with tradition, attention to the inner life of the individual, his psycho-emotional states, naturalness and freedom of external plastic-choreographic manifestations, influence of rhythmoplastic theories (leading role of rhythm). The historical-chronological and phylogenetic approach makes it possible to trace the main path of the genesis and development of the modernist dance from individual performing styles (L. Fuller, I. Duncan) through the first attempts to create a system (T. Shoun, R. Saint-Denis) to the formation and establishment of techniques. and schools (M. Graham, D. Humphrey, C. Weidman and R. Laban).

**Novelty.** The scientific novelty of the work is that the emergence of modernist dance was conceptualized not by geographical feature (American and European modernist dance), traditionally for historiography, but by historical, chronological and phylogenetic.

**The practical significance.** The materials and results of the article can be used for further research on the problems of modern dance, in the process of training specialists-choreographers in institutions of higher education.

**Key words:** modern dance, performing styles, modern dance techniques, choreography.

Надійшла до редакції 19.11.2019 р.

УДК 78.785

### ОРИГІНАЛЬНА НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ РУБЕЖУ ХХ – ХХІ ст.: ЦЕНТРИ, ПРОЕКТИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ІМЕНА

**Олексюк Андрій Володимирович** – аспірант інституту музичного мистецтва,  
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич  
orcid.org/0000-0002-2840-9858  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.260  
oleksjyk@mail.ru

Стаття присвячена огляду процесів, що характеризують розвиток народно-інструментального мистецтва ХХ-ХХІ ст., яке на сьогодні є однією з пріоритетних тем регіонального музикознавства. В Україні є низка потужних освітньо-виконавських осередків народно-інструментального виконавства, діяльності яких присвячено чимало розвідок. Менш вивченими залишаються творчі проекти, реалізовані на теренах Львівщини, Тернопільщини та Івано-Франківщини за останні десятиліття. Оскільки зазначений період часу характеризується зростом професійного рівня в педагогіці, виконавстві на народних інструментах (а відтак появою актуального репертуару), важливо простежити актуальні тенденції, а також висвітлити основні події та діяльність знакових постатей народно-інструментального виконавства.

**Ключові слова:** баянно-акордеонна школа, «Regretum mobile», В. Павліковський, В. Сорока, Б. Сегін.

**Постановка проблеми.** На межі ХХ–ХХІ ст. спостерігається похвалення та виразне зростання професійного рівня народно-інструментального виконавства на теренах трьох областей Західної України. Оскільки всебічному вивченню етапів історичного формування Львівського, Івано-Франківського та Тернопільського осередків в цілому, діяльності деяких постатей, творчим проектам присвячено чимало розвідок, є необхідна джерельна база для здійснення відсутнього поки що узагальнення та спроб виділення спільних та відмінних тенденцій.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Щоб виконати поставлене в статті завдання, потрібно вивчити достатньо широке поле проблем: історію формування академічної школи народно-інструментального мистецтва в Україні та в межах конкретних осередків; особливості становлення музично-педагогічної освіти на народних інструментах; діяльність виконавців-солістів та ансамблів різного формату; творчість для різних народних інструментів та ансамблів народних інструментів останніх десятиліть. У процесі роботи систематизовано актуальні дослідження українських музикознавців. Так, загальні історичні проблеми є предметом наукових зацікавлень А. Басурманова, А. Душного [5], М. Давидова, В. Гуцала, М. Імханицького Д. Кужелева, Б. Пица, Т. Сідлецької, А. Семешка. Проблеми музичної педагогіки висвітлено у розробках Ю. Бая, Н. Брояко, М. Булди, В. Бурназової, О. Гончарової, В. Зайця, В. Білоус, І. Єргієва, В. Дорохіна, С. Карася, Г. Ковальової, Р. Кундиса, Т. Литвинець, М. Михайленка, В. Самітова, Л. Мандзюк, Г. Ониськіва, А. Петченка, С. Семка, В. Сидоренко, А. Сташевського, І. Сташевської, В. Харченка, А. Черноіваненко, Л. Шорошевої, Д. Юника. Вивченням та популяризацією здобутків провідних виконавців та композиторів активно займаються М. Булда, В. Дутчак, А. Душний [6], Л. Гончаренко, О. Ільченко, Л. Куненко, М. Черепанин, О. Лук'янчикова, І. Мокрогуз, Л. Повзун, В. Сподаренко, В. Власов, О. Кушнір, С. Карась, Г. Олексів, Я. Олексів [11], Л. Пасічняк,

А. Семешко, В. Шафета, О. Якубов та ін. Важливим джерелом інформації є також матеріали конференцій, що регулярно відбуваються на базі ДДПУ ім. І. Франка, ЛНМА ім. М. Лисенка, ТМК ім. С. Крушельницької, ТНПУ ім. В. Гнатюка.

*Мета статті* – здійснити комплексний огляд основних тенденцій, що є визначальними для розвитку народно-інструментального виконавства провідних центрів Західної України.

*Вклад основного матеріалу.* Народні інструменти завжди посідали чільне місце в музичній практиці українського народу. Поворотний етап для розвитку та популяризації народних інструментів – перша пол. XX ст., коли у світлі політичних подій для українців, що прагнули створити власну державу, з особливою гостротою постало питання самоствердження власної ідентичності. Самоствердження і промоція ідеї державності задля визнання в міжнародній спільноті можлива через національну культуру. Саме народні інструменти – той генетичний код нації, в якому найбільш виразно і повно виражається її культура. Проте, аби самоствердитися потрібно продемонструвати рівень культурного розвитку рівнозначний європейському. Це спонукало українських митців Галичини розпочати процес академізації та професіоналізації всіх сфер музичного життя, а відтак – народного виконавства.

Процес професіоналізації охопив три чверті XX ст. Умовно його можна поділити на кілька етапів. *Перший* – до завершення Другої світової війни. Визначальна риса того періоду – превалювання самодіяльного виконавства. На відміну від Наддніпрянщини, на територіях сучасної Західної України значного розповсюдження набули мандоліна, акордеон, гітара в основному в якості естрадних інструментів. У середовищі міської інтелігенції та духовенства як аматорські інструменти побутували цитра, тамбур, гітара, сербина. Сопілкові інструменти, цимбали та окремі різновиди діатонічних гармонік були представлені також у фольклорному виконавстві. Балалайка, домра, баян як в естрадній, так і фольклорній традиціях практично не траплялися. Проте пріоритетом для мистецької еліти було відродження традицій майстерного хорового співу та досягнення високої культури гри на фортепіано й класичних оркестрових інструментах. Основним осередком поширення професійної освіти став відкритий в 1903 р. Вищий музичний інститут при Музичному товаристві ім. М. Лисенка у Львові. Система філій до 1938 р. охопила 20 міст, серед яких Стрий, Дрогобич, Станіславів, Тернопіль. Ще одним центром поширення народного виконавства була Семінарія Святого Духа у Львові (йдеться про капелу бандуристів). В професійній сфері порівняно раніше (аніж акордеон-баян, гітара, цимбали, домра тощо) утвердилися харківська бандура (традиція принесена особисто Г. Хоткевичем у 1910-х рр. й культивована в осередку під орудою Ю. Сінгалевича) та київська бандура (з 1920 р. цей спосіб гри культивувала школа К. Місевича). Попри те, що класи гри на народних інструментах були відсутні до 1945 р., на тлі зростання інтересу до опанування народних інструментів, українська музична еліта Східної Галичини в довоєнний період та під час Другої світової війни намагається посилити це зацікавлення шляхом організації конкурсів самодіяльних солістів. Проте, також можемо прослідкувати тенденцію до академізації (що стала наслідком боротьби українських музикантів за професіоналізацію музичного мистецтва). Центрами були м. Кременець Тернопільської обл. (бандурний клас К. Місевича) [9] та Львів. У 1941 р. при Інституті Народної творчості у Львові відкрили класи домри, гітари, бандури для дітей і дорослих. Відомо, що серед викладачів був учень К. Місевича С. Малюца-Пальчинецький. Крім того, при ІНТ заснували Капелу бандуристів та Мандоліновий оркестр [10]. Львівські музиканти в педагогіці застосовували харківські та київські традиції 1920-1930 рр.

*Другий етап*, період академізації, розпочався в 1945 р. Саме тоді у відновленому після німецької окупації Музичному училищі у Львові (яке виникло в результаті реорганізації музичної освіти радянською владою в 1939 р. на основі ВМІ ім. М. Лисенка) в межах оркестрового відділу відкрили класи акордеону (О. Пільщикова) та бандури (М. Грисенко). Такі ж класи розпочали роботу в ДМШ. Через рік класи акордеону, баяну та домри започаткували в Львівській консерваторії (Г. Казаков). Потужний відділ народних інструментів сформувався в ЛССМШ ім. С. Крушельницької, що почала функціонувати в 1947 р. Витоки відділу ведуть до класу цитри під орудою К. Ліпінського. Через десять років в школі були класи бандури, домбри та баяна. Чимало визначних виконавців-віртуозів працювали на відділі: заслужений діяч мистецтв України, проф. Г. Казаков, Л. Бендерський (домра), заслужений діяч мистецтв України, проф. ЛНМА ім. М. Лисенка В. Герасименко (бандура); академік Петровської академії мистецтв і наук (Санкт-Петербург), народний артист України, проф., ректор Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва В. Воеводін; заслужений діяч мистецтв України, проф., проректор ЛДК ім. М. Лисенка А. Онуфрієнко; заслужений діяч мистецтв України, проф. М. Оберюхтін; Я. Шнайдер, М. Римаренко (акордеон-баян). На жаль, у 1964 р. відділ закрили, а відновити перервану традицію вдалося в 1989 р. Отже, визначальною рисою цього періоду стала переорієнтація професійного зацікавлення з інструментів притаманних для локальних традицій естрадного та побутового музикування на уніфікований інструментарій у всіх регіональних школах. Варто підкреслити скорочення різноманітності інструментального складу.

Щодо Тернопільщини, то найбільшого поширення в регіоні на перших двох етапах набуває бандура. Засновниками професійної школи слід вважати К. Місевича та З. Штокалка. В процесі академізації сформувалося кілька освітніх осередків: Коледж культури та мистецтв у м. Теребовля (1940 р.), обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Т. Шевченка в м. Кременець, Музичний коледж ім. С. Крушельницької та Національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка в м. Тернопіль.

Не менш давню та славну історію має народно-інструментальна школа Івано-Франківщини. Йдеться про такі навчальні заклади як Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Коледж культури в м. Калуш.

*Третій етап* (з 1970-х рр.) – період стрімкого розвитку та утвердження виконавсько-композиторської школи на народних інструментах на всеукраїнській й всесоюзній арені. Ці три етапи характеризуються сильним впливом фольклорних традицій, тенденцією до розробки прийомів гри на основі народної манери, накладення сітки жанрових моделей на усталені в професійній музичній практиці, розширенням та удосконаленням інструментарію.

*Четвертий етап* – бере свій початок від проголошення незалежності України і триває й досі. Оскільки, цей факт знівелював необхідність самопрезентації та національного самоутвердження на міжнародній арені через музичне мистецтво, народно-інструментальне виконавство перестає трактуватися крізь призму фольклоризму чи намагання відродити автентичні манери. Також, завершився процес професіоналізації, а народні інструменти стали невід'ємною частиною навчальних програм провідних мистецьких освітніх установ. На сьогодні на відділах та кафедрах народних інструментів можна опанувати широке коло народних інструментів: домру, бандуру, гітару, акордеон-баян, цимбали, сопілку.

Сучасні композитори (спираючись на здобутки майже столітнього періоду академізації) трактують народні інструменти як самодостатні з широким спектром ще не вичерпаних тембрально-колеристичних та технічних можливостей. Тому в процесі творчого самовираження вони часто виходять за межі усталених виконавських традицій та технічних прийомів. Разом із тим, найсучасніші пошуки не протиставляються традиційному чи не заперечують їх, а навпаки – дають нове прочитання традиційних форм та жанрів крізь призму сучасного сприйняття. Важливим фактором, що пришвидшив процес певного відчуження, пошуку нових векторів переосмислення надбань національного мистецтва стало налагодження тісної та широкої системи міжнародних контактів. Культурний взаємообмін, природне бажання бути актуальним у світлі загальноєвропейських тенденцій змушує шукати нові виразові засоби, щоб бути цікавим для міжнародного слухача. Зауважмо, що не всі інструменти опинилися в рівних умовах, адже деякі з поширених інструментів мають неукраїнське походження (як баян та гітара) і значно тривалішу історію становлення професійної виконавсько-композиторської школи. Проте прагнення «бути на рівних» зумовило зростання рівня виконавської майстерності.

Вважаємо за необхідне зреферувати основні здобутки регіональних композиторсько-виконавських шкіл Західної України на сучасному етапі. Так, одним із провідних центрів є Івано-Франківськ. Різновекторна діяльність представників народно-інструментальної галузі Івано-Франківщини крізь призму популяризації феномену отримала визнання на національному та міжнародному рівнях. Відтак, активними діячами у сфері бандури беззаперечно виступають В. Дутчак, М. Шевченко, М. Шпінталь, М. Лахнюк, М. Стахмич; з популяризації баянно-акордеонного мистецтва Вл. Князев, М. Булда, М. Черепанин, Л. Пасічник, Б. Парумба, В. Поліщук, Ю. Фейда, М. Мазур, С. Лотоцька, С. Холдатенко; у світі цимбал В. Ровенко, Ю. Гулянич, І. Захарія. Активна концертна діяльність низки колективів (інструментального квартету «Усмішка», дуету акордеоністів «Концертино» (М. Булда – М. Черепанин), оркестру народної музики «Галицькі забави», ансамблів бандуристів, самодіяльних оркестрів народних інструментів краю, муніципальних колективів – капели бандуристів, тріо бандуристок «Намисто» (склад: Н. Нестерук, О. Павлів та Р. Красій), квартету бандуристок «Гердан» (у складі: Н. Вівчарук, Н. Федорняк, В. Дутчак, С. Матішин), ансамблю народної музики «Бревіс», оркестру народної музики «Рапсодія» та ін.) сприяють утвердженню регіональної школи у контекст національної соціокультури. Популяризація надбань краю втілюється через міжнародний Гуцульський фестиваль який проводиться у Косово, регіональний фестиваль гуцульських трієстих музик ім. В. Грималока-Могура (с. Верховина) та ін. [2; 12].

Найяскравішим композитором Івано-Франківська, для якого народні інструменти є полем для найсміливіших творчих експериментів є *В. Павліковський* (18.11.1952 р. н.). Вихованець музичної школи ім. Р. Рубінгера (м. Коломия), музичного училища ім. І. Маланюк та Прикарпатського педагогічного університету. Митець поєднує активну творчу діяльність із диригентською (є диригентом та музичним керівником Балетної школи ім. В. Писарева) й музично-громадською роботою (засновник та керівник Івано-Франківської крайової організації Національної ліги композиторів України). Як музичний керівник обласної філармонії Івано-Франківська, постійно популяризує академічне народно-інструментальне виконавство. Особливістю творчого почерку композитора є те, що формуючись під впливом творчості

композиторів-авангардистів Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Шнітке, одного з перших пуантилістів в Україні В. Шумейка, В. Павліковський зумів знайти і зберегти риси національного мистецтва, використовуючи найсучаснішу музичну мову. В його творчості фольклорні мотиви поєднуються з атональною технікою (можемо вбачати у цьому свідоме чи несвідоме продовження традицій З. Штокалка, який komponував атональні твори для бандури в 1940-х роках, або ж Ю. Китастого, що продовжує подібні експерименти на сучасному етапі). Як фольклорист, цікавиться гуцульським (а також центрально- і східно-українським мелосом). Важливим здобутком є те, що В. Павліковський послідовно впроваджує народну музику в поп- та рок-репертуар. У річищі популярної музики композитор працює в стилях джаз-рок і ф'южн. Музика композитора звучить в Нідерландах, Польщі, США, Франції, Швейцарії, Італії. Жанрова палітра – дуже широка [14]. Левова частка опусів – для ансамблів народних інструментів різного складу. Чимало з них з'явилися у результаті співпраці з самобутніми виконавськими колективами. Так, для київського академічного ансамблю української музики «Дніпро» в 2002 р. написана моноопера «Ті, що походять від сонця» (лібрето В. Вовкуна). Значна частина бандурних творів написана у співпраці з дуєтом «Метаморфози» (у складі: І. Королевич, Н. Шейгец). Новаторством є те, що в них тембр бандури поєднано з електронним супроводом та бітбоксом. Надзвичайно цікавими є твори для баяну та бандури, які композитор написав для дуєту «Діалоги» (склад: Ігор та Надія Євенко) [12]. Наприклад, сюїта «Рефлексії. Оглядини старого альбому». Також В. Павліковський – ініціатор та організатор різноманітних проектів в Івано-Франківську – «Стрітенська свіча» (спільно з В. Писаревим), «Прикарпатська весна», Фест-конкурс «троїстих музик» та Конкурс кубістів.

Значне поживлення спостерігається в музичному житті Тернополя. Визначними подіями мистецького життя регіону є проведення Всеукраїнського конкурсу бандуристів ім. З. Штокалка та міжнародного музичного фестивалю «Срібні струни». Цьогоріч цей перелік поповнить конференція «Кобзарство: діалог модерної перформанції та духовної традиції», що відбудеться в Тернопільському педагогічному університеті ім. В. Гнатюка. Виконавська школа достатньо потужна і представлена діяльністю знаних: баяністів (О. Кмітя, Ю. Максема, О. Горбачової, М. Дмитришина, А. Баньковського, Н. Схаб, З. Турка, С. Хорошака, В. Довганя та ін.), бандуристів (І. Турко, Д. Губ'яка), цимбалістів (Р. Маюка, І. Брухаля).

Хочемо бодай побіжно висвітлити творчу постать В. Сороки (16.03.1948 р. н.), багатолітнього викладача Тербовлянського коледжу культури і мистецтв [13]. Основу творчості складає педагогічний репертуар. Композитор опублікував кілька збірок: «Вибрані твори та обробки народних пісень для баяна та акордеона» (2002 р.), «Калиновий цвіт», збірка, до якої входять 64 вокальні та хорові твори, ліричні пісні для дітей (2003 р.), «Сходінки до майстерності» – твори для баяна-акордеона учнів молодших класів початкових мистецьких навчальних закладів (2007 р.), «Україну вітаю зі святом» (Пісенник для дітей молодшого шкільного віку, 2010 р.). В. Сорока є автором музики до музичних казок: «Хоробрий пожежник», «Жмик і песик Чмик» (І. О. Мацко, Б. І. Мельничук, В. І. Сорока, 2011 р.), «Котигорошко та Шапочка в горошок: казка на сучасний лад з піснями і танцями» (І. Мацко, В. Сорока, 2011 р.), «Спорт шанує я і ти» (Р. Обшарська, В. Сорока, М. Облещук, 2012 р.), «Ми Букварик прочитали» (Г. Сабало, 2012 р.), «Пташиний ранок» (Т. Ткачук-Гнатович, В. Сорока), «Скарби Довбуша» (Б. Мельничук, В. Сорока, 2014 р.), «Пісенні намистинки» (вірші М. Хомишак-Тройчак, 2012 р.) [14]. Отже, основу творчого доробку митця складають сценічні твори для дітей, а також інструктивно-педагогічний репертуар.

Вагомим осередком народного виконавства є Львівська регіональна школа. Огляд педагогічного аспекту ми подали раніше, тому вважаємо за потрібне зосередитися лише на огляді концертного життя. Сьогодні у Львові живуть і працюють визнані виконавці, лауреати численних всеукраїнських та зарубіжних конкурсів, почесні члени журі: Л. Посікіра, Н. Хома, М. Серняк, С. Карась, А. Ніколайко, О. Герасименко, О. Войтович, О. Баран, Н. Дацько, Б. Корчинська, Т. Лазуркевич, О. Созанський, Т. Ковальчук, І. Григорчук, П. Брюхін, Б. Гаранджа, А. Арбузова, Я. Олексів, В. Іванець, О. Нікітнок та ін. При Львівській Національній філармонії сьогодні працює бандурний квартет «Львів'янки» (у складі: О. Коломієць, Л. Стефанко, І. Плахтій та О. Ніколенко), Академічний інструментальний ансамбль «Високий Замок» (художній кер. А. Яцків). У місті створено чимало професійних та аматорських капел бандуристів (капела «Заспів» НУ «Львівська політехніка», капела «Карпати» львівської організації УТОСу, капела «Ягілка», «Львів'яни», капела «Галичанка» ЛТЕУ, ансамблі бандуристок «Царівни», «Чарівні струни», дуєт бандуристок у складі Л. Вальчак та Н. Кончаківської), етно-гуртів змішаного складу (наприклад: «Барви Львова», «Ягоди», «Галіція фолк бенд», «Бурдон», «Йорій клоц», «Ойкумена», «Курбаси», «Торбан» та ін.). Важливу роль у популяризації народних інструментів та підтриманні високого професійного рівня відіграють капели бандуристів, оркестри народних інструментів та українських народних інструментів, що діють як навчальні колективи ЛМК

ім. С. Людкевича, ЛНМА ім. М. Лисенка, ЛССМІ ім. С. Крушельницької, музичних шкіл [7]. Чимало народно-інструментальних ансамблів створюють студенти та випускники цих навчальних закладів. Наприклад дует бандуристок «Insertion» створили учениці класу О. Ніколенко Ю. Когут та В. Гамар. Надзвичайно цікавим є проект акордеоністів-випускників ЛМК ім. С. Людкевича та ЛНМА ім. М. Лисенка Н. Любінця, Б. Андрійчука, В. Висоцького «Резонанс-тріо».

Щорічно не лише у Львові, а й в інших містах Львівщини проводиться низка всеукраїнських та обласних фестивалів, конкурсів різного призначення. Хоча офіційні конкурси є важливим рушієм підтримки та підвищення професійного рівня виконавства, важливою концертною ареною для виконавців-солістів та народно-інструментальних ансамблів є численні джаз-, рок- та етно-фестивалі. Серед подій в бандурному мистецтві слід назвати Всеукраїнський дитячо-юнацький конкурс ім. Ю. Сінгалевича, Всеукраїнський конкурс ім. В. Герасименка, Всеукраїнський фестиваль сучасної бандури Bandur Fest (всі проводяться у Львові). В останні роки помітним є також зацікавлення і відновлення спроб популяризувати класичну гітару. Майданчиком для цього став Міжнародний молодіжний фестиваль класичної гітари Guitar Vik (автор ідеї П. Брюхін).

Безперечним лідером акордеонно-баянного мистецтва (за активністю концертного життя, вияву наукового інтересу та проведенням різнопланових подій) в останні десятиріччя є Дрогобич. Так, на базі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка проведено низку науково-практичних конференцій та Міжнародних і Всеукраїнських виконавських конкурсів баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» та «Візерунки Прикарпаття», міжнародний конкурс «Акорди Львова» (2006, на базі ЛДМА ім. М. Лисенка), Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (Дрогобич: 2007, 2009, 2012 рр.) [2]. Завдяки цьому, щорічно з 2008 р., а від 2011 р. двічі на рік у місто з'їжджаються знані науковці, виконавці, композитори, педагоги, організатори концертної справи з України (М. Давидов, В. Зубицький, В. Власов, В. Мурза, П. Фенюк, А. Сташевський, А. Семешко, В. Дорохін, Я. Олексів, Є. Іванов, А. Нижник, В. Губанов, С. Грінченко, І. Саєнко та ін.), Білорусії (М. Севрюков, Вл. Пліговка, Т. Антіпов), Польщі (Є. Мандравські, Я. Круль), Литви (Е. Габніс, Г. Бальчунас, М. Маркевічене), Казахстану (З. Смакова), Хорватії (В. Балик), Росії (В. Голубничий, М. Імханіцький, Л. Варавіна, В. Грачов та ін.), Франції (Ф. Дешапмс), Іспанії (Г. Хермоса), Великої Британії (Р. Бодел), Латвії (С. Качанс), Чехії (М. Халмова), Сербії (М. Стоіменов) та ін.

Фактором стимуляції творчого інтересу до народних інструментів стало рішення впровадити номінацію «композитори (автори виконавці) баяністи-акордеоністи» з 2012 р. у статут міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile». За цей час як яскравих та цікавих композиторів вдалося розкрити таких знаних виконавців-баяністів (не лише Західної України) як Я. Олексів, Р. Стахнів, В. Годлевський, В. Віцьковий, С. Бекеші, П. Гільченко, Р. Пунейко, М. Клименко, В. Шлюбик. Вони поповнили вже апробований репертуар модерними пост-авангардними, джазовими та естрадними композиціями. Більшість цих творів, що позначені не лише рисами яскравих індивідуальних стилів, а й, перш за все – виконавських, вперше виконані в Дрогобичі. Більше того, лєвова частина з них – видані на базі науково-виконавського осередку. Опуси останніх років можна поділити на різні групи: композиції для баяна-акордеона, ансамблів та оркестрів народних інструментів, камерних колективів за участі баяна-акордеона [5].

Серед композицій для *баяна-акордеона соло* вирізняються твори Я. Олексіва (музична ілюстрація драматичної поеми О. Олєся «Ніч на полонині» у 4-х ч., сюїта «Пригоди фрикадельки»), Р. Стахніва (Модерн-сюїта для дітей № 1: I ч. «Добраніч», II ч. «Зубна щітка», III ч. «Я DJ», IV ч. «Вася, давай!»), П. Гільченка («Концертні твори для баяну»), В. Власова (Джазова сюїта для баяна: I ч. «Імпровізація», II ч. «Боса нова», III ч. «Танцювальний ескіз», IV ч. «Мелодія»; «Зимовий ескіз»; «Запрошення до танцю»; «П'єса у формі французького вальсу», «Тещин міст», «Феєрверк», «Ностальгія»), А. Марценюка (обробка української народної пісні «Сусідка», п'єса на українську тему в стилі кантрі «Ой, там на горі», парафраз на тему української народної пісні «Ой, на горі два дубки»).

Творчість для *ансамблю народних інструментів* представлена Р. Стахнівим, О. Сурових, В. Губановим. Цікавим полі-стильовим експериментом постає «Коло.Мийка» Р. Стахніва для квартету народних інструментів / баяна і фортепіано / оркестру народних інструментів, де автор протягом твору гнучко балансує між питомими функціями інструментів у межах фольклорного звукоідеалу, зокрема у складі трійстих музик, чи вдається тембрально-звукових аналогій академічних інструментів у складі диксиленду й розкриває багатство фарб звукового співвідношення в оркестровому варіанті. Фольклорна тематика переважає у творчому доробку О. Сурових («Молодецька пляска», «Варенички», «Парафраз на теми опери «Кармен»», «Пісня без слів», «Лєгенда», «Танець вітру», «Осіння»), В. Губанова (зокрема твори для тріо народних інструментів (баян, домра, балалайка): «Українська фантазія» та обробка пісні В. Михайлюка «Черемшина»). Створення музики для камерного ансамблю (баян, скрипка, віолончель) ми

спостерігаємо у О. Мовчана. Твори «Буря», «Дитяча», «Ірландська», Арія, «Лицарська», «Епічна», «Traveler» носять своєрідний характер пошуку автора власного стилю на основі музичних зразків притаманних культурі інших країн [6].

Компонування для *оркестру народних інструментів* переважає у доробку Я. Олексіва («Токата», «Соната-балада», «У настрої джазу», «Let's run in jazz», які були написані для баяна-соло і з часом інструментовані автором для оркестру).

Однією з виразних тенденцій останнього 20-річчя є зацікавлення народними інструментами професійними композиторами не виконавцями. Хоча звернення до народних інструментів є не чисельними, проте демонструють абсолютно новий погляд на виразові можливості інструментів самих по собі не акцентуючи уваги на вже усталені прийоми й не намагаючись наслідувати будь-яку традицію. Серед таких композиторів – Б. Сегін та Л. Сидоренко (твір *Verticalis*, 2006 р.). Оскільки прем'єра творів Б. Сегіна в межах фестивалю LvivMozArt сколихнула музичну громадськість, вважаємо за необхідне більш докладно подати творчий портрет та коротко охарактеризувати твори.

*Б. Сегін* (1976 р. н.) народився в м. Борщів. Випускник Тернопільського музичного коледжу ім. С. Крушельницької за спеціальностями «фортепіано» та «теорія музики» (1991-1994 рр.) та Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка в класі М. Скорика. Б. Сегін консультувався в О. Щетинського, А. Пярта та Б. Фуррера. Важливою сферою діяльності та реалізації творчого потенціалу Б. Сегіна є його робота в якості музичного менеджера. В 2009 р. розпочалася тривала і плідна співпраця з Ensemble Nostri Temporis (інструментальний ансамбль, який заснували в Києві композитори та виконавці М. Коломієць та О. Шмурак у 2007 р., задля популяризації творчого доробку найяскравіших сучасних композиторів в якості координатора). Авторський почерк Б. Сегіна зітканий з переосмислення стилістичних тенденції ХХ ст. Мова йде не про еkleктику, полістилістику чи наслідування, а свідомий вибір визначальних елементів того чи іншого стилю чи композиторської техніки як основи для створення власного інтонаційного словника. Музика Б. Сегіна є концептуальною. Суть концепції композитора – конвертація власної рефлексії на конкретний поетичний текст чи обраний образ, сюжет, постать через використання найбільш відповідних виразових засобів [8].

У творі «*Fantasia Galiciana*» автор прагнув створити своєрідний музичний портрет Львова, як міста культурно багатогранного. Цілеспрямовано пропагуючи академічну музику, у цьому творі Б. Сегін у своєрідний спосіб зосереджує увагу на культуру вуличних музикантів та баярів [4]. Твір звучав у виконанні оркестру та Львівського ансамблю акордеоністів (у складі Б. Кожушка, Ю. Шуманського, С. Голуба, Я. Олексіва, І. Сумарука, П. Гільченка та Р. Пунейка). Ще однією рефлексією на творчість Б. Весоловського та водночас звуковою стенограмою Львова є «Танго». Цього разу Б. Сегін дарує шанс почути реальне звучання міста різних епох: архівний запис пісні Б. Весоловського «Як тебе не любити» переносить в атмосферу міжвоєнного Львова, а звуків міста (field recording, що відкриває твір і звучить понад хвилину до вступу оркестрантів) – демонструє як звучить Львів сучасний. На це інтонаційне тло накладається соло акордеону – як втілення образу музиканта-митця, який попри зміну епох, стилістичних віянь все ж оспівує ті самі вічні істини, хоч й використовує зовсім інші виразові засоби.

*Висновки.* Історія розвитку та становлення народно-інструментального виконавства Західної України доволі тривала та складається з кількох етапів. Попри процеси, спільні для всієї України, проаналізувавши генезу формування таких регіональних шкіл як Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська, простежили виразні відмінності (в плані побутування інструментів). Вони зумовлені соціально-історичними впливами, які проявляються на всіх територіях, що лежать у межах так званих «культурних погранич» і активно вивчаються спеціалістами з культурної регіоніки. На сьогодні процес професіоналізації народно-інструментального виконавства завершено, тому головним завданням є підтримання рівня, якого вже вдалося досягти. Цьому сприяють численні конференції, конкурси та фестивалі, які щорічно проводяться у Львові, Тернополі, Івано-Франківську та інших містах цих областей. Безперечними лідерами є Дрогобич (в плані промоції баянно-акордеонного виконавства) та Львів (як центр пропагування бандури і гітари).

У народно-інструментальному виконавстві та оригінальній творчості (як взаємозумовлених аспектів) простежується декілька тенденцій: творення сучасного актуального концертно-виконавського контенту та педагогічного репертуару на основі фольклорних традицій (творчість Я. Олексіва, Р. Стахніва, В. Сороки); оновлення типових темброво-виразових можливостей та жанрової палітри шляхом залучення ознак технік і жанрів, не притаманних народній творчості (атональні та електроакустичні експерименти Л. Сидоренко, В. Павліковського, залучення джазових мотивів В. Власовим, Я. Олексівим); впровадження народних інструментів (що утвердилися в офіційному освітньо-професійному обігу) в концертно-естрадную практику на професійному рівні (проекти В. Іванця (Галіція фолк-бенд), Н. Любінця (Резонанс-тріо), творчість В. Павліковського); спроба суміщення академічної бандури, домри, цимбал, баяна, сопілки з менш



вживаними регіональними народними інструментами (проекти «Бурдон», «Йорій клоц» та ін.); трактування народних інструментів як сучасних самобутніх тембрів поза будь-якою фольклорною традицією (твори Б. Сегіна, Л. Сидоренко); стимуляція композиторської творчості на конкурсній основі (проекти Дрогобича).

#### Список використаної літератури

1. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матеріалів наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2005. 342 с.
2. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. ст. і доп. за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. / [ред.-упор. та відп. за вип. А. Я. Сташевський]. Луганськ: Знання, 2006. 180 с.; 2007. Вип. 2. 108 с.; 2010. Вип. 3. 130 с.
3. Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: зб. матеріалів. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 12-13 жовт. 2006). Київ: ДАКККіМ, 2006. 192 с.
4. Богдан Сегін: Мій твір для Бетховенського фестивалю – це портрет Львова. Інтерв'ю з композитором та музичним менеджером Б. Сегіним URL: <https://www.dw.com/uk>
5. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України. *Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогіки* / [автори проекту, ред.-упор.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. Вип. 107. С. 72–84.
6. Душний А., Пиц Б., Шафета В. Молода генерація авторів-виконавців баяністів-акордеоністів України: сучасні погляди та перспективи. URL: [http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2013\\_5/Art/94-103.pdf](http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2013_5/Art/94-103.pdf)
7. Кобзарство XX – початку XXI століття в іменах: його творі та хранителі: матеріали. Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 9-10 листоп. 2015). Львів-Дрогобич: Коло, 2016. 568 с.
8. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicismuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicismuslang.html)
9. Музична школа в Крем'янці. *Кременецький вісник*. 1942. № 56. 12 лип. С. 4.
10. Народні оркестри. *Львівські вісті*. 1941. № 32. 14 верес. С. 4.
11. Олексів Я. Про деякі стильові тенденції в сучасній музиці для баяна українських композиторів. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. ст. і доп. за матеріалами III міжнар. наук.-практ. конф.* / [ред.-упор. та відп. за вип. А. Я. Сташевський]. Луганськ: Знання, 2007. Вип. 2. С. 104–110.
12. Павліковський В. Біографічна довідка. *Українська музична енциклопедія – ІМФЕ*. С. 25. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>
13. Сорока Василь Іванович. Біографічна довідка на регіональному інформаційному порталі Тернопільщина. URL: <http://irp.te.ua/soroka-vasy-i-ivanovu-ch/>
14. Шевченко Н. Універсальна практика вокаліста-виконавця у презентації творчості сучасного українського композитора. URL: [file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/NZTNPum\\_2013\\_2\\_12.pdf](file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/NZTNPum_2013_2_12.pdf)

#### References

1. *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo ta vokalni shkoly Lvivshchyny* (2005) [Academic folk-instrumental art and vocal schools of Lviv region]: zb. mat. nauk.-prakt. konf. / [red.-uporiad. A. Dushniy, S. Karas, B. Pyts]. Drohobych: Posvit. 342 s.
2. *Aktualni pytannia baianno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v mystetskykh navchalnykh zakladakh* [Topical issues of bayan-accordion performance and pedagogy in art schools]: zb. statei i dop. za mat. mizhnar. nauk.-prakt. konf. / [red.-upor. ta vidp. za vyp. A. Ya. Stashevskiy]. Luhansk: Znannia, 2006. 180 s.; 2007. Vyp. 2. 108 s.; 2010. Vyp. 3. 130 s.
3. *Bandurne mystetstvo KhKhI stolittia: tendentsii ta perspektyvy roz-vytku* (2006) [Bandura Art of the 21st Century: Trends and Prospects for Development]: zb. mater. II Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 12-13 zhovtnia 2006). K.: DAKKKiM. 192 s.
4. Bohdan Sehin: Mii tvir dlia Betkhovenskooho festyvaliu – tse portret Lvova [Bogdan Segin: My work for the Beethoven Festival is a portrait of Lviv]. *Interviu z kompozytorom ta muzychnym menedzherom Bohdanom Sehinym*. URL: <https://www.dw.com/uk>
5. Dushniy A. Mizhnarodnyi konkurs baianistiv-akordeonistiv «Perpetuum mobile» yak chynnyk propahandy narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy [Perpetuum mobile international bayan-accordion competition as a factor in promoting folk and instrumental art of Ukraine]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Vykonavske muzykoznavstvo: stylovi paradyhmy kompozytorskoi tvorchosti ta muzychno-vykonavskoi interpretatsii, aktualni problemy muzynoi pedahohiky* / [avtory proektu, red.-upor.: M. A. Davydov, V. H. Sumarokova]. K.: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2013. Vyp. 107. S. 72–84.
6. Dushnyi A., Pyts B., Shafeta V. Moloda heneratsiia avtoriv-vykonavtsiv baianistiv-akordeonistiv Ukrainy: suchasni pohliady ta perspektyvy [Young generation of accordion accordion singers-performers of Ukraine: current views and perspectives]. URL: [http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2013\\_5/Art/94-103.pdf](http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2013_5/Art/94-103.pdf)
7. *Kobzarstvo XX – pochatku XXI stolittia v imenakh: yoho tvori ta khranyteli* (2016) [Kobzarism of the XX – the beginning of the XXI century in the names: his works and keepers]: mater. Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Lviv, 9-10 lystopada 2015). Lviv-Drohobych: Kolo. 568 s.

8. Kozarenko O. Natsionalna muzychna mova v dyskursi postmodernizmu [National musical language in the discourse of postmodernism]. URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html)
9. Muzychna shkola v Kremiansi (1942) [Kremyanka Music School]. *Kremianetskyi visnyk*. № 56. 12 lytnia. S. 4.
10. Narodni orkestry (1941) [Folk Orchestras]. *Lvivski visti*. № 32. 14 veres. S. 4.
11. Oleksiv Ya. Pro deiaci stylovi tendentsii v suchasni muzytsi dlia baiana ukraïnskikh kompozytoriv [About some style trends in contemporary music for accordion of Ukrainian composers]. *Aktualni pytannia baianno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v mystetskykh navchalnykh zakladakh*: zb. statei i dop. za mat. III mizhnar. nauk.-prakt. konf. / [red.-upor. ta vidp. za vyp. A. Ya. Stashevskiy]. Luhansk: Znannia, 2007. Vyp. 2. S. 104–110.
12. Pavlikovskiy V. Biohrafichna dovidka [Biographical helpf]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – IMFE*. S. 25. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>
13. Soroka Vasyly Ivanovych. Biohrafichna dovidka na rehionalnomu informatsiinomu portali Ternopilshchyna [Biographical information on the regional information portal of Ternopil region]. URL: <http://irp.te.ua/soroka-vasyly-ivanovych/>
14. Shevchenko N. Universalna praktyka vokalista-vykonavtsia u prezentatsii tvorchosti suchasnoho ukraïnskoho kompozytora [Universal practice of vocalist-performer in presentation of creativity of modern Ukrainian composer]. URL: [file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/NZTNPUm\\_2013\\_2\\_12.pdf](file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/NZTNPUm_2013_2_12.pdf)

### **ОРИГИНАЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАПАДНОЙ УКРАИНЕ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ. : ЦЕНТРЫ, ПРОЕКТЫ, ТЕНДЕНЦИИ, ИМЕНА**

**Олексюк Андрей Владимирович** – аспирант института музыкального искусства, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Статья посвящена обзору процессов, характеризующих развитие народно-инструментальное искусство XX–XXI вв., которое сегодня является одной из приоритетных тем регионального музыковедения. В Украине есть ряд мощных образовательно-исполнительских организаций народно-инструментального исполнительства, деятельности которых посвящено немало исследований. Менее изученными остаются творческие проекты, реализованные на территории Львовской, Тернопольской и Ивано-Франковской областей за последние десятилетия. Поскольку указанный период времени характеризуется безусловным ростом профессионального уровня в педагогике, исполнительстве на народных инструментах (а значит появлением актуального репертуара) важно проследить актуальные тенденции, а также осветить основные события и деятельность знаковых фигур народно-инструментального исполнительства.

*Ключевые слова:* баянно-акордеонная школа, «Perpetuum mobile», В. Павликовский, В. Сорока, Б. Сегин.

### **ORIGINAL CREATIVITY FOR ACADEMIC PEOPLE'S INSTRUMENTS OF WESTERN UKRAINE AT THE BORDER OF THE XX – XXI CENTURY: CENTERS, PROJECTS, TRENDS, PERSONALITIES**

**Oleksiuk Andrii** – postgraduate Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko, State Pedagogical University (Drohobych)

The article is devoted to an overview of the processes that characterize the development of folk-instrumental art of the XX–XXI centuries, which is one of the priority topics of regional musicology today. In Ukraine there are many powerful educational and performing centers of folk-instrumental performance, whose activities are devoted to a lot of intelligence. The creative projects implemented in the territory of Lviv, Ternopil and Ivano-Frankivsk over the last decades remain less studied. Since the specified period of time is characterized by an unconditional increase in the professional level in pedagogy, performing on folk instruments (and therefore with the emergence of a relevant repertoire), it is important to trace the current trends, as well as to highlight the main events and activities of iconic figures of folk-instrumental performance.

*Key words:* bayan accordion school, «Perpetuum mobile», V. Pavlikovsky, V. Soroka, B. Sehin.

**UDC 78.785**

### **ORIGINAL CREATIVITY FOR ACADEMIC PEOPLE'S INSTRUMENTS OF WESTERN UKRAINE AT THE BORDER OF THE XX-XXI CENTURY: CENTERS, PROJECTS, TRENDS, PERSONALITIES**

**Oleksiuk Andrii** – postgraduate Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko, State Pedagogical University (Drohobych)

*The aim* of the article is to provide a comprehensive overview of the main trends that are crucial for the development of folk-instrumental performance of the leading centers of Western Ukraine.

*Research methodology* is based on a complex combination of different methods: performing and musicological analysis, studying the source-based base.

*Results.* The history of development and formation of folk-instrumental performance of Western Ukraine is quite long and consists of several stages. Despite the processes common to all of Ukraine, analyzing the genesis of the formation of such regional schools as Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk, we have observed distinct differences (in terms of tooling). They are caused by socio-historical influences, which are manifested in all territories, which lie within the so-called "cultural borders" and are actively studied by specialists in the cultural region. Today the process of professionalization of folk-instrumental performance is completed, so the main task is to maintain a level that has already been achieved. This is facilitated by the numerous conferences,

competitions and festivals held annually in Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk and other cities of these regions. The undisputed leaders are Drohobych (in terms of promoting accordion and accordion performance) and Lviv (as the center for the promotion of bandura and guitar). In folk-instrumental performance and original creativity (as interdependent aspects), there are several trends: creation of contemporary topical concert and performing content and pedagogical repertoire based on folk traditions (creativity of O.Surov, R.Stakhniv, V. Soroka); updating of typical timbre and expressive possibilities and genre palette by attraction of features of techniques and genres that are not typical for folk art (atonal electro-acoustic experiments by L. Sidorenko, V. Pavlikovsky, involvement of jazz motifs V. Vlasov, Ya. Olexiv); introduction of folk instruments (established in the official educational and professional circulation) in the concert and variety practice at the professional level (projects of V. Ivanets (Galicia folk band), N. Lyubints (Resonance-trio), creativity of V. Pavlikovsky); an attempt to combine academic bandura, domra, cymbal, accordion, nozzles with less used regional folk instruments (projects «Bourdon», «Yoriy Klot» and others); the interpretation of folk instruments as modern timorous timbres outside any folklore tradition (works by B. Segin, L. Sidorenko); stimulation of composer creativity on a competitive basis (Drohobych projects).

**Novelty.** It is to complement the already published research with new up-to-date information and (very much needed) a summary of the available intelligence.

**The practical significance.** The article will help you quickly navigate the key projects and trends of folk-instrumental art in Lviv, Ternopil and Ivano-Frankivsk at the present stage.

**Key words:** bayan-accordion school, «Perpetuum mobile», V. Pavlikovsky, V. Soroka, B. Sehin.

Надійшла до редакції 3.11.2019 р.

## **Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

### **Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE**

УДК 792:[930.2:7.072.2:167

#### **ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ПРОСТОРОВИХ І ТЕХНОЛОГІЧНИХ ЗАСОБІВ ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ**

**Юдова-Романова Катерина** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
orcid.org/0000-0003-2665-390X,  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.261  
iudovakateryna@gmail.com

*Мета статті* – аналіз та структуризація історіографії основних історико-культурологічних досліджень, що вивчають просторово-образні та технологічні засоби виразності у сценічному мистецтві. Наукова новизна дослідження полягає у вперше здійсненому комплексному міждисциплінарному системному відборі та аналітичному опрацюванні джерел з проблем ролі просторових і технологічних засобів виразності у створенні сценічної образності. Шляхом застосування мультимодального та транссистемного підходів, авторка доходить висновку, що проблеми просторово-образних й технологічних засобів виразності у сценічному мистецтві фрагментарно і з різних ракурсів вивчали як науковці, так і практики театру. Однак на сьогодні вітчизняній науці бракує цілісного культурологічного дослідження з проблем створення сценічної образності просторовими та технологічними засобами виразності.

*Ключові слова:* історіографія, сценічна образність, сценічний простір, технологічні засоби.

*Постановка проблеми.* К. Станіславський силу мистецтва театру вбачав у його збірності (*рос. – собирательности*): «Разом із тим мистецтво театру – збірне, і в цьому також його сила. Театр користується одночасно творчістю всіх без винятку мистецтв: літератури, сцени, живопису, архітектури, пластики, музики, танцю, які він збирає під своїм дахом» [23; 471]. Сьогоднішні сценічні практики – це переосмислений «колективним художником»: драматургом, режисером, сценографом, композитором, ансамблем акторів та всіх інших учасників сценічної колективної творчості – концентрований всесвіт, в якому художньо-образно відображається життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. Нинішній тренд у творах сценічного мистецтва – тяжіння до видовищності, яка багато в чому досягається засобами просторово-образного та технологічного оформлення. Дана стаття продовжує серію публікацій автора, присвячених технологіям оформлення сценічного простору в історичному та науково-практичному аспектах.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Вивченню просторових і технологічних засобів творення сценічної образності приділяли увагу вчені-мистецтвознавці, зокрема дослідники історії і теорії вітчизняного та зарубіжних сценічного мистецтва А. Баканурський, К. Бальме, Ю. Барбой, Г. Веселовська, Н. Владимірова, М. Гринишина, О. Гвоздєва, Н. Єрмакова, Х.-Т. Леман, О. Клековкін, Н. Корнієнко, Т. Котович, О. Островерх, П. Паві, Д. Ратайчакова, Дж. Стайн, Е. Фішер-Ліхте та ін., у працях яких розкриваються питання трансформації просторової образності й технічних засобів виразності сценічних творів. У культурно-історичному ключі питання просторової й технологічної виразності у сценічному мистецтві розглядаються у загально-мистецтвознавчих дослідженнях Д. Антоновича, С. Єфремова, М. Вороного, О. Огоновського, М. Семчишина, І. Франка. До спеціалізованих праць, присвячених театральному, й ширше – сценічному мистецтву варто віднести наукові доробки О. Білецького, М. Возняка, О. Кисіля. Я. Мамонтова, П. Руліна, С. Чарнецького.

Серед історико-мистецтвознавчих досліджень просторових і технологічних засобів творення сценічної образності займає окремий комплекс наукових видань, присвячених театральній декоративній творчості, сценографії, сценічному дизайну і театральній архітектурі. Серед зарубіжних праць це роботи А. Агафонової, О. Анісімова, Г. Бархіна, В. Берьозкіна, В. Бикова, Ю. Гнедовського, С. Гнедовського Г. Ізенура, Г. Коваленка, В. Корські [32], В. Лазарєва, Н. Матвєєвої, А. Михайлової, Е. Окуневої, Г. Почата [33] Ж. Стіла [34], Ю. Хріпунова, А. Чмелько [31] та ін.

Більшість вітчизняних дослідників – Д. Антонович, М. Вороний, О. Лисяк, Г. Лужницький

переважну увагу звертали на загальні, інституційно-обов'язкові складові сценічного мистецтва: твір автора, твір виконавця та безпосереднє сприйняття глядача. Вони лише фрагментарно звертались до питань вивчення сценічного простору як складової твору сценічного мистецтва, у них майже відсутнє науково-практичне осмислення ролі локації сценічної дії і вкрай рідко приділяється увага театральним технологіям і спецефектам.

Окремі аспекти теорії, історії та практики українського сценічного дизайну розглядалися теоретиками і практиками мистецтва у наукових розвідках В. Даниленка, Ю. Дяченко, І. Грицюк, О. Гладун, А. Бредихіна, М. Станкевича та ін. Роль сценічного дизайну у постановках творів сценічного мистецтва в аспекті історичної еволюції та сучасного стану була також предметом уваги В. Берьозкіна, І. Вериківської, Г. Веселовської, Н. Владимірової, Д. Горбачова, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, О. Ковальчук, Н. Корнієнко, О. Красильникової, А. Липківської, О. Островерх, С. Триколенко, Ю. Станішевського, В. Фіалка та ін.

Взаємозв'язків українського сценічного дизайну та світового мистецького процесу торкалися О. Антонова, Л. Бевзюк-Волошина, Н. Владимірова, В. Гайдабура, О. Клековкін, Н. Корнієнко, С. Триколенко та ін. Осмисленню власного практичного досвіду українськими сценічними дизайнерами присвячені роботи Д. Боровського, М. Левитської, Д. Лідера, А. Петрицького, М. Френкеля та ін. Дані дослідження стали вагомим внеском у розвиток теорії та історії не тільки вітчизняного, але й світового мистецького процесу.

Питання технічного оснащення як інструменту художньої виразності та засобу втілення творчого замислу постановників сценічних творів розглядали науковці та практики сцени В. Базанов, М. Извеков, В. Козлінський, Л. Дмитрієв, М. Ратімов та ін. У працях науковців та практиків сценічного мистецтва – Т. Астаф'євої «Нові технології в постановочному процесі: на матеріалі театального мистецтва Санкт-Петербургу 1990–2010 рр.» [3], В. Базанова «Техніка і технологія сцени» [4], А. Волкова «Робототехнічні та мехатронні системи театальної машинерії» [10], І. Екскузовича «Техніка театальної сцени в минулому і тепер» [30], М. Извекова «Світло на сцені» [13], Д. Ісмагілова та О. Древаліної «Театральне освітлення» [14] – безпосередньо розглядалися технічні питання влаштування тих чи інших спецефектів, театральних лаштунків, освітлення, застосування новітніх акустичних та лазерних систем і т. ін.

*Мета статті* – характеристика, аналіз та структуризація історіографії основних історико-культурологічних досліджень, що вивчають просторово-образні та технологічні засоби виразності у сценічному мистецтві.

*Виклад основного матеріалу.* С. Чарнецький у 30 роки ХХ ст. подав тогочасну наукову думку щодо історії української культури і, зокрема, театру від княжої доби до першої третини ХХ ст. Простежуючи етапи історії українського театру, він звертав увагу, що видовою ознакою театального мистецтва є саме сцена – «це складене мистецтво, на яке складаються автори, актори, сцена й публіка» [27; 665].

Д. Антонович, визначаючи дату відліку історії українського театру Нової доби від виставленої у Кам'янці Струмиловій інтермедії Я. Гаватовича «Tragedia albo wizerunek smierci Przeswietego Jana Chrzyciciela Przeslanca Bozego», теж визначав сцену як головну ознаку театального мистецтва – «29 серпня 1619 року українські драматичні твори було виставлено на сцені, і тому ми маємо право говорити про український театр» [2; 8].

Пишучи про давній український фольклорний театр та структуруючи цикли українських звичаїв та обрядів за календарним принципом, з якими пов'язане зародження українського театру, О. Воропай, звернув свого часу увагу на певні традиційні локації для їх проведення: Великодні свята – у церкві та вдома [11; 275–280], весняні – «на вулицях села, на майдані під церквою, в лісі, в полі, а найчастіше на зелених луках понад річкою або ставком» [11; 211]. З обрядовою християнською традицією «носити по хатах відомий ляльковий театр від назвою вертеп» пов'язана історія його виникнення та поширення в Україні у 1591-1639 роках [11; 86].

Унікальними в сенсі дослідження облаштування сцени, особливостей постановки старовинної шкільної драми, застосування візуальних й акустичних спецефектів можна вважати розвідки першої чверті ХХ ст.: публікацію В. Адріанової-Перетц «Сцена та костюм в українському театрі XVII – XVIII вв.» [1], статті В. Перетца «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» й «Театральні ефекти на шкільній сцені в Києві та Москві XVII і початку XVIII століть» [17] та К. Широцького «Дещо про художню обстановку старого українського театру» [29]. Вивчаючи сценічне мистецтво України в аспекті просторово-образної реалізації та технологічної наповненості, не можливо обійти увагою працю російської дослідниці Л. Софронової, присвячену шкільному театру в Україні XVII–XVIII ст. [22].

У дисертаційному дослідженні К. Соколовської «Традиції українського національного театру другої половини XIX–XX ст. у соціально-культурному контексті (організаційно-творчий аспект діяльності театральних труп М. Л. Кропивницького)» [21] комплексно подані питання своєрідності організаційно-творчого досвіду, пошуків та експериментів у діяльності українського театру, його провідних театральних діячів М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Карпенко-Карого, М. Заньковецької. Тут об'єктом спеціального наукового вивчення стали організаційно-творчі проблеми становлення театру корифеїв, питання систематизації форм і методів його фінансово-економічної діяльності, організаційні засади роботи.

Ставлячи за мету «визначити і узагальнити складові елементи організаційно-творчої діяльності українського національного театру» [21], авторка оминає цілеспрямованого вивчення питань матеріально-технічного забезпечення театрів. Так, на основі аналізу діяльності театру корифеїв, вона відстежує стан театральних приміщень та специфічні особливості виробничої сфери театру. Засоби художньо-декораційного оформлення не вивчаються предметно, а лише в контексті економічної складової організаційно-творчої діяльності.

Вивчаючи питання основних принципів сценографії давньогрецького театру та театру часів Шекспіра і Лопе де Веги, М. Кунін стверджує, що «італійська сцена-коробка чи просторова на кшталт давньогрецької-шекспірівської є недосконалою, неспроможною» [15; 3]. У своєму твердженні автор відштовхується від того, що сценічно-архітектурне рішення кожної з епох було обумовлене певними конкретними історичними обставинами в розвитку драматичного театру.

Досліджуючи аспект впливу техніки сцени на режисуру та сценографію вистав, автор робить висновок, що надмірне захоплення постановочними суто технічними прийомами негативно впливають на виставу як твір сценічного мистецтва. М. Кунін зазначає: «Надмірне захоплення технічними прийомами призвело до однобічного захоплення постановочною технологією. [...] Іноді, коли необхідно втілити на сцені скільки-небудь постановочно складний драматургічний матеріал чи, коли режисерські методи постановки вистави виходять за вузькі межі звичних традиційних прийомів, з'ясовується, що сучасна громіздка механізована сцена не тільки не допомагає, а іноді й заважає творчому процесу створення вистави» [15; 4–5].

Аналізуючи досить широкий спектр різнопланових свідчень М. Кунін слушно стверджує, що вимоги до постановочної техніки у давньогрецькому театрі були пов'язані з драматургією давньогрецьких авторів, саме вони визначали місце дії. Саме «драматургія давньогрецького театру вимагала створення сценічних умов, що забезпечували організацію найрізноманітніших місць дії і їх миттєву зміну, розмежовуючи появу на сцені персонажів, які приходили з різних місць і облаштування таких мізансцен, при яких деякі персонажі були б невидимі для інших діючих осіб, але все ж таки проглядалися глядачами [15; 8]. Особливу увагу автор звертає на театральність технічного обладнання сцени і зазначає, що сценічні конструкції давньогрецького театру актуальні і зараз. Але їх призначення мало суто допоміжну функцію – сприяти визначенню місця дії, його зміні, а іноді і з'ясувати діючу особу [15; 11–12].

Досліджуючи сценографію театрів часів В. Шекспіра і Лопе де Веги, автор заперечує тезу про відсутність ілюзорних декорацій в тогочасному театрі в зв'язку з бідністю театрів у прямому розумінні. В результаті здійсненого наукового аналізу автор доходить висновку, «що динаміка вистави досягалась шляхом мізансценування, тобто шляхом побудови окремих дотичних сцен і показу картин вистави на різних ділянках сценічного простору» [15; 15]. Також додатковим способом підсилення динаміки постановки слугували наявні декілька виходів на сценічних майданчиках.

Узагальнюючи основні принципи організації сценічного простору у театрах Давньої Греції та часів Шекспіра та Лопе де Веги, М. Кунін підкреслює наявні спільні просторові підходи у мізансценуванні спектаклів, «які забезпечують природність побудови дії, її цілісність і найкраще сприйняття глядачами» [15; 19]. Серед інших характеристик просторового мізансценування вистав належать і такі, як «відсутність складних механічних пристроїв, пристосувань, які нерідко руйнують цілісність вистави, руйнують дію, заважають глядачеві і, що можливо важливіше, – актору [15; 19].

Видатний фахівець із теорії, історії і практики театральньо-декораційного мистецтва В. Берьозкін вважає «образотворчу режисуру» або «дієву сценографію» третьою системою оформлення вистав в історії світової сценографії [7] і так визначає її фундаментальні принципи: «Дієва сценографія характеризується установкою на розкриття мистецтвом художника (яке належить до складу сучасного театрального синтезу) змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави, його суттєвих лейтмотивів» [5; 10].

Визначаючи специфіку творчої діяльності театральних художників-постановників, В. Берьозкін зауважує, що «театральний художник є органічним учасником колективної творчості, в результаті

якої зусиллями найрізноманітніших членів театрального колективу створюється синтетичний твір мистецтва – вистава. Винятково у процесі цієї колективної творчості і розкриваються образи, що створюються театральним художником. Вони мають суворо співвідноситись з виставою» [6; 3].

Для кожної вистави художник створює свій образ сценічного простору, що відповідає характеру драматургічного чи музичного матеріалу, задуму режисера та творчій індивідуальності митця. Беручи участь у колективній творчості, художник отримує можливість широко застосовувати «всі загальні для образотворчого мистецтва засоби виразності живопису, графіки, пластики і навіть архітектури. Разом із тим він отримує й нові, специфічні засоби сценічної виразності – сценічний простір, час, світло, рух, що взаємопов'язані між собою та існують тільки в момент вистави» [6; 4].

В українському мистецтвознавстві одними з перших до системного розгляду тенденцій розвитку вітчизняного театральньо-декораційного мистецтва, звернулися А. Драк [12] та І. Вериківська [8]. Розглядаючи роботи українських театральних художників під кутом зору ідейності, жанрової виразності, образності і сценічності, І. Вериківська розділяє розвиток українського театральньо-декораційного мистецтва на «три чітко окреслених періоди»: перший – 1917 – середина 30-х рр., що «відзначається значною творчою активністю, зумовленою прагненням створювати нове мистецтво, посиленням інтересу до питань форми, зверненням до конструктивних і підкреслено умовних прийомів»; другий – «кінець 30-х – друга пол. 50-х рр. – зворот театру до поглибленого розкриття дійсності вказав на до необхідність повноцінного відображення життя і повернув художників до традицій вітчизняного мистецтва XIX ст., що сприяло ствердженню нових норм реалістичної декорації» [9; 3–5].

Досить детально досліджуючи питання сценічності театральньо-декораційного мистецтва І. Вериківська не акцентує його видовищної складової і, як наслідок, обходить увагою питання взаємодії сценографії з розвитком художньо-постановочної сценічної техніки й технологій. Критикуючи застаріле розуміння сценічності як «підкресленої загостреності сценічної форми, що характеризує її тільки частково і не вказує на необхідність пов'язувати питання форми з рішенням ідейних завдань», дослідниця пов'язує поняття сценічності театральної декорації, «в першу чергу, з режисурою» [9; 24]. На жаль, у тенденціях розвитку театральньо-декораційного мистецтва авторка не простежує взаємозв'язок технічних засобів оформлення сценічного простору із самим мистецтвом його оформлення.

Дисертаційне дослідження В. Фіалка 1985 р. «Взаємодія режисури і сценографії в сучасному українському театрі» [24], його ж докторська дисертація 2018 р. «Трансформація образної лексики драматичного театру України другої половини XX століття» [25] та книга «Театр України другої половини XX століття: образна лексика» [26], присвячені розвитку театрального процесу кінця 50 – початку 2000-х років в Україні. У них теоретично осмислено деякі актуальні проблеми сценічного мистецтва. В цих роботах комплексно і різновекторно вивчається питання взаємодії режисури і сценографії в українському театрі вказаного періоду, а також проаналізовано еволюцію виражальних засобів, складних процесів синтезу режисерського и театральньо-декораційного мистецтва у створенні образної системи спектаклю.

Варто зауважити, що в дослідженнях В. Фіалка, хоч і побіжно, проте не оминається увагою питання взаємодії технічних засобів оформлення сценічного простору з сценографією і режисурою театральних постановок. Так, автор стверджує, що в період першої половини 60-х рр. домінував принцип, так званого, «сценографічного лаконізму», при цьому «вибудовуючи візуальний образ вистави, режисери активно використовували геометричну чіткість пандусів, нахилені в різні боки куліси-пілони, екрани для проєкції, мінімізацію предметів побуту, їхню гіперболізацію та символіку, підкреслену динаміку конструктивно виразних пластичних структур, – усі складові «сценографічного лаконізму», що виникли на хвилі протидії натуралістичному побутописанню та помпезності декорацій попередніх років» [25; 12–13].

Певною мірою такий процес сприяв оновленню сценографії. Але досить швидко деякі художньо-постановочні «деталі» та, загалом, прийоми набули ознак штампу, що повторювались із вистави у виставу. Так, В. Фіалко зазначає: «Тенденція до абсолютизації «лаконізму» мала і низку негативних сторін. З театру в театр, з вистави у виставу стали перекочувувати набори верстатів, горизонтів-екранів, на які проєктувались різноманітні заставки, деталі пейзажів та інтер'єрів, що означають місце дії. В результаті стала простежуватись стандартизація, звуження образного діапазону сценічного мистецтва, що, цілком зрозуміло, спричинило збідніння його змістовної сторони» [24; 7].

Докторське дисертаційне дослідження В. Проскуракова «Принципи розвитку архітектурної типології українського театру» [19] та його ж монографія «Архітектура українського театру. Простір і дія» [18] спрямовані на висвітлення генези, з'ясування тенденцій формування типів та визначення принципів і методів проєктування театрів в Україні шляхом вивчення будинків, споруд, приміщень і

просторів, що використовувались та використовуються для діяльності театрів. При цьому предметно розглядається поступ функцій та об'ємна просторова структура досить широко спектру театральних будинків на території України, зокрема автор реконструював у просторі, часі і дії деякі види і форми українського театру – вертепи, обрядові, вуличні та палацові [19].

До групи джерел, присвячених вивченню авангардних напрямів у театральній-декораційному мистецтві України та сучасного стану вітчизняної сценографії належать дослідження О. Ковальчук, О. Красицької, В. Чечик. Діяльність провідних художників-декораторів та сценографів вивчається у соціокультурному контексті епохи з визначенням різновекторних детермінант, що впливали на їхню творчість: новації європейського театру, взаємозв'язок різних мистецьких течій (традиційний іконопис, українське народне мистецтво, футуризм, кубізм, реалізм, символізм та ін.) тощо. Однак, пишучи про пошуки вітчизняних сценографів авторки жодним чином не простежують взаємозв'язок художнього оформлення сценічного простору з процесом розвитку техніки і технології сцени. Менше з тим, у наведених В. Чечик прикладах сценічного оформлення вистав неодноразово згадуються застосування у постановках різних художньо-постановочних прийомів: зі світлом, драпіруванням, ширмами, дерев'яними рамами обраної форми, похилим планшетом сцени, багато-площинними конструкціями та ін. [28].

Наразі, важливими для даного дослідження стали також тексти як українських, так і зарубіжних театральних художників, проєктантів театральних просторів, винахідників у сфері сценічних технологій В. Гроппіуса, Д. Лідера, В. Меллера, А. Петрицького, М. Френкеля та ін. Приміром, В. Меллер, характеризуючи високопрофесійну культуру художників-декораторів зазначав, що до неї серед суто живописних здібностей, належить володіння арсеналом засобів «одягання сцени», знання технології матеріалів і їх театральної сценічної ефективності, знання законів оптичної побудови в умовах сцени, знання сценічної механіки, кольору та світла [16; 37].

Практикуючий український художник-сценограф Н. Руденко-Краєвська, аналізуючи методи виховання фахових сценографів у контексті специфіки їхньої майбутньої професії та традицій української школи сценографії ХХ ст., окреслила особливості української сценографічної школи, представлені видатними художниками: О. Екстер, А. Петрицьким, В. Меллером, О. Хвостенко-Хвостовим, Б. Косаревим, Є. Лисиком, Ф. Ніродом та сценографами-педагогами Д. Лідером і М. Френкелем. Піддаючи критиці сучасний стан фахової підготовки сценографів в Україні, вона зазначає: «В декораціях, створених режисерами, функціональні критерії стають головнішими за естетичні, знаковість набуває рис ілюстративності, а уможливість переважає над образністю. Отже, участь професійного сценографа у створенні театральної постановки є однією з умов успішності проєкту, а виховання театральних художників – нагальною потребою мистецького середовища України» [20; 955].

Підсумовуючи варто відзначити, що проблеми просторово-образних та технологічних засобів виразності у сценічному мистецтві фрагментарно та з різних ракурсів вивчали як науковці – історики українського та зарубіжного театру, профільні фахівці з теорії та історії сценографії, – так і практики театру – художники-сценографи та архітектори.

Натомість, розглянувши та проаналізувавши основні наукові дослідження, які на різних рівнях торкаються проблем створення сценічної образності просторовими й технологічними засобами, можна стверджувати, що у вітчизняній науці бракує цілісного наукового культурологічного дослідження даного напрямку.

У цьому зв'язку, актуальною є необхідність здійснити цілісне мистецтвознавче дослідження, метою якого є з'ясування закономірності виникнення і трансформації просторово-образних і технологічних засобів презентації сценічного мистецтва від архаїчних часів до сьогодення.

#### Список використаної літератури

1. Адріанова-Перетц В. Сцена та костюм в українському театрі XVII – XVIII вв. *Україна*. 1925. № 3 (12). С. 88–107.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага: Український громад. вид. фонд, 1925. 271 с.
3. Астафьева Т. В. Новые технологии в постановочном процессе: на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990–2010 гг.: автореф. ... дисс. канд. искусств: 17.00.09 / С.-Пб. гуманит. ун-т профсоюз. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
4. Базанов В. Техника и технология сцены. Ленинград: Искусство, 1976. 365 с.
5. Берёзкин В. И. Советская сценография. 1917–1941. Москва: Наука, 1990. 224 с.
6. Берёзкин В. И. Художник в современном театре. Москва: Знание, 1970. 34 [3] с.
7. Берёзкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
8. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. Київ: Наук. думка, 1981. 207 с.



9. Вериковская И. М. Основные тенденции развития современного украинского театрально-декорационного искусства: автореф. дисс. ... канд. искусств. : / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. Киев, 1982. 25 с.
10. Волков А. Н. Робототехнические и мехатронные системы театральной машинерии: автореф. ... дисс. д-ра. техн. наук.: 05.05.05 / С.-Пб. гос. политех. ун-т. Санкт-Петербург, 2007. 32 с.
11. Воропай П. Звичаї українського народу: Етнографічний нарис. Мюнхен: Українське вид-во, 1958. 308 с.
12. Драк А. Українське театрально-декораційне мистецтво: короткий нарис. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 120 с.
13. Извеков Н. П. Свет на сцене. Ленинград-Москва: Наука, 1940. 427 с.
14. Исмагилов Д. Г., Древалёва Е. П. Театральное освещение. Москва: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. 360 с.
15. Кунин М. М. Сценография древнегреческого театра, театра Шекспира и Лопе де Вега (пространственный принцип мизансценирования многокартинного спектакля): автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.01 / МК СССР, ВНИИИ. Москва, 1973. 23 с.
16. Меллер В. Сопостановщики. *Театр и драматургия*. 1935. № 7. С. 37–38.
17. Петерц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі. *Україна*. 1926. № 1 (16). С.16–33.
18. Проскуряков В. Архітектура українського театру. Простір і дія: монографія. Львів: Львів. політехніка; Срібне слово, 2004. 584 с.
19. Проскуряков В.І. Принципи розвитку архітектурної типології українського театру: дис. ... д-ра архітект.: 18.00.02 / Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2002. 485 с.
20. Руденко-Краєвська Н. Виховання сценографів в Україні. Професіоналізм «всупереч» чи «завдяки». *Народознавчі зошити*. 2017. № 4. С. 954–960.
21. Соколовська К. М. Традиції українського національного театру другої половини ХІХ–ХХ ст. в соціально-культурному контексті (організаційно-творчий аспект діяльності театрального труп М. Л. Кропивницького): дис. ... канд. істор. наук: 17.00.01 / Київ. держ. ун-т культури і мистец. Київ, 1998. 162 с.
22. Софронова Л. Старовинний український театр. Львів, 2004. 336 с.
23. Станиславский К. С. [Театр]. Вступление. *Собр. соч.*: в 8 т. / ред. Г. В. Кристи. Москва: Искусство, 1958. Т. 5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877-1917. С. 470–494.
24. Фіалко В. А. Взаимодействие режиссуры и сценографии в современном украинском театре: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / МК СССР, ВНИИИ. Киев, 1984. 25 с.
25. Фіалко В. О. Трансформація образної лексики драматичного театру України другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра миств.: 17.00.02 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. 36 с.
26. Фіалко В.О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
27. Чарнецький С. Нарис історії театру. *Історія української культури* / за загал. ред. І. Крип'якевича. Львів: Вид. І. Тиктора, 1937. С. 663-690. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=124>
28. Чечик В. В. Театрально-декорационное искусство Харькова: авангардные искания 1910-1920-х годов: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.0 / Харьков. гос. акад. дизайна и искусств. Харьков, 2006. 220 с.
29. Широцький К. В. Дещо про художню обстановку старого українського театру. *Сяйво*. 1913. 7, 8, 9. С. 198-203.
30. Экскузович И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. Ленинград: Прибой, 1930. 397 с.
31. Chmelko A. Divadlo no východnom Slovensku: Historický nářrt. Kosice: Východoslov. vydav., 1971. 308 p.
32. Korski W. Współczesne tendencje w kształtowaniu przestrzeni teatralnej. *Architekt*. 1991. № 3. S. 70–75.
33. Pochat G. Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA), 1990. 434 s.
34. Steele J. Theatre Builders. London: Academy Editions, 1996. 223 p.

#### References

1. Adrianova-Peretts V. Stsena ta kostium v ukrainskomu teatri XVII – XVIII vv. *Ukraina*. 1925. № 3 (12). S. 88–107.
2. Antonovych D. Trysta rokov ukrainskoho teatru. 1619–1919. Praha: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychiy fond, 1925. 271 s.
3. Astafeva T. V. Novye tekhnologii v postanovochnom protsesse: na materiale teatralnogo iskusstva Sankt-Peterburga 1990 – 2010 gg.: avtoref. ... diss. kand. iskusstv: 17.00.09 / S.-Peterb. gumanitar. un-t profsoiuzov. Sankt-Peterburg, 2011. 25 s.
4. Bazanov V. Tekhnika i tekhnologija stseny. Leningrad: Iskusstvo, 1976. 365 s.
5. Berezkin V. I. Sovetskaia stsenografiia. 1917–1941. Moskva: Nauka, 1990. 224 s.
6. Berezkin V. I. Khudozhnik v sovremennom teatre. Moskva: Znanie, 1970. 34 [3] s.
7. Berezkin V. I. Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny XX veka. Moskva: Editorial URSS, 1997. 544 s.
8. Verykivska I. Stanovlennia ukrainskoi radianskoi stsenohrafii. Kyiv: Naukova dumka, 1981. 207 s.

9. Verikovskaia I. M. Osnovnye tendentsii razvitiia sovremennogo ukrainskogo teatralno-dekoratsionnogo iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 823 /AN USSR, In-t iskusstvovedeniia, folkloru i etnografii im. M. T. Ryl'skogo. 25 s.
10. Volkov A. N. Robototekhnicheskie i mekhatronnye sistemy teatralnoi mashinerii: avtoref. ... diss. d-ra. tekhn. nauk.: 05.05.05 / S.-Perebr. gos. politekhnich. un-t. Sankt-Peterburg, 2007. 32 s.
11. Voropai P. Zvychai ukrainskoho narodu: Etnohrafichnyi narys. Miunkhen: Ukrainske vyd-vo, 1958. 308 s.
12. Drak A. Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo : korotkyi narys. Kyiv : Derzhavne vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1961. 120 s.
13. Izvekov N. P. Svet na scene. Leningrad-Moskva: Nauka, 1940. 427 s.
14. Ismagilov D. G., Drevaleva E. P. Teatralnoe osveshchenie. Moskva: ZAO «DOKA Media», 2005. 360 s.
15. Kunin M. M. Stenografiia drevnegrecheskogo teatra, teatra Shekspira i Lope de Vega (prostranstvennyi printsep mizanstsenirovaniia mnogokartinnogo spektaklia): avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.01 / MK SSSR, VNIII. Moskva, 1973. 23 s.
16. Meller V. Sopostanovshchiki. *Teatr i dramaturgiia*. 1935. № 7. S. 37–38.
17. Peterts V. Teatralni efekty v starovynnomu ukrainskomu teatri. *Ukraina*. 1926. № 1 (16). S. 16–33.
18. Proskuriakov V. Arkhitektura ukrainskoho teatru. Prostir i diia : monohrafiia. Lviv: Lvivska politekhnika; Sribne slovo, 2004. 584 s.
19. Proskuriakov V. I. Pryntsypy rozvytku arkhitekturnoi ty polohii ukrainskoho teatru : dys. ... dokt. arkhitektury: 18.00.02 / Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnika», 2002. 485 s.
20. Rudenko-Kraievskia N. Vykhovannia stsenohrafiiv v Ukraini. Profesionalizm «vsuperech» chy «zavdiaky». *Narodoznavchi zoshyty*. 2017. № 4. S. 954–960.
21. Sokolovska K. M. Tradytzii ukrainskoho natsionalnogo teatru druhoi polovyny XIX–XX st. v sotsialno-kulturnomu konteksti (orhanizatsiino-tvorchyi aspekt diialnosti teatralnykh trup M. L. Kropyvnytskoho): dys. ... kand. istor. nauk : 17.00.01 / Kyiv. derzh. un-t kultury i mystets. Kyiv, 1998. 162 s.
22. Sofronova L. Starovynnyi ukrainskyi teatr. Lviv, 2004. 336 s.
23. Stanislavskii K. S. [Teatr]. Vstuplenie. *Sobranie sochinenii*: v 8 t. / red. G.V. Kristi. Moskva: Iskusstvo, 1958. T. 5: Stati. Rechi. Zametki. Dnevnyki. Vospominaniia. 1877-1917. S. 470–494.
24. Fialko V. A. Vzaimodeistvie rezhissury i stsenografii v sovremennom ukrainskom teatre: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.01 / MK SSSR, VNIII. Kiev, 1984. 25 s.
25. Fialko V. O. Transformatsiia obraznoi leksyky dramatychnoho teatru Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 17.00.02 / NAN Ukrainy, In-t mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv, 2018. 36 s.
26. Fialko V. O. Teatr Ukrainy druhoi polovyny KhKh stolittia: obrazna leksyka. Kyiv: Vydavnychiy dim «Antykvary», 2016. 430 s.
27. Charnetskyi S. Narys istorii teatru. *Istoriia ukrainskoi kultury / za zahal. red. I. Krypiakievycha*. Lviv: Vydannia Ivana Tyktora, 1937. S. 663–690. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=124>
28. Chechik V. V. Teatralno-dekoratsionnoe iskusstvo Kharkova: avangardnye iskaniiia 1910-1920 godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.0 / Kharkovskaia gos. akademiia dizaina i iskusstv. Kharkov, 2006. 220 s.
29. Shyrotskyi K. V. Deshcho pro khudozhniu obstanovu staroho ukrainskoho teatru. *Siaivo*. 1913. 7, 8, 9. S. 198-203.
30. Ekskuzovich I. V. Tekhnika teatralnoi stseny v proshlom i nastoiashchem. Leningrad: Priboi, 1930. 397 s.
31. Chmelko A. Divadlo no východnom Slovensku : Historický nářrt. Kosice: Východoslov. vydav., 1971. 308 p.
32. Korski W. Współczesne tendencje w kształtowaniu przestrzeni teatralnej. *Architekt*. 1991. № 3. S. 70–75.
33. Pochat G. Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA), 1990. 434 s.
34. Steele J. Theatre Builders. London: Academy Editions, 1996. 223 p.

## ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

**Юдова-Романова Екатерина** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Цель статьи – анализ и структурирование историографии основных историко-культурологических исследований, изучающих пространственно-образные и технологические средства выразительности в сценическом искусстве. Научная новизна исследования заключается в совершенном впервые комплексном междисциплинарном системном отборе и аналитической обработке источников на тему роли пространственных и технологических средств выразительности в создании сценической образности. Путем применения мультимодального и транссистемного подходов, автор приходит к выводу, что проблемы пространственно-образных и технологических средств выразительности в сценическом искусстве фрагментарно и с разных ракурсов изучали как ученые, так и практики театра. Однако на сегодня отечественной науке не хватает целостного культурологического исследования проблем создания сценической образности пространственными и технологическими средствами выразительности.

**Ключевые слова:** историография, сценическая образность, сценическое пространство, технологические средства.

**PROBLEMS OF HISTORICAL AND ART STUDIES OF SPATIAL AND TECHNOLOGICAL MEANS OF CREATING SCENIC IMAGERY**

**Iudova-Romanova Kateryna** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze and structure the historiography of the basic historical and cultural studies that study the spatial-figurative and technological means of expression in the performing arts. The scientific novelty of the research is the first complex interdisciplinary systematic selection and analytical study of sources on the role of spatial and technological means of expressiveness in the creation of stage imagery. Through the use of multimodal and trans-system approaches, the author concludes that the problems of space-visual and technological means of expressiveness in the performing arts have been fragmented and studied from different angles by both scholars and theater practitioners. Today, however, there is a lack of comprehensive cultural research on the problems of creating stage imagery by spatial and technological means of expression.

**Key words:** historiography, stage imagery, stage space, technological means.

UDC 792:[930.2:7.072.2:167

**PROBLEMS OF HISTORICAL AND ART STUDIES OF SPATIAL AND TECHNOLOGICAL MEANS OF CREATING SCENIC IMAGERY**

**Iudova-Romanova Kateryna** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

**The purpose** of the article is to analyze and structure the historiography of the basic historical and cultural studies that study the spatial-figurative and technological means of expressiveness in the performing arts.

**Research methodology.** The use of methods of analysis and synthesis when using multimodal and trans-system approaches allowed to conduct a scientifically objective study of historiography on the problems of visual, spatial and technological means of performance of the performing arts.

**Results.** The author concludes that the problems of space-visual and technological means of expression in the performing arts have been fragmented and studied from different angles as scholars – historians of Ukrainian (Adrianova-Peretts V., Antonovych D., Voropai P., Sokolovska K., Sofronova L., Fialko V., Charnetskyi S., Chechik V., Shyrotskyi K., etc.), soviet and foreign (Astafeva T., Bazanov V., Izvekov N., Kunin M., Ekskuzovich I., Chmelko A., Pochat G. and others) theater, specialized specialists in the theory and history of set design (Berezkin V., Verykivska I., Drak A., etc.) and architects-engineers (Volkov A., Proskuriakov V., Korski W., Steele J. and others), and so are theater practitioners ohrafy (Ismagilov D., Drevalova E., Meller V., Rudenko-Kraievska N. et al.). Today, however, there is a lack of comprehensive cultural research on the problems of creating stage imagery by spatial and technological means of expression. The scientific **novelty** of the research is the first complex interdisciplinary systematic selection and analytical study of sources on the role of spatial and technological means of expressiveness in the creation of stage imagery.

**Practical meaning.** This research expands the scientific knowledge of artistic culture and will contribute to the development of a theoretical base of research in the field of performing arts. Targeted, structured and analytically crafted materials will help develop national science and practice of performing arts

**Key words:** historiography, stage imagery, stage space, technological means.

Надійшла до редакції 10.10.2019 року.

УДК 792.82

**СИМВОЛІКА КОЛЬОРОНАЗВ У БАЛЕТІ**

**Луговенко Тетяна Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографії, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0001-7691-3162>  
lugovenko.tatiana@gmail.com,

**Грек Володимир Анатолійович** – старший викладач кафедри хореографії,  
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0002-8622-3082>  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.262  
v.hrek@kubg.edu.ua

Виявлено роль колірних прикметників у назвах балетів. Доведено, що колірні лексеми у назвах балетів є семіотичними маркерами – дієвим способом активізації уваги та уяви глядачів, що породжує відповідні асоціації та почуття. Колір виступає важливим засобом не лише образної характеристики героїв, а й сприяє цілісному осягненню художнього образу твору. Також колір у сценографічному оформленні балетів є композиційним фактором змістовного поглиблення твору. Кольороназви художніх творів спрямовують увагу на

систему колірної символіки, що у балетному театрі, зазвичай, є типовою. Зазначено, що в балеті сформувалися як власні стійкі асоціації («білий балет» – білий колір як символ абсолютної чистоти та безтілесності), так і загальноприйняті (чорний – смерть: «Чорна шаль»; червоний – кров: «Червона Жизель»; блакитний – свіжість, кохання: «Блакитний Дунай» та ін.).

**Ключові слова:** колір в балеті, кольороназва, символіка кольору, хореографія, танець.

*Постановка проблеми.* Міждисциплінарний ракурс мистецтвознавчих досліджень став в останні роки одним із провідних напрямів. Особливо актуалізується такий підхід при проведенні наукових студій з проблем балетного театру, адже синтетичний характер хореографічного мистецтва зумовлює залучення положень музикознавства, театрознавства, історії та теорії образотворчого мистецтва тощо.

Упродовж декількох століть у назвах балетів зустрічаються колірні прикметники (кольороназви – слова для позначення кольорів). Колірні лексеми заздалегідь налаштовую глядача на сприйняття твору, відіграють вагомую роль для розвитку художньої уяви, створюють «інтелектуальне та емоційне тло» для балету на особистісному рівні глядача. Дослідження цього аспекту є актуальним задля відтворення цілісного уявлення про мистецтво балету.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Проблема колірної символіки в мистецтві є однією з найбільш активно обговорюваних. Серед авторів, що звертаються до цього аспекту в образотворчому мистецтві та культурі загалом, зокрема Т. Коваль [6], О. Коршенкова [7], в театрі Т. Портнова [11], в хореографії Е. Новоселова [10], Л. Сидорчукова [12], А. Слівінська та Л. Цветкова [13]. Однак дослідження, спеціально присвяченого колірним лексемам у назвах балетів, підготовлено не було.

*Мета статті* – виявити роль колірних прикметників у назвах балетів.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Звернення до художньо-образної функції кольору в назві того чи іншого художнього твору важливе для розуміння задуму митця. Письменники, режисери, балетмейстери, використовуючи у назві твору колірні лексеми, намагаються посилити сприймання твору, сприяти глибшому зрозумінню ідейно-тематичної основи твору. Погоджуємося з Т. Коваль, що колір – це усвідомлений, ретельно продуманий прийом, який допомагає митцю виразити свої думки і відчуття, зрозуміти сенс кольорів, що «означає проникнути в глибини задуму митця, досягнути своєрідність його творчої лабораторії, його індивідуальних рис авторського бачення» [6].

Колірна символіка – не усталена конструкція, а доволі розвинена семантична система. Значення кольорів залежать від культурно-релігійних, історичних, географічних та ін. факторів, що постійно змінюються, перехрещуються з метафорами, тому їх досить складно розшифрувати. Але у назвах балетів, зазвичай, відсутнє складне символічне навантаження (біле – світло, чистота, невагомість, ефемерність; чорне – трагедія, смерть; червоне – яскраві емоції, переважно кохання, але може бути гнів, кров).

Основними функціями, які кольори виконують у культурі, на думку О. Коршенкової, є комунікативні (встановлюють ті чи інші зв'язки між елементами), символічні (що вказують на предмет, явище, сутність) і виразні (що передають та викликають емоції) [7; 156]. Якщо розглядати кольори відповідно до кола асоціацій, що вони викликають, можна говорити про асоціативно-кодове значення кольорів. О. Коршенкова наводить наступні відповідності: «Білий – світлоносність, духовність, чистота, невинність, ясність; Чорний – поглинання, матеріальність, безпросвітність, тяжкість; Жовтий – сяяння, легкість, динамізм, близькість, радість; Синій – небесний, глибина, нескінченність, холод, неупередженість; Червоний – активність, насильство, збудженість, пристрастність; Зелений – спокій, безпека, статичність, добродійність» [7; 158].

Колірні лексеми у назві балету впливають на емоції, допомагають виразніше побачити світ, створений балетмейстером, сценографом. Однак без певного життєвого досвіду, потрібного почуттєвого настрою, без творчої уяви, естетичних знань, розвинутої емоційної та інтелектуальної сфери глядач не може сприйняти колір ані в назві, ані в сценографічному оформленні (костюми, декорації, освітлення, реквізит та ін.) так, як замислив його постановник.

Колір у балеті набув змістовного наповнення практично з перших кроків свого існування. Зміни колірних співвідношень, що неминучі в балетному театрі, вже створювали певний колірний сюжет, що часом підкреслював драматичний сюжет, а частіше за все, подібно до музики, додавав до нього емоційний акомпанемент, створював його підтекст, перегукувався із ним, а досить часто змінював його сенс [5; 164].

Окремо слід зупинитися на таких кольоротермінах, як «білотюниковий балет» або «білий балет». Як зазначає Р. Захаров, «“Сильфіда” (1832 р.), перший балет романтичної серії, був і першим «білотюниковим» балетом. Марія Тальоні та її батько Філіп Тальоні здійснили не лише реформу класичного танцю... а й реформу балетного костюму, зробивши його таким прозорим та повітряним, що значною мірою сприяло легкості та невагомості танцю його авторки» [4; 41]. Фактично з того часу романтичний балет почав асоціюватися з білим кольором – кольором абсолюту, непорочності,

досконалості. Але П. Карп йде далі, запрошує замислитись, чому сільфіди і віліси, та інші романтичні істоти, якими заповнювався балет, були білими. «Ймовірно пояснення буде полягати у тому, що вони були істотами з іншого світу, а, за повір'ями європейських народів, вихідці звідти бувають у білому» [5; 165]. «Білий балет» став символом балетного театру. Білий тюник балерини від доби романтизму вказує на тонку організацію персонажу, уособлення безтілесної душі.

«Сюїта в білому» поставлена 1943 р. С. Лифарем на музику Е. Лало вже назвою відсилає до «білого балету», ніби підкреслюючи спадкоємність традицій. Всі танцівниці «Сюїти» одягнені в білі тюники. С. Лифар, віддаючи належне академічним балетним формам, розвиває неокласичну лінію. В. Красовська зазначала: «Суто академічна техніка “Сюїти в білому” збагачена арабесками зі зміщеним центром: такі арабески танцівниць, що виконуються при підтримці партнера, подовжують горизонтальну лінію пози» [9; 183].

Традиційним для балетного театру є запозичення без змін назв літературних, музичних творів, на основі яких створюється хореографічна вистава. Але у балеті сила художнього впливу кольору на глядача, порівняно з читачем (література) чи слухачем (музика), значно підвищується, оскільки у балету, як синтетичного виду мистецтва, є можливість справляти потужний візуальний вплив.

Один із найвідоміших вальсів Й. Штрауса-сина «На прекрасному блакитному Дунаї», що часто називають «Блакитний Дунай» дав назву балету. Вперше балет «Голубий Дунай» на збірну музику Й. Штрауса (в обробці та доповненні Є. Корнбліта) поставлений 1956 р. Б. Фенстером на сцені Малого оперного театру в Ленінграді. Назва балету виправдана не лише тим, що дія відбувається на березі річки, а й її звучання підсилюється асоціацією: головний герой Франц дарує Анні блакитний шарф, що нагадує річку [3; 92].

Створюючи 1831 р. на московській сцені одноактний балет «Чорна шаль» за однойменним віршем О. Пушкіна, О. Глушковський максимально використав потенціал елемента костюму головної героїні – шалі, додатково підсиливши емоційний вплив трагедії на глядача. В. Красовська подає опис кульмінаційного моменту балету після вбивства молдавським князем Мурузом своєї невірної жінки гречанки Олімпії та її коханця вірменина Вахана: «...раптом погляд його [Мурзи] падав на чорну шаль Олімпії, обагрену кров'ю; він вдавався до гіркого розпачу, згадуючи про красу погубленої ним дружини» [8; 226]. Присутність чорного кольору у назві вже налаштувало на трагедію, пов'язану зі смертю (символіка чорного кольору), а візуалізація чорної шалі з червоною кров'ю справляли приголомшливий ефект, особливо, якщо врахувати історико-культурні обставини та рівень розвитку сценографії в Росії у першій третині XIX століття.

У хореографічній мініатюрі-пародії «Чорний лебідь» М. Форрегера поглиблено трагізм історії «Вмираючого лебедя» М. Фокіна, що одночасно став символом класичного танцю та згасанням зацікавленості до чистих балетних форм, відчуття неминучості руйнування академічних напрямів під наступом ідей модернізму. М. Форреггер одягнув балерину у чорну пачку, залишивши загальну фокінську драматургію, примусив робити акробатичні трюки та падіння на підлогу [14; 97–99]. Колірна лексема у назві, окрім прямої вказівки на костюм виконавиці, покликана поглибити трагізм ситуації через асоціацію чорного кольору зі смертю, одночасно є своєрідним глузуванням над класичним балетом, для якого наступають «чорні» дні. Адже мініатюра створена на початку 20-х років XX ст., коли точилися запеклі дискусії щодо шляхів розвитку радянського балету, долі класичного балету, що вважали ознакою буржуазного минулого.

Зовсім інше значення закладене у назву балету «Чорне свято», створеного 1971 р., коли постмодерністська естетика проклала шлях в хореографічному мистецтві. Балет вперше представлений в Нью-Йорку «Танцювальним театром Гарлему» (постановка А. Мітчелл), де всі артисти були афроамериканцями. Колірна лексема у назві, що стоїть поряд зі словом «свято» заздалегідь налаштовує на дуалістичність сприйняття: трагедія-комедія, горе-радість, траур-свято. Балет став «негритянською версією Випускного балу, що була виконана з дивовижною точністю та жвавистію» [1; 480], своєрідним маніфестом афроамериканців за свої права.

Однією з яскравих сторінок у розвитку хореографічного мистецтва став період панування авангардних течій в образотворчому мистецтві початку XX ст., що вплинуло на модерні тенденції в хореографії. Одним із теоретиків абстракціонізму В. Кандинським 1909 р. було створено сценічну композицію «Жовтий звук», що має «абстрактний» сюжет, згідно з яким «на сцені рухалися п'ять абстрактних велетнів, люди-маріонетки у безформному вбранні і перуках, із пофарбованими у синій, червоний, зелений кольори» [13; 151]. Великого значення Кандинський надавав кольору, «переносючи» його функції з абстрактного живопису до сценічного майданчику, адже за його задумом саме «колір є тим основним засобом, через який можна безпосередньо впливати на душу людини... Так, дитина у білому і людина у чорному втілюють життя і смерть, а групи людей в червоному і синьому

символізують земне і духовне. Жовтий колір у Кандинського взагалі постає як епіфанія духовності. Візуальний контакт із кольором і формою у сценічному просторі відкриває як глибини духовної реальності, так і дозволяє піднятися до неземних висот і внутрішнім зором, «очима душі своєї» (Платон) «осягнути сутність духу» [13; 151]. Назва твору розрахована на глядачів, обізнаних із теоретичними розробками В. Кандинського, потребує певної попередньої підготовки задля глибшого проникнення у систему колірних символів, створених автором.

На початку XXI ст. Баварська опера у Мюнхені поставила «Жовтий звук» на поєднанні контактної імпровізації, неокласици, інсталяції. У першому епізоді були присутні жовта квітка, дитина, одягнена у біле, велетень [2].

Одним із найвідоміших антимілітаристських балетів в історії став «Зелений стіл» К. Йоса, створений 1932 р. у Німеччині [15; 164–166]. Колірний прикметник у назві виступає своєрідним маркером зв'язку з армією, війною, адже зелений колір асоціюється з військовою формою. Одночасно – із зеленим сукном грального столу. Саме зелений стіл, за яким конфліктують та вирішують долі країн «сильні світу цього», стає повноправним діючим персонажем балету.

Значний вплив на глядача справляє червоний колір. Упродовж тривалого часу в СРСР прищеплювали ставлення до червоного кольору як патріотичного символу, а згодом у країнах, що утворилися після розпаду Радянського Союзу, сформувалася чітка асоціація червоного кольору із кровавим терором, що панував у період становлення радянської влади. І якщо відомий балет «Червоний мак» (1927 р.), що позиціонувався як перший радянський балет на сучасну тему, асоціювався з революційними подіями та пробуджував героїчні почуття, то «Червона Жизель», створена Б. Ейфманом 1997 р., демонструвала криваві події революційного Петрограда [3; 226]. Поєднання у назві колірної лексеми «червоний» із назвою вершини романтичного балету «Жизель» одразу викликає емоційний відгук, активізує уяву. Враження від вистави посилює сценографічне рішення, особливо у картині з величезним червоним полотнищем, що асоціюється то з кров'ю, що заливає всю сцену, то з червоною зіркою, то з червоним прапором.

*Висновки.* Колірні лексеми у назвах балетів є семіотичними маркерами – дієвим способом активізації уваги та уяви глядачів, що породжує відповідні асоціації та почуття. Колір виступає важливим засобом не лише образної характеристики героїв, а й сприяє цілісному осягненню художнього образу твору. Також колір у сценографічному оформленні балетів є композиційним фактором змістовного поглиблення твору.

Кольороназви художніх творів спрямовують увагу на систему колірної символіки, що у балетному театрі, зазвичай, є типовою. В балеті сформувалися як власні стійкі асоціації («білий балет» – білий колір як символ абсолютної чистоти та безтілесності), так і загальноприйняті (чорний – смерть: «Чорна шаль»; червоний – кров: «Червона Жизель»; блакитний – свіжіть, кохання: «Блакитний Дунай» та ін.).

#### Список використаної літератури

1. Балачин Д., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. Москва : Крон-Пресс, 2000. 494 с.
2. Вязовкина В. Цвет и танец. *Экран и сцена*. 2016. № 17. URL : <http://screenstage.ru/?p=5278>
3. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. Санкт-Петербург : «Композитор - Санкт-Петербург», 2008. 560 с.
4. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 237 с.
5. Карп П. Младшая муза. Москва : Дет. лит., 1986. 190 с.
6. Коваль Т. С. Художньо-образна функція кольористики. *Актуальні питання науки та практики: досягнення та перспективи*. 2007. URL : <https://www.pdaa.edu.ua/np/pdf3/25.pdf>
7. Коршенкова О. В. Символика цвета в культуре. *Аналитика культурологии*. 2015. № 2 (32) С. 156–162.
8. Красовская В. Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2008. 384 с.
9. Красовська В. Статті о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 340 с.
10. Новоселова Е. С. Литература как сюжетная основа романтического балета. Научные школы. *Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума*. 31 окт. – 3 нояб. 2017 г. / Челябин. гос. ин-т культуры; сост. Е. В. Швачко. Челябинск : ЧГИК, 2017. С. 180–182.
11. Портнова Т. В. Живописное решение пространства сцены (свето-цветовое состояние балетного спектакля). *Успехи современного естествознания*. 2011. № 5. С. 110–113.
12. Сидорчукова Л. Г. Символика цветообозначений в современной хореографии (на материале балета Е. Панфилова «Ромео и Джульетта»). *Диалоги о культуре и искусстве: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием* (Пермь, 25–27.10.2017): в 2 ч. Ч. 1 / Перм. гос. ин-т культуры. Пермь, 2017. С. 12–18.
13. Слівінська А. Ф., Цветкова Л. Ю. Візуалізація «духовної реальності» у сценічній композиції «Жовтий звук» В. Кандинського. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 146–152.

14. Чепалов А. Судьба пересмешника или новые странствия Фракасса. Харьков, 2001. 188 с.
15. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.; монографія. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.

#### References

1. Balanchin D., Mjeison F. Sto odin rasskaz o bol'shom balete. Moskva : Kron-Press, 2000. 494 s.
2. Vjazovkina V. Cvet i tanec. *Jekran i scena*. 2016. №17. URL : <http://screenstage.ru/?p=5278>
3. Degen A., Stupnikov I. Balet. 120 libretto. Sankt-Peterburg : «Kompozitor - Sankt-Peterburg», 2008. 560 s.
4. Zaharov R. V. Sochinenie tanca. Stranicy pedagogicheskogo opyta. Moskva : Iskusstvo, 1983. 237 s.
5. Karp P. Mladshaja muza. Moskva : Detskaja literatura, 1986. 190 s.
6. Koval T. S. Khudozhno-obrazna funktsiia kolorystyky. *Aktualni pytannia nauky ta praktyky: dosiahnennia ta perspektyvy*. 2007. URL : <https://www.pdaa.edu.ua/np/pdf3/25.pdf>
7. Korshenkova O. V. Simvolika cveta v kul'ture. *Analitika kul'turologii*. 2015. № 2 (32) S. 156–162.
8. Krasovskaja V. Russkij baletnyj teatr: ot vozniknovenija do serediny XIX veka. Sankt-Peterburg : Lan'; Planeta muzyki, 2008. 384 s.
9. Krasovs'ka V. Stat'i o balete. Leningrad : Iskusstvo, 1967. 340 s.
10. Novoselova E. S. Literatura kak sjuzhetnaja osnova romanticheskogo baleta. *Nauchnye shkoly. Molodezh' v nauke i kul'ture XXI v. : materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma. 31 okt. – 3 nojab. 2017 g. / Cheljab. gos. in-t kul'tury; sost. E. V. Shvachko*. Cheljabinsk : ChGIK, 2017. S. 180–182.
11. Portnova T. V. Zhivopisnoe reshenie prostranstva sceny (sveto-cvetovoe sostojanie baletnogo spektaklja). *Uspehi sovremennoho estestvoznanija*. 2011. № 5. S. 110–113.
12. Sidorchukova L. G. Simvolika cvetooboznachenij v sovremennoj horeografii (na materiale baleta E. Panfilova «Romeo i Dzhul'etta»). *Dialogi o kul'ture i iskusstve: materialy VII Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem (Perm', 25–27.10.2017): v 2 ch. Ch. 1 / Perm. gos. in-t kul'tury*. Perm', 2017. S. 12–18.
13. Slivinska A. F., Tsvietkova L. Yu. Vizualizatsiia «dukhovnoi realnosti» u stsenichnii kompozytsii «Zhovtyi zvuk» V. Kandynskoho. *Kultura i suchasnist*. 2019. № 1. S. 146–152.
14. Чепалов А. Суд'ба пересмешника или новые странствия Фракасса. Хар'ков, 2001. 188 с.
15. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. ; монографія. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.

#### СИМВОЛИКА ЦВЕТОНАЗВАНИЙ В БАЛЕТЕ

**Луговенко Татьяна Георгиевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Киевский университет им.Б. Гринченка, г. Киев;  
**Грек Владимир Анатольевич** – старший преподаватель кафедры хореографии, Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Выявлена роль цветочных составляющих в названиях балетов. Доказано, что цветочные лексемы в названиях балетов являются семиотическими маркерами – действенным способом активизации внимания и воображения зрителей, которые порождают соответствующие ассоциации и чувства. Цвет выступает как важное средство не только образной характеристики героев, но и способствует целостному постижению художественного образа произведения. Цвет в сценическом оформлении балетов является композиционным фактором содержательного углубления произведения. Цветоназвания художественных произведений направляют внимание на систему цветочной символики, которая в балетном театре, как правило, является типичной. Отмечено, что в балете сформировались как собственные устойчивые ассоциации («белый балет» – белый цвет как символ абсолютной чистоты и бесплотности), так и общепринятые (черный – смерть: «Черная шаль», красный – кровь «Красная Жизель»; голубой – свежесть, любовь: «Голубой Дунай» и др.).

**Ключевые слова:** цвет в балете, цветоназвание, символика цвета, хореография, танец.

#### SYMBOL OF COLOR NAMES IN THE BALLET

**Lugovenko Tetyana** – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv;  
**Grek Volodymyr** – Senior Lecturer of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article reveals the role of color adjectives in the names of ballets. It is proved that the color tokens in the names of ballets are semiotic markers – an effective way to enhance the attention and imagination of the audience, which generates the corresponding associations and feelings. Color acts as an important means not only of the figurative characteristics of the characters, but also contributes to the holistic comprehension of the artistic image of the work. Also, the color in the scenographic design of ballets is a compositional factor in the content of the work. The color names of works of art direct attention to the system of color symbols, which, as a rule, is typical in a ballet theater. It was noted that in the ballet both own stable associations were formed («white ballet» – white color as a symbol of absolute purity and etherealness), as well as generally accepted ones (black – death: Black Shawl, red – blood Red Giselle; blue – freshness, love: The Blue Danube, etc.).

**Key words:** color in ballet, color names, color symbolism, choreography, dance.

UDC 792.82

## SYMBOL OF COLOR NAMES IN THE BALLET

**Lugovenko Tetyana** – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv;  
**Grek Volodymyr** – Senior Lecturer of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

*The aim* of the article is to identify the role of color adjectives in ballet names.

*Research methodology.* The study uses historically chronological and diachronic approaches, analysis and comparison of sources, events, facts.

*Results.* Color tokens in ballet titles are semiotic markers, an effective way of stimulating the attention and imagination of the audience, generating relevant associations and feelings. Color acts as an important tool not only for the figurative characterization of the characters, but also for a holistic understanding of the artistic image of the work. Also, color in the scenic design of ballets is a compositional factor in the meaningful deepening of the work. The color names of the works of art draw attention to the system of color symbolism, which is usually typical in ballet theater. In ballet formed as their own stable associations («white ballet» – white color as a symbol of absolute purity and incorporeality), and generally accepted (black – death: Black Shawl; red – blood: Red Giselle; blue – fresh, love : Blue Dunai, etc.).

*Novelty.* The role of color tokens in ballet titles has been first discovered.

*The practical significance.* The materials and results of the study can be applied to further research on the problems of ballet art, as well as to deepen the knowledge of students, graduate students, anyone interested in choreography.

*Key words:* color in ballet, color names, color symbolism, choreography, dance.

Надійшла до редакції 22.11.2019 р.

УДК 78.01: 141.133 (436+470)

**А. ШЕНБЕРГ – В. КАНДИНСЬКИЙ : АНТРОПОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ  
ТА ЛІНІЇ ПЕРЕТИНУ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ**

**Салдан Світлана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Львівський національний університет ім. І. Франка  
orcid.org/000-0003-2877-9282  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.263  
svitlana.saldan@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню впливу засадничих положень антропософії Р.Штайнера на художньо-естетичні принципи А. Шенберга та В. Кандинського.

Виявлено, що основоположні засади вчення стали імпульсом для формування своєрідних новаторських методів творчості митців. Вплив антропософії передусім виявився у сприйнятті ідеї цілісності духовно-матеріального світу, в якому роль посередника відіграє мистецтво. Усвідомлення музики як провідної духовної субстанції, а також синестезії як митецької проєкції Божественного світу, стало основною площиною формування творчої парадигми. Зокрема вказано, що вибір музично-виразових засобів А. Шенберга і В. Кандинського підпорядковувався інтуїтивному слідуванню Божественній ідеї.

*Ключові слова:* антропософія Р. Штайнера, А. Шенберг, В. Кандинський, синестезія, абстракціонізм, синтез мистецтв.

*Постановка проблеми.* Останнім часом з'явилося чимало досліджень, присвячених вивченню світогляду того чи іншого видатного композитора, що ставав ґрунтом, з якого проростали його творчі ідеї, виявляючи невідомі глибини творчої лабораторії митця. Часто внутрішній світ художника формувався під впливом релігійних та езотеричних уподобань, рефлексивно відображаючись у процесі творчості, – теми, які певний час оминалися дослідниками. Осторонь наукових розробок тривалий час залишалася тематика впливу тео- та антропософії Р. Штайнера на творчість представників культури і мистецтв, серед яких було чимало художників, скульпторів, архітекторів, письменників, поетів, композиторів, музикознавців, диригентів. У контексті заданої теми серед видатних митців поч. ХХ ст. виділяються А. Шенберг та В. Кандинський – знакові постаті світової культури, які поділяли чимало опорних пунктів антропософії, трактування її засадничих ідей щодо мистецтва й, зокрема, музики.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* У музикознавчій літературі аналізу музичної творчості А. Шенберга присвячена чимала кількість досліджень, серед яких виокремимо праці С. Павлишин [9], В. Кляйна [20], Д. Бен-Герсона (Черногуза) [1], Ю. Векслер [4], Г. Калошиної [7], О. Дашевської [5], Н. Власової [3]. Предметом досліджень науковців неодноразово ставала також і творчість В. Кандинського, якому присвячені роботи М. Лакоста [6], Г. Шохмана [10], Ю. Ковач [17], О. Дашевської [4],



С. Рінгбома [22], К. Дальгауза [17] та ін. Більшість досліджень пропонують висвітлення стильових характеристик, жанрових уподобань, особливості виразових засобів, які використовували митці, широко представлені їх біографічні дані. Проте, залишаються осторонь імпульси творчого процесу, які, формуючись у внутрішньому світі композитора, його світоглядній позиції, втілювалися у відповідних композиціях.

*Мета статті* – виявити вплив антропософії Р. Штайнера як світоглядної площини художньо-естетичних пошуків В. Кандинського та А. Шенберга, встановити особливості їх творчих інтенцій, визначити лінії перетину художніх принципів, окреслити музичний контекст.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Розквіт діяльності Р. Штайнера, А. Шенберга та В. Кандинського, які були сучасниками, припав на поч. ХХ ст. – час, позначений безліччю перманентних конфліктів та криз: соціальних, політичних, економічних. Однією з причин кризових явищ вважався давній конфлікт релігії та науки. «Необхідно визнати, що найбільшим злом нашого часу є те, що релігія і наука – є двома ворожими силами, які не поєднані між собою. <...> Релігія без доказів і наука без надії стоять один навпроти одного недовірливо та вороже, безсильні перемогти одна одну» [15].

Антропософія Р. Штайнера, проголошуючи синтез науки, мистецтва та релігії не лише пропонувала теоретичні основи цілісного світобачення, в якому духовно-релігійна й матеріальна площини розглядалися як рівноцінні частини буття людини, адекватною їм сферою й, в той же час посередником між ними, вважалася мистецтво. У своїй «програмній» праці «Філософія свободи» (1894 р.) Р. Штайнер вказував на необхідність вільного розвитку внутрішнього духовного світу людини, дотепер скутого, пануючими у суспільстві жорсткими традиціями та світоглядними догмами, які регламентують не тільки її поведінку, а й спосіб мислення, свобода якого є необхідною запорукою творчого розвитку.

В. Кандинський, який не приховував свого розчарування наукою, яка, хоча і стала рушійною силою технічного прогресу, проте не сприяла формуванню духовної рівноваги в суспільстві, знаходить життєві орієнтири у тео- та антропософії. У його бібліотеці було чимало праць О. Блавацької, А. Безант, Ч. Ледбитера та ін. Однак після відвідин лекцій Р. Штайнера у Мюнхені (1907 р.) [19; 41], згодом у Будинку архітекторів, у Берліні (1907-1908 рр.) [16; 197] його зацікавлює світоглядне вчення філософа. Він не лише відвідував лекції вченого, за свідченням С. Рінгбома, разом із художником А. Явленським вони «зустрічалися та спілкувалися з Штайнером у Мюнхені аж до 1913 року» [22; 393]. Дослідник творчості художника Г. Лахман вказує, що В. Кандинський був уважним читачем теософського журналу «Люцифер-Гнозис», власником та головним редактором якого був Р. Штайнер [21]. Слід зазначити, що певний час Р. Штайнер, на прохання керівництва теософського товариства (А. Безант), очолював німецьку гілку спільноти та, у 1913 р., через принципові розбіжності пориває з ним й утворює Антропософське об'єднання. Філософ, проте, не відкидав деякі теософські тези про еволюцію людини, можливість її подальшого духовного розвитку тощо, свідченням чого є його праця «Теософія», усе ж розбіжностей було значно більше, зокрема, прихильники теософії не сприймали мистецтво як посередника в освоєнні Божественних ідей, з чим він категорично не погоджувався. До того ж Р. Штайнер вважав його важливим допоміжним засобом для безпосереднього засвоєння духовних знань, розвитку вищих пізнавальних здібностей людини й, всупереч керівництву теософського товариства, вносив мистецький елемент (музичне та кольорове оформлення) до власних публічних лекцій, в тому числі, які він читав перед теософською аудиторією.

Обидва митці заприятелювали після листа В. Кандинського, якого він написав А. Шенбергу побувавши на концерті, на якому прозвучали Перший та Другий струнні квартети, три п'єси для фортепіано композитора (1911 р.). Пережиті емоції втілилися художником у картині «Враження III (Концерт)». Як відомо, концерт атональної музики, який назвали «хуліганським», закінчився скандалом. Проте, В. Кандинський високо оцінив новаторство автора творів: «...те, за що ми боремося, у всьому нашому способі мислення і почуттів у цілому, – стільки загального, що я відчуваю себе повністю виправданим у висловленому моєму співпереживанні. У ваших творах Ви здійснили те, що я, хоч і в неявній формі, так сильно сподівався знайти в живописі. Незалежний рух до того, що нам призначено, незалежне життя індивідуальних голосів в Ваших композиціях – є саме те, що я намагаюся знайти в моїх картинах. У живописі зараз сильна тенденція до відкриття «нової» гармонії конструктивістськими засобами, коли ритмічне побудовано в майже геометричній формі» [1]. На той час, зазначимо, вже написана В. Кандинським картина «Абстрактні акварелі», яка поклала початок історії абстрактного мистецтва (1910 р.), засадничі цілі художника відображені в його збірнику статей «Духовне в мистецтві» (1910 р.). У той же період А. Шенберг опублікував свою працю «Вчення про гармонію» (1911 р.), яка демонструє наявність сформованих композиційних принципів. Розглядаючи «розкріпачений» звук як повноцінний «будівельний матеріал», він констатував: «Ще раз: тон – це матеріал музики. Тому його слід вважати з усіма властивостями та ефектами придатними для мистецтва» [23].

Композитор був глибоко релігійною людиною. Окрім іудаїзму та католицизму він також цікавився тео- та антропософією. Вірогідно, що ім'я Р. Штайнера було відоме А. Шенбергу ще у віденський період, коли в мистецьких та інтелектуальних колах точилися жваві розмови про молодого й талановитого науковця, який здобув визнання знавця-дослідника природничих праць Й. Гете. Опубліковані вступні статті і коментарі (1883-1887 рр.) до чотирьох томів наукових праць Й. Гете, а також ряд інших праць, здебільшого присвячені мистецтвознавчим поглядам письменника, принесли Р. Штайнеру заслужений авторитет та популярність у мистецьких і наукових колах.

За ствердженням дослідниці Б. Фюлмі, яка називає композитора теософом, у 1900-х рр. він відвідував лекції Р. Штайнера, зокрема в літературно-мистецькому товаристві «Прийдешні» в Берліні, де збиралася творча молодь [24]. Про зацікавлення А. Шенберга релігійно-езотеричними вченнями, зокрема теософією, в її широкому значенні, свідчить В. Кляйн, який у статті «Теософський елемент у світогляді Шенберга», надрукованій у збірнику, присвяченому 50-літньому ювілею композитора, зокрема зазначив: «Якби ми захотіли вказати на глобусі духовного світу точку, де знаходиться батьківщина Арнольда Шенберга, ми б зробили це за допомоги дуже простої констатації: Шенберг – теософ. <...> Визначальними для цього способу мислення є "вчення про реінкарнацію" – "віра в те, що шлях людини веде через незліченні переродження до все більш високих форм буття» [20; 273]. Хоча офіційного підтвердження про членство композитора у тео- чи антропософському товаристві немає, проте опорні ідеї вчення Р. Штайнера виявилися не тільки у праці композитора «Стиль та думка», епістолярній спадщині, а й у багатьох його музичних композиціях.

В. Кандинський, як і А. Шенберг, услід за Р. Штайнером погоджувалися з тезою про містичну природу мистецтва, а його головним завданням вбачили виховання душі. Положення антропософського вчення про необхідність вільного розвитку духовного світу особистості стала підґрунтям пошуку незалежних від традицій виразових засобів. «Шенберг один із перших запропонував і узаконив своєю творчістю принцип вільного вибору мови, робить його одним з ідейних стовпів музики ХХ ст.» [3; 22]. У той же час В. Кандинський, слідом за сократівським «пізнай себе», підкреслюючи, що у різних видах мистецтва існує «зародок прагнення до нереалістичного, до абстрактного і до внутрішньої природи» [8; 37], відходить від видимого реалізму предметності й здійснює прорив до надчуттєвого позапредметного світу, також вибудовуючи власну художню мову: «Ця мова повинна була не відображати предметний світ, але формувати всеохоплюючий образ, певний універсум» [6; 91]. Принцип самовираження, який має слідувати за інтуїцією А. Шенберг розглядав як визначальний у творчому процесі. У листі-відповіді на перший лист В.Кандинського він підкреслює: «Мистецтво належить підсвідомому. Треба виражати себе, виражати безпосередньо!» [2].

Слідом за Й. Гете та Р. Штайнером, обидва митці відводять музиці найвищий п'єдестал серед мистецтв, адже вона, як стверджує тео- та антропософія, походить із Божественного світу й впливає на людину безпосередньо. Ця теза знаходить відгук у В. Кандинського: «Музичний тон має безпосередній доступ до душі. Він у той же час знаходить у ній відгук, оскільки у людини «музика в душі» [8]. Подібну думку зустрічаємо в А. Шенберга: «Музика [...] є формою вираження, в якій суб'єкт, що творить, виходячи за межі самого себе і досягає сфери, яка індивідуальна» [18; 744].

В. Кандинський визнавав, що відображення внутрішньої ідеї твору як і духовного стану людини – є вельми складним завданням для живопису, на відміну від можливостей музики як абстрактного мистецтва, яка «природньо та легко» цього досягає, оскільки є найменш матеріальною [8; 38], тому, на його думку, інші види творчості мають запозичити її способи вираження. Саме від музики, «...беруть початок сучасні пошуки у сфері ритму і математичної абстрактної конструкції, звідси зрозуміло і те, що тепер так цінується повтор барвистого тону і того, яким чином кольору надається елемент руху тощо.<...> Це означає, що одне мистецтво повинно вчитися в іншого, як користуватися своїми засобами...» [8].

Спорідненість живопису та музики втілюється В. Кандинським в ідею «синтезу мистецтв», що знайшло своє вираження збірки «Звуки» (1911 р.) – цикл гравюр із прозовими віршами), картині «Жовтий звук (Імперія III. Концерт)», а також у сценічній композиції з однойменною назвою (1913 р.). Неодноразово художник використовує музичну термінологію, в якій відображається його природжена здатність не лише бачити, але й «чути» кольори: «Блакитний колір, представлений музично, схожий на флейту, синій – на віолончель, і темніючи, на чудові звуки контрабаса; в глибокій, урочистій формі звучання синього можна порівняти з низькими нотами органа» [8]. Митець не тільки надзвичайно чутливо сприймав кольори, у його творчій уяві вони чітко проектувалися на звуки. Подібними відчуттями синестезії вирізнявся й А.Шенберг, який ознайомившись із ідеєю відповідності кольору музичних тонів В. Кандинського відмітив її близькість із своїм власним сприйняттям: «...це мені дуже подобається. Надто те, що Ви говорите про фарби, порівнюючи з фарбами у музиці. Це збігається із моїм відчуттям»

[11; 75]. Ідеї синестезії, синтезу мистецтв яскраво виявлена у музично-театральній композиції «Щаслива рука», в партитурі якої А. Шенберг дає вказівки про характер та колір освітлення, костюми, зовнішність персонажів. Збереглися створені ним ескізи декорацій для усіх чотирьох частин твору, таблиця «crescendo кольору» з 3-ї картини, в якій композитор позначив динаміку зміни освітлення. У тому ж контексті показовим є введення А. Шенбергом методу «Klangfarbenmelodie» (темброво забарвленої мелодії), що відображено у третій з «П'яти п'єс для оркестру» ор. 16., в якій центр композиційної уваги зміщується на тембр, відіграючи роль кольорового забарвлення мелодії шляхом розподілу звуку або мелодії між декількома різними інструментами, а також диференціюванням ритму та динаміки.

Пояснення ідеї синестезії знаходимо в антропософському вченні, зокрема у лекції Р. Штайнера «Von der Aura des Menschen» («Від Аури людини»), законспектованої у блокноті В. Кандинського з теософського журналу „Lucifer-Gnosis“. Зокрема філософ указував, що Духовний світ «зітканий» з постійно вібруючих звуків – музичних тонів, що володіють певною астральною проекцією, відображаючись у відповідних барвах-кольорах. Переймаючи вібраційні імпульси Духовного світу від найтонших духовних субстанцій (вібруючих звуків та барв) – до фізично-матеріального (тіла), митець «стає поєднаним із божественною творчою силою, коли вона, а не наслідування зовнішньому служить їй (людині. – С.С.) джерелом творчості; оскільки божественно-духовне в достатній силі діє і є присутнє у ній (людині. – С.С.) й вона усвідомлює свій взаємозв'язок зі світовим цілим. Завдяки формуванню і утворенню того, що живе в світових законах, через внутрішнє проникнення в духовні зв'язки вона створює мистецтво, що народжується з глибин світу і сутності людини. Це є не «підслухуванням» таємниць природи, а зануренням у сокровенну, приховано діючу за нею духовність» [12]. В. Кандинський розвиває думку Р. Штайнера, розглядаючи духовні вібрації в контексті різних видів мистецтва: літературі, музиці, малярстві, зокрема вказуючи: «Душа входить у стан безпредметної вібрації, яка є ще більш складною, я б сказав, більш «надчуттєвою», ніж душевна вібрація, викликана дзвоном, струною, яка звучить, дошкою, що падає тощо» [8].

Фактично погоджуючись із думкою, що людська душа володіє здатністю переймати імпульси музичних вібрацій Духовного світу, А. Шенберг усвідомлював важливість відповідно розвиненої духовної організації особистості (слухача). Митець, концерти, якого часто супроводжувались (особливо у Відні) скандалами, з гіркотою зауважив: «Моя музика хороша. Але як тільки музика перевершує почуття і стає ідеєю, тільки геніальні особи повинні бути слухачами, бо тільки вони здатні на це відповісти! Моє нещастя, що я почув хор ангелів і вважав, що люди можуть зрозуміти ці напруги» [17].

Потужною гілкою вчення Р. Штайнера був релігійно-езотеричний напрям, який об'єднував положення про карму, реінкарнацію та християнське вчення. Відгомонам штайнерівських лекцій «Від Будди – до Христа», прочитаних ученим у товаристві «Прийдешні», стала ораторія А. Шенберга «Сходи Іакова» («Jakobsleiter»), в якій композитор, спираючись на біблійний сюжет, усе ж відходить від традиційного трактування Старого завіту, «образ сходів переосмислений. Це не тільки «ключ до неба», символ посередництва між «височиною» та «долом», між Богом і світом, а й символ «шляху до Бога», який повинна здолати людська душа. Шлях цей, як і самі сходи, не безперервний, а дискретний; він складається із сходинок-перевтілень, за якими душа піднімається до Бога, несучи з собою весь досвід свого минулого життя, поки не досягне нового стану – стану ангела. Таким чином, переосмислюючи Біблію, Шенберг наслідує теософське вчення про карму і реінкарнацію» [4; 32]. Вони ототожнюються з «життям» музичних ідей, які пояснюють підґрунтя формування його творчого 12-ти тонового методу. Звідси, вірогідно, походить і його трактування «еманіпованого» дисонансу як «вирівняного в правах» із консонансом співзвуччя: «У цьому просторі, як і в небесах Е. Сведенборга (це описано в «Серафиті» Бальзака), немає абсолютного низу, немає напрямів вправо або вліво, вперед або назад. Будь-яке музичне поєднання, будь-який рух тонів необхідно розуміти, перш за все, як взаємозв'язок звуків, вібруючих коливань, які виникають у різних місцях у різний час» [10; 133]. Подібна теза трапляється у лекції Р. Штайнера, в якій він вказує на духовно-космічний характер музичного мистецтва: «Вгорі все подібно до того, що внизу, і внизу все подібно до того, що вгорі. Хто розуміє цей вислів у вищому сенсі, той поступово вчиться пізнавати в явищах світу цінне і найцінніше, що виявляється як відображення все більш і більш високих світів; і в музиці він також відчуває картину вищого світу. <...> -Але творіння музики повинні кожен раз відтворюватися заново. Вони течуть у хвилях своїх гармоній і мелодій як відображення душі, яка в інкарнаціях повинна знову і знову заново проживати себе протягом часу. Як душа людини є чимось, що знаходиться в становленні, так і її відображення тут, на Землі, є текучим. Глибокий вплив музики ґрунтується на цьому спорідненні» [13; 31-32].

*Висновки.* Отже, відхід від традиційної образно-мовної системи творчості А. Шенберга і В. Кандинського, пов'язаний з формуванням новаторських методів їх творчого пошуку. Вибір музично-виразових засобів А. Шенберга і В. Кандинського підпорядковувався інтуїтивному

слідуюванню Божественній ідеї. Розвиваючись паралельно їх музично-естетичні погляди в значній мірі спиралися на антропософське вчення Р. Штайнера. Теза антропософії про цілісність буття духовно-матеріального світу, в якому роль посередника відіграє мистецтво, усвідомлення музики як провідної духовної субстанції, а також синестезії як митецької проєкції Божественного світу, стала основною площиною формування творчої парадигми митців.

Прояви музично-естетичних поглядів Р. Штайнера, які подекуди межують із пророцтвами (наприклад, про подальше розщеплення тону, поглиблення тенденції до синтезу мистецтв й розширення виконавської свободи тощо), демонструє творчість багатьох відомих композиторів, що може стати підставою для подальших досліджень.

#### Список використаної літератури

1. Бен-Гершон (Черногуз) Д. Литературно-психологическое расследование по письмам Арнольда Шёнберга и Василия Кандинского в 4 актах, с прелюдией и эпилогом. URL: <http://7iskusstv.com/2010/Nomer2/Chernoguz1.php> (дата обращения: 30.10.2019).
2. Василий Кандинский. Арнольд Шёнберг: письма. URL: <http://orloffmagazine.com/content/kandinskiy-i-shyonberg-pisma> (дата обращения: 10.10.10).
3. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва: ЛКИ, 2012. 528 с.
4. Векслер Ю. Против своей и вашей воли он здесь, чтобы вести вас. «Лестница Иакова» Арнольда Шёнберга. *Гнозис Gnosis. New York*. Москва: Изд. дом: Композитор, 2006. С. 28-41.
5. Дашевська О. В. «Чиста музика» та естетика додекафонії А. Шёнберга. А. Шёнберг та В.Кандинський: автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2008. 20 с.
6. Лакост М. Кандинский. Москва : Слово, 1995. 96 с.
7. Калошина Г., Преодоляк В. Проблема концепции и симфонизм в опере «Моисей и Аарон» А. Шёнберга. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-kontseptsii-i-simfonizm-v-opere-moisey-i-aaron-a-shenberga> (дата обращения: 30.10.2019).
8. Кандинский В. О духовном в искусстве. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky\\_o\\_duchovnom.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky_o_duchovnom.pdf) (дата обращения: 30.10.2019).
9. Павлишин С. Арнольд Шёнберг: Монография. Москва: Композитор, 2001. 477 с.
10. Шёнберг А. Стиль и мысль: статьи и материалы / состав., переводы, коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва: ИД «Композитор», 2006. 528 с.
11. Шохман Г. Параллели духа. Читая переписку А. Шёнберга с В. Кандинским. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/k-voprosu-o-muzikalnoy-estetike-kandinskogo.html#bookmark35> (дата обращения: 30.10.2019).
12. Штайнер Р. Пути к новому архитектурному стилю Штайнер Р. URL: [http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Published\\_Edition&Id=114](http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Published_Edition&Id=114) (дата обращения: 31.10.2018).
13. Штайнер Р. Сущность музыкального / пер. С нем. В.Симонова. Ереван: Лонгин. 2010. 208 с.
14. Штейнер Р. Антропософское руководящие положение / перевод. Богословский В. А., Усачев Д. А. 1996. URL: [http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga\\_Book&Id=026&Bid=1](http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=026&Bid=1) (дата обращения: 31.10.2018).
15. Шюре Е. «Великие посвященные». URL: [http://az.lib.ru/s/shjure\\_e/text\\_1889\\_les\\_grands\\_inities.shtml](http://az.lib.ru/s/shjure_e/text_1889_les_grands_inities.shtml) (дата обращения: 31.10.2018).
16. Carlson M. No Religion Higher than Truth. A History of Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993. 293 p.
17. Covach J. Schoenberg and the Occult: Some Reflections on the «Musical Idea». URL: <http://www.ibiblio.org/johncovach/asoccult.htm> (дата обращения: 31.10.2018).
18. Dahlhaus C. Das Veraltnis zum Text. Zur Entwicklung Arnold Schönbergs musikalischer Poetik. [Erstdruck in: Festschrift Arno Forchert, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u.a.: Bärenreiter 1986, 290–295.
19. Grohmann W. Wassily Kandinsky: Life and Work. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1958. 428 p.
20. Klein W. Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung // Arnold Schönberg zum Fünfzigsten Geburtstag 13.September 1924. Sonderheft der Musikblätter Anbruch Wien, 1924. S. 273.
21. Lachman G. Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. URL: <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1405> (дата обращения: 31.10.2018).
22. Ringbom S. Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of the Abstract Painting // Journal of the Warbourg and Courtlaud Institutes. Published by: The Warburg Institute 1966. Vol. 29. pp. 386–418.
23. Schönberg A. Study of Harmony. London: Faber, 1978. p. 20.
24. Föllmi Beat A. Schönberg ist Theosoph: Anmerkungen zu einer wenig beachteten Beziehung International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (1999) Vol. 30, No. 1, pp. 55-63.

#### References

1. Ben-Hershon (Chornohuz) D. Literaturno-psykholohichne rozsliduvannya za lystamy Arnolda Shenberha i Vasylya Kandynskoho v 4 aktakh, z prelyudiyeyu i epilohom. URL: <http://7iskusstv.com/2010/Nomer2/Chernoguz1.php> (data zvernennya: 30.10.2019).
2. Vasyly Kandynskyy. Arnold Shenberh: lysty. URL: <http://orloffmagazine.com/content/kandinskiy-i-shyonberg-pisma> (data zvernennya: 10.10.10.).

3. Vlasova N. Tvorchist Arnolda Shenberha. Moskva.: LKY, 2012. 528 s.
4. Veksler YU. Protvy svoeyey i vashoyi voli vin tut, shchob vesty vas. «Drabyna Yakova» Arnolda Shenberha // Hnozs Gnosis. New York. Moskva: Yzd. budynok: Kompozytor, 2006. S.28–41.
5. Dashevskaya O. V. «Chysta muzyka» ta estetyka dodekafoniyi A. Shenberha. A. Shenberha ta V.Kandinskiy: avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.01. Kyiv, 2008. 20 s.
6. Lakost M. Kandynskyy. Moskva: Slovo, 1995. 96 s.
7. Kaloshyn H., Predolyak V. problemy kontseptsii i symfonizm v operi «Moyshey i Aaron» A.Shenberha. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-kontseptsii-i-simfonizm-v-opere-moisey-i-aaron-a-shenberga> (data zvernennya: 30.10.2019).
8. Kandynskyy V. Pro dukhovne v mystetstvi. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky\\_o\\_duchovnom.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky_o_duchovnom.pdf) (data zvernennya: 30.10.2019).
9. Pavlyshyn S. Arnold Shenberh: Monohrafiya. Moskva: Kompozytor, 2001. 477 s.
10. Shenberh A. Styl i dumka: statti ta materialy / sklad., Pereklady, komment. N. Vlasovoyi, O. Losevoy. Moskva: VD «Kompozytor», 2006. 528 s.
11. Shokhman H. Paraleli dukhu. Chytayuchy perepysku A. Shenberha z V. Kandynskym. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/k-voprosu-o-muzikalnoy-estetike-kandinskogo.html#bookmark35> (data zvernennya: 30.10.2019).
12. Shtayner R. Shlyakhy do novoho arkhitektturnoho stylyu Shtayner R. URL: [http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Published\\_Edition&Id=114](http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Published_Edition&Id=114) (data zvernennya: 31.10.2018).
13. Shtayner R. Sutnist muzychnoho / per. Z noho. V.Simonova. Yerevan: Lonhyn. 2010. 208 s.
14. Shteyner R. Antroposofske kerivni polozhennya / pereklad. Bohoslovskyy V. A., Usachov D. A. 1996. URL: [http://bdn-steiner.ru/modules.php?Name=Ga\\_Book&Id=026&Bid=1](http://bdn-steiner.ru/modules.php?Name=Ga_Book&Id=026&Bid=1) (data zvernennya: 31.10.2018).
15. Shyure E. «Velyki posvyachenii». URL: [http://az.lib.ru/s/shjure\\_e/text\\_1889\\_les\\_grands\\_initiatives.shtml](http://az.lib.ru/s/shjure_e/text_1889_les_grands_initiatives.shtml) (data zvernennya: 31.10.2018).
16. Carlson M. No Religion Higher than Truth. A History of Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993. 293 p.
17. Covach J. Schoenberg and the Occult: Some Reflections on the «Musical Idea». URL: <http://www.ibiblio.org/johncovach/asoccult.htm> (дата обращения: 31.10.2018).
18. Dahlhaus C. Das Veraltnis zum Text. Zur Entwicklung Arnold Schönbergs musikalischer Poetik. [Erstdruck in: Festschrift Arno Forchert, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u.a.: Bärenreiter 1986, 290–295.
19. Grohmann W. Wassily Kandinsky: Life and Work. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1958. 428 p.
20. Klein W. Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung // Arnold Schönberg zum Fünfzigsten Geburtstag 13.September 1924. Sonderheft der Musikblätter Anbruch Wien, 1924. S. 273.
21. Lachman G. Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. URL: <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1405> (дата обращения: 31.10.2018).
22. Ringbom S. Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of the Abstract Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Published by: The Warburg Institute 1966. Vol. 29. pp. 386–418.
23. Schönberg A. Study of Harmony. London: Faber, 1978. p. 20.
24. Föllmi Beat A. Schönberg ist Theosoph: Anmerkungen zu einer wenig beachteten Beziehung International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (1999) Vol. 30, No. 1, pp. 55–63.

#### **А. ШЁНБЕРГ – В. КАНДИНСКИЙ: АНТРОПОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ И ЛИНИИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА**

**Салдан Светлана Александровна** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Львовский национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Статья посвящена исследованию влияния основных положений антропософии Р. Штайнера на художественно-эстетические принципы А. Шёнберга и В. Кандинского.

Выявлено, что основополагающие принципы учения стали импульсом к формированию своеобразных новаторских методов творчества художников. Влияние антропософии прежде всего сказалось в восприятии идеи целостности духовно-материального мира, в котором роль посредника играет искусство. Осознание музыки как ведущей духовной субстанции, а также синестезии как художественной проекции Божественного мира, стало основной базой формирования творческой парадигмы. В частности указано, что выбор музыкально-выразительных средств А. Шёнберга и В. Кандинского подчинялся интуитивному следованию Божественной идеи.

**Ключевые слова:** антропософия Р. Штайнер, А. Шёнберг, В. Кандинский, синестезия, абстракционизм, синтез искусств.

#### **A. SCHONBERG – V. KANDINSKY: ANTHROPOSOPHICAL CONTEXT AND INTERCONNECTION LINES OF CREATIVE SEARCH**

**Saldan Svitlana** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,  
of Lviv National University Franko, Lviv

The article is devoted to the study of the influence of the main provisions of R. Steiner's anthroposophy on the artistic and aesthetic principles of A. Schoenberg and V. Kandinsky.

It is revealed that the doctrine became an impulse for the formation of innovative methods of their creativity. The influence of anthroposophy was primarily in the perception of the idea of the integrity of the spiritual and material world, the role of the mediator is art. Awareness of music as a spiritual substance, as well as synesthesia as an artistic projection of the Divine world, became the main plane of formation of creative methods of artists. In particular, it is stated that the choice of the musical and expressive means of A. Schoenberg and V. Kandinsky obeyed the Divine idea and followed the intuition of the inner world of the artist.

**Key words:** anthroposophy, R. Steiner, A. Schoenberg, V. Kandinsky, synesthesia, abstract art, synthesis of arts.

UDC 78.01: 141.133 (436+470)

**A. SCHONBERG – V. KANDINSKY: ANTHROPOSOPHICAL CONTEXT AND INTERCONNECTION  
LINES OF CREATIVE SEARCH**

**Saldan Svitlana** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,  
of Lviv National University Franko, Lviv

**The aim.** to reveal the influence of R. Steiner's work of anthroposophy on look at the artistic and aesthetic searches of V. Kandinsky and A. Shenberg, to determine the peculiarities of their creative aspirations, to determine the similarity of artistic principles, to show the musical context.

**Research methodology.** The study looked at 24 publications on the topic (monographs, articles). On this basis, an analysis of the influence of anthroposophy on the works of A. Shenberg and V. Kandinsky was conducted. Enough quotes are shown, they confirm the result.

**Results.** The author of anthroposophy is R. Steiner. Send a holistic view of the Universe on your head. We have the same personal and spiritual character. Art is a visitor between them. Music is treated as the highest art. We consider the vibrations of the Divine world. Interesting sounds emit colors. The artists brought about the idea of free development without using tradition. This idea became the basic abstractionism, the disclosure of musical thinking and the basis for the development of free development of harmony. In fact, they made the rights of consonance and dissonance equal, giving a new impetus to the synthesis of art.

**Novelty.** The influence of anthroposophy on the creative method of A. Shenberg and V. Kandinsky is revealed. It will help to better understand the search for artistic images, ways of working in the works of masters. They knew the importance of spiritual development.

**The practical significance.** The work will help you better understand the work of A. Shenberg and V. Kandinsky. R. Steiner's views on music have influenced other well-known composers and artists. His idea of synthesizing the arts, the unity of color and music is constantly evolving, taking on new forms and needing to be explored.

**Key words:** anthroposophy, R. Steiner, A. Schoenberg, V. Kandinsky, synesthesia, abstract art, art synthesis.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

УДК [792.2]

**ФУНКЦІЇ МУЗИКИ В ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ  
(НА ПРИКЛАДІ ІНСЦЕНІЗАЦІЙ ЗА ТВОРАМИ М. МАТІОС)**

**Босак Ірина Юрійвна** – аспірантка, ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
orcid.org/0000-0002-6172-3398  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.264  
irina-se@i.ua

Досліджуються функції музики в сучасному драматичному театрі. Актуалізовано новітні публікації провідних європейських науковців, серед яких роботи Леманна Г.-Т., Фішер-Ліхте Е., Геббельса Х. Здійснено огляд характерних ознак сучасної театральної тенденції – музикалізації драматичного театру. Розглянуто основні положення класифікації функцій сценічної музики та звукових ефектів театрознавця Паві П. Проаналізовано музику і її функції у виставах, інсценізованих за творами М. Матіос та окреслено різні прийоми музичного рішення вистав. Визначено важливу роль звукових ефектів і немусичних звуків як складових елементів музичної партитури.

**Ключові слова:** функції музики, музична драматургія, музикалізація, звуковий ефект, звуковий простір, музичний тон, багаторівневість.

**Постановка проблеми.** Як відомо, музика завжди супроводжувала театр. Однак, трактування її було різне і неоднозначне. Театральна музика та її функції у виставі змінювалися з кожним новим етапом розвитку мистецтва відповідно до особливостей історичної епохи. Театральне мистецтво ХХ – ХХІ ст. відображає складні процеси трансформації і «стирання меж між різними видами мистецтва» (Фішер-Ліхте Е.). Відбувається «переоцінка» всіх складових компонентів драматичної вистави, зокрема й функцій і ролі музики. Прослідковується тенденція «музикалізації всіх театральних

виражальних засобів» [9; 144] драматичної вистави. Актуальність даної проблематики не викликає сумнівів, про що свідчить кількість публікацій, що з'являються, що правда, здебільшого, в зарубіжній науковій літературі.

*Огляд останніх досліджень та публікацій.* Вивченню музики і її функцій в драматичній виставі присвячені дослідження: Козюренко Ю. [7], Таршис Н. [13]; окремі аспекти даного питання досліджували Лісса З. [10], Хангельдієва І. [16], Гротовський Є [5], Паві П. [12], Ковзан Т. [14]. Музика у сучасному драматичному театрі все частіше є предметом дослідження і українських науковців: дисертація Білас О. [2], статті Мацепури О. [8], Закалюжного Л. [6] та ін. Важливе значення для розуміння процесів, що відбуваються у сучасному театральному мистецтві надають праці німецьких дослідників, доступні в російському перекладі – Леманна Г.-Т. [9], Фішер-Ліхте Е. [15], Геббельса Х. [4].

*Метою статті* є аналіз функцій музики в драматичному театрі з позиції сучасних європейських театральних тенденцій.

Матеріалом дослідження є музика до вистав, інсценізованих за творами української письменниці, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка М. Матіос: «Солодка Даруся» і «Нація» (Івано-Франківський національний академічний музично-драматичний театр ім. І. Франка та вистава «Солодка» польських митців – режисерки М. Пашкер-Войцешонек (Małgorzata Paszkier-Wojcieszonек) і акторки М. Погребни (Marta Pohrebny).

*Виклад матеріалу дослідження.* Тенденції розвитку, які спостерігаємо у сучасному театральному мистецтві, відображають різноманітні і різноспрямовані пошуки митців. У сучасному театрі режисер досить часто виступає не лише практиком, але й теоретиком власних задумів (про що дізнаємося з публікацій, інтерв'ю, творчих зустрічей тощо). Такі «підказки» допомагають орієнтуватися у широкому колі експериментів. Саме режисер визначає всі складові елементи вистави та їх взаємодію у творі, зокрема й музичну складову.

У дослідженнях європейських театральних діячів прослідковується тенденція до музикалізації драматичного театру. Спробуємо окреслити деякі ознаки цього процесу. Німецький дослідник Х.-Т. Леманн (Hans-Thies Lehmann) у книзі «Постдраматичний театр» зазначає: 1) виникає окрема звукова семіотика; 2) режисери використовують особисте відчуття музики і ритму; 3) джерелом особливої музичності стає мова актора з його різноманітними звуковими особливостями (етнічними і культурними) проголошення тексту; 4) багатоголосся – «поява незрозумілих, іншомовних звуків, які виходять за безпосередні межі звичайної лінгвістичної семантики, – знаходить власну якість у вигляді музичного збагачення і виявленні невідомих раніше звукових поєднань» (Варопулу Е.) [9; 144]; 5) завдяки технічному прогресу є можливість обробляти параметри звуку і поєднувати в різні комбінації; 6) музика не розгортається лінійно, а постає як «одночасне накладання різних звукових світів» [9; 144]; 7) пауза в музичному супроводі, що стає сама музикою [9, с. 146]; 8) нова взаємодія між предметами і акторами на сцені, де предмети відіграють роль музичних інструментів і створюють звуки. Леманн Х.-Т. у вище зазначених явищах вбачає нову мову театру, яку необхідно вивчати з методологічної точки зору.

Ще одним важливим принципом, що реалізується в сучасному драматичному театрі – є відсутність ієрархії всіх виражальних засобів вистави (тобто, коли всі елементи не підпорядковуються одному, а мають свою значущість кожен окремо). Х. Геббельс (Heiner Goebbels) – німецький композитор, музикант, режисер, театральний педагог зазначає: «Мене цікавить створення театру, де всі елементи, що є його складовими, не лише ілюструють чи подвоюють один одного, але, зберігаючи кожен свою початкову силу, об'єднуються для якогось спільного впливу» [9; 135]. Таким чином, кожен елемент вистави може бути «головним» і привертати увагу глядача саме до себе (наприклад, музика, костюм, світло тощо) та упродовж вистави змінювати своє значення. Власну естетику Х. Геббельс називає «театром мінливих ієрархій» [1; 99].

На думку французького театрознавця П. Паві (Patrice Pavi) музика у драматичному театрі «набула небуденного значення, досягнувши рівня інтегрованості, який ритмізує всю виставу» [12; 423]. Науковець виділяє п'ять функцій сценічної музики:

– Ілюстрування та ситуативне створення відповідної атмосфери. Музика виконує функцію супроводу, акомпанементу.

– «Структурування постанови: текст і гра часто фрагментарні, музика зв'язує ці розпорошені елементи й творить певний континіум» [12; 423]. Іншими словами, музика виконує об'єднуючу функцію.

– Ефект контрапункту – музика дистанціюється від сценічної гри та може слугувати коментарем (наприклад, мати іронічний характер).

– Ефект упізнавання: коли упродовж твору повторюється один музичний елемент чи мелодія, створюючи лейтмотивну систему.

– «Повна трансформація тексту» [12; 423].

Треба зазначити, що остання функція має дещо інший переклад у російському виданні «Словаря театра», і на думку авторки статті є доцільним наведення її нижче у тексті.

– «Кінематографічна музична техніка для створення атмосфери і серії епізодів із корелятивними відмінностями мелодії» [11; 198].

У наступній класифікації П. Паві розглядає становище музичного супроводу і поділяє його на дві категорії: 1) музика, що мотивована змістом дії вистави, наприклад, актор на сцені співає або грає на музичному інструменті; 2) музика, що не створена для вистави, і несе «вставний» характер, наприклад, слугує окремим музичним вступом або фінальним елементом окремого акту або цілої вистави [12; 423].

Також науковець поділяє музику за місцем знаходження у просторі: 1) музика, джерела якої не бачимо: наприклад, музичний запис; 2) музика, джерело якої видиме: наприклад, є музиканти на сцені, хор чи актори; 3) музика як складова частина задуму чи характерна зовнішня реальність. «Вербальні й музичні елементи не суперечать загальному сценічному дійству, а є його інтегральною частиною» [12; 423].

У сучасному драматичному театрі важливого значення набувають звукові ефекти. П. Паві дає наступне визначення (посилаючись на Н. Фрайза (N. Frize): «звукові ефекти – це сукупність звукових явищ як складова частина музичної композиції» [12; 170] В театрі використовують безліч звукових ефектів. З одного боку, цьому, безперечно, сприяє технічний прогрес сучасності, а з другої, на думку авторки, «немузичні» звуки набувають нової вартісної знаковості та мають багато семіотичних можливостей.

П. Паві пропонує наступну диференціацію звукових ефектів: 1) створюють ефект реальності, імітуючи звуки (телефон, дзвінок тощо); 2) передають загальну атмосферу та враження; 3) зображають звуковий план; 4) слугують звуковим контрапунктом до сценічної дії [12; 171].

Ще одну важливу ознаку звуків зазначає німецька дослідниця театру Е. Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte) – це властивість справляти сильний вплив на слухачів, «викликати фізіологічні та афективні реакції» [15; 222]. Завдяки звукам у глядачів формується відчуття простору. Таким чином «театр завжди є не тільки візуальним (theatron), але і звуковим простором (auditorium) [15; 222]. Різні звуки (музика голос, плач, крик тощо), об'єднуючись у звукові пласти, створюють звуковий простір вистави, який, як зазначає дослідниця, постійно трансформується. Цьому сприяють різні випадкові звуки, що з'являються під час вистави, наприклад: коментарі в залі, шурхіт ногами, кашель тощо. Е. Фішер-Ліхте підсумовуючи свої роздуми доходить висновку, що «всі випадкові звуки стають частиною вистави і виявляються здатними впливати на перформативний простір» [15; 228].

Німецький дослідник Леманн Х.-Т. зауважує, що на сцені відбувається одночасне нашарування різноманітних звуків, які деякі науковці називають реальністю другого порядку, що супроводжують візуальний ряд, так звані «звукові підмости» (термін Варопулу Е.) [9; 138].

На прикладі аналізу музики у виставах за інсценізаціями творів М. Матіос спробуємо виокремити і розглянути функції, а загалом і роль музики у сучасній українській театральній практиці.

Музика до вистави «Солодка Даруся» (за однойменним романом М. Матіос) Івано-Франківського НАМДТ ім. І. Франка різноманітна і показова. Над створенням музичного оформлення вистави режисер-постановник, заслужений артист України Р. Держипільський співпрацював із співачкою, акторкою, авторкою унікальної методології роботи з голосом, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка – Н. Половинкою.

У сучасній театральній практиці все частіше поряд із режисером постає постать музичного режисера. Його завданням є створення музики, яка не лише відповідатиме концепції вистави, а й створюватиме смислову функцію. «Музична режисура – це не лише оформлення, а певний спосіб мислення. За допомогою музики відбувається дія, яка вирішує всю дію сценічну» [3].

Музика звучить майже впродовж усієї вистави і відіграє особливу роль. Вона допомагає відчутти атмосферу, задає настрій, емоційний тон, є невід'ємною частиною духовного світу головної героїні. Оскільки Даруся «німа», її переживання і думки, а також події, що відбуваються довкола, передаються за допомогою звуків.

Вистава починається в повній тиші, на сцені Даруся обертається навколо своєї осі, закручуючи простір навколо себе. З її обертання народжується перший звук вистави. Цей тон є особливим за своїм значенням і функцією. Як зазначає Н. Половинка «кожен простір має своє звучання, поняття тону – це об'єктивне поняття» [3]. Він не визначається тональністю, а з'являється з простору (наприклад, із глядацької зали, зі сцени) і залежить від стану актора. Таким чином, цей тон при кожній наступній постановці буде інакший. Він звучить в унісон чоловічих і жіночих голосів і проходить наскрізною ниткою через всю виставу, виконуючи формотворчу функцію і об'єднуючи весь перебіг драматичних подій. Цей унісон може звучати самостійно, в комбінаціях із ритмічними формулами, а також як



основа, на яку накладаються інші музичні пласти. Звук як своєрідний стрижень, з якого розростається музична фактура і знов до нього повертається. Він (звук) виконує функцію концентрації уваги глядача на важливості подій, що відбуваються на сцені.

Інший прийом передає внутрішній світ головної героїні (голоси, які звучать у неї в голові). Одночасно на сцені і позаду сцени відтворюються різні за висотою звуки, які об'єднуються в своєрідний кластер. Таким чином, звуковий простір виходить за межі сцени, тобто «межі перформативного простору втрачають свою чіткість» (за Фішер-Ліхте), створюючи ефект звукової перспективи.

Особливу роль у музиці вистави відіграє давній наспів – ірмос «Апостоли от конец землі». Це своєрідна молитва, яка втілює глибинну культурну традицію України. Духовний наспів, повторюючись у виставі в самих гострих кульмінаційних моментах драматичного розвитку, відіграє функцію рефрена. Він може звучати окремо чи одночасно поєднуватись з іншими музичними лініями і створювати багаторівневі пласти.

Інакше вирішена сцена Івана і Дарусі в лікарні, яка не має музичного ряду. Вона організована за допомогою ритму, а саме, актори в білих халатах рухаються по колу немов у танці, відбиваючи взуттям по сцені ритмічний стукіт. Звуковий ефект надає епізоду вистави широку змістову наповненість: висміювання, приреченість, безпорадність.

Яскравим прикладом музичного і сценічного вирішення драматичної дії – є сцена в сільській раді з Іваном Цвичком під супровід відомої «Песни о Родине» («Широка страна моя родная...»), написаної В. Лебедєвим-Кумачом і І. Дунаєвським для фільму «Цирк» у 1936 році (режисер Г. Александров). Пісня звучить із надмірним пафосом, що відображається у рухах і жестах акторів та їх манері виконання (співу). Така гіперболізація надає сцені чужорідності в загальній атмосфері вистави.

Проаналізувавши музику у виставі її можна умовно розділити на декілька груп: 1) музика, яку виконують а *cappella* актори (народні пісні, ірмос «Апостоли от конец землі», молитва, окремі звуки і кластери тощо); 2) музика, що звучить у записі і створює загальну атмосферу вистави, передає настрої і емоції головних героїв (уривки з інструментальних творів Р. Гриньківа «Веснянка», О. Герасименко «Сповідь», «Спогади»); 3) музика сюжетна («Песня о Родине» – «Широка страна моя родная...»), гуцульське весілля); 4) реальна гра на музичному інструменті (дримба).

Таким чином, широке застосування музики у виставі, різних звуків і звукових ефектів, виконуючи різноманітні драматургічні функції – є цілком виправданим і, безперечно, слугує реалізації задуму режисера-постановника.

Вистава «Солодка» режисерки М. Пашкер-Войцешонек і акторки М. Погребни є прикладом експериментального театру, що прослідковується як у формі вистави – моно вистава, – так і в сценографії, музичному оформленні, і в загальному настрої вистави.

У виставі використано лише чотири музичні номери. Проте вони представлені і граю акторки на дримбі, і виконанням пісні «Ой, верше мій верше» а *cappella*, і музичною фонограмою. Таке концентроване використання музичного компонента у виставі справляє потужне емоційне враження, допомагає глядачу відчувати емоції головної героїні і зануритись у дію.

Важливе знакове навантаження у виставі відіграють немусичні звуки: дихання, стукіт каблуків по сцені, шурхіт землі тощо. Акторка за допомогою голосу і різних звуків створює поліфонічну партитуру вистави. Різкі зіставлення крику і спокійної декламації на різно, поступові кульмінації, які нарощує стукіт каблуків по сцені, і різка тиша, що створює власну атмосферу вистави. Все це – звукова перспектива, об'ємний простір – акустичний ряд, що сприймається на рівні музичного, і так само відіграє різні драматургічні функції у виставі.

У виставі «Нація» цього ж театру музика також відіграє надважливу роль. Літературним першоджерелом є одноіменна книга М. Матіос. Вистава складається з декількох новел: «Юр'яна і Довгопол», «Прощай мене», «Вставайте, Мамко», «Не плачте за мною ніколи». Саме музика стала тією наскрізною ниткою, що об'єднала всі лінії драматичного розвитку в єдиний твір, та стала тим фундаментом, «кріпленням», на якому вистава досягла нового філософського сенсу [13; 163].

У драмі-реквіємі звучить багато музики. Так само, як і в «Солодкій Дарусі» музика представлена і співом акторів а *cappella* (наприклад, вистава розпочинається українською стрілецькою піснею «Соловею-канарею», колядки, молитва «Господи, помилуй») і фонограмою (наприклад, звуки грози, інструментальна музика). Проте, на думку авторки статті, варто зупинитися на монолозі Матері (грає акторка Н. Левченко), який проголошується особливим мовленням – мелодекламацією, при якій кожне слово інтонаційно поринає вгору. Емоційне враження підсилюють сучасні технічні засоби (мікрофон і обробка звуку). Як наголошує Н. Половинка – музичний режисер вистави, цей монолог – «камертон, від точності цього камертону, від того як він мовить залежить вся вистава» [3].

*Висновки.* Аналіз музики у драматичному театрі (на прикладі вистав «Солодка Даруся» і «Нація» Івано-Франківського НАМДТ ім. І. Франка та вистави «Солодка» польських митців – режисерки М. Пашкер-Войцешонек і акторки М. Погребни) відображає сучасні процеси музикалізації драматичного театру. Однак, для кращого розуміння і вивчення даної проблематики є необхідним вироблення власної методології та підходів, пошук яких залишається актуальним на сьогодні у музикознавстві та театрознавстві. Проте, спираючись на теоретичні дослідження європейських науковців та театральних діячів, тенденції, помітні в зарубіжному театрі певною мірою знаходять своє відображення і в практиці українських митців (музика і звукові ефекти все більше цікавлять режисерів у драматичному театрі). Таким чином, можна стверджувати, що українське театральне мистецтво є частиною загальноєвропейського культурного простору.

#### Список использованной литературы

1. Бакши Л. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса. *Вопросы театра. Proscenium*. № 3–4. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2018. 352 с., ил. URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/vt\\_2018\\_3-4\\_nov.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vt_2018_3-4_nov.pdf)
2. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національної академії українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької): дис. канд. миств. 17.00.03. Львів, 2018. 236 с. URL: <http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-ta-avtoreferaty/>
3. Босак І. Приватний архів. Інтерв'ю з Н. Половинкою, від 23.12.2018. (Розмовляли д-р мистецтвознавства, проф. В. Дутчак та І. Босак).
4. Геббельс Х. Эстетика отсутствия. *Тексты о музыке и театре*. / Пер. с нем. Федянина О. Серия: Театр и его дневники. Москва, 2015. 272 с.
5. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. із польс. Серія «Мистецтво театру». Львів: Літопис, 1999. 185 с.
6. Закалюжний Л. Новітня театрознавча парадигма та родожанрові трансформації в сучасній драматургії («In-yer-face theatre», «Pokolenie porno», «Новая драма»). Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах № 32. Київ, 2015. С. 132-144. URL: <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/9593>
7. Козюренко Ю. Звуковое оформление спектакля. Москва: Сов. Россия, 1972. 112 с.
8. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і миств.* № 4. Київ, 2013. № 4. С. 185-190. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2013\\_4\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_39)
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. / Пер. с нем. Зеленина А., Каравкина Д. Москва: Музыка, 1970. 496 с.
11. Пави. П. Словарь театра. Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Патріс Паві: Словник театру. / Пер. із фр. Якуб'як М. Львів, 2006. 640 с.
13. Таршиш Н. Музыка драматического спектакля. Ленинград: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
14. Театр: історія, теорія, практика. / Пер. з пол. *Зб. ст. (Problemy teorii dramatu i teatru. T. 1. Dramat. T. 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003)*. Львів, 2013. 204 с.
15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. Москва: Междунар. театр. агентство «Play&Play» Изд-во «Канон+», 2015. 376 с.
16. Хангельдиева И. Музыка в синтетических видах искусства. *Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»*, № 1. Москва: Знание, 1987. 64 с.

#### References

1. Bakshi L. Dialog o teatre. Beseda Lyudmily Bakshi i Haynera Gyobbelsa. *Voprosy teatra. Proscenium*. № 3–4. Moskva: Gosudarstvennyiy institut iskusstvovznaniya, 2018. 352 s., il. URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/vt\\_2018\\_3-4\\_nov.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vt_2018_3-4_nov.pdf)
2. Bilas O. Kompozitorskiy styl yak chynnyk hydozgnoyi tsilisnosti dramatychnogo spektaklyu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskogo ta V. Kaminskogo do vystav Natsionalnoyi akademiyi ukrayinskogo dramatychnogo teatry im. Mariyi Zankovetskoyi): dis. ...na zdobuttya nauk. stupenya kand. Mystetstvoznnavstva: spets. 17.00.03. Lviv. 2018. 236 s. URL: <http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-ta-avtoreferaty/>
3. Bosak I. Pryvatniy arhiv. Interv'yu z N. Polovinkoyu, vid 23.12.2018. (Rozmovlyaly doktor mystetstvoznnavstva, profesor V. Dutchak ta I. Bosak).
4. Gebbels H. Estetika otsutstviya. *Teksty o muzyke i teatre*. Per. s nem. Fedyanina O. Seriya: Teatry i ego dnevniki. Moskva, 2015. 272 s.
5. Grotovskiy E. Teatr. Ritual. Performer. / Per. z pols. Seriya: Mystetstvo teatru. Lviv: Litopys, 1999. 185 s.
6. Zakalyuzhnyi L. Novitnya teatroznavcha paradigma ta rodozhanrovi transformaciyi v suchasniy dramaturgiyi («In-yer-face theatre», «Pokolenie porno», «Novaya drama»). Gumanitarna osvita v tehniknyh vyschyh navchalnyh zakladah. № 32. Kyiv, 2015. S. 132-144. URL: <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/9593>
7. Kozyurenko Yu. Zvukovoe oformlenie spektaklya. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1972. 112 s.

8. Matsepura O. Osoblivosti funktsionuvannya muzyki v suchasnomu dramatychnomu teatri. *Visnik Natsionalnoi akademiyi kerivnih kadriv kultury i mystetstv.* № 4. Kyiv, 2013. S. 185-190. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2013\\_4\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_39)
9. Leman H.-T. Postdramaticheskiy teatr. Moskva: ABCdesign, 2013. 312 s.
10. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. / Per. s nem. Zelenina A., Karavkina D. Moskva: Muzyka, 1970. 496 s.
11. Pavi. P. Slovar teatra. Per. s fr. Pod red. K. Razlogova. Moskva: Progress, 1991. 504 s.
12. Patris Pavi: Slovyk teatru. / Per. z fr. Yakubyak M. Lviv, 2006. 640 s.
13. Tarshis N. Muzyka dramaticheskogo spektaklya. Leningrad: Izdatelstvo SPbGATI, 2010. 163 s.
14. Teatr: Istoriya, teoriya, praktyka. / Per. z pol. Zbirnik statey. (Problemy teorii dramatu i teatru. Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003). Lviv, 2013. 204 s.
15. Fisher-Lihte E. Estetika performativnosti / Per. s nem. N. Kandinskoy, pod obsch. red. D.V. Trubochkina. Moskva: Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo «Play&Play» Izdatelstvo «Kanon+», 2015. 376 s.
16. Hangeldieva I. Muzyka v sinteticheskikh vidah iskusstva. *Novoe v zhizni, nauke, tehnike.* Ser. «Estetika», № 1. Moskva: Znanie, 1987. 64 s.

### ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ИНСЦЕНИРОВОК ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М. МАТИОС)

**Босак Ирина Юрьевна** – аспирантка, ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Исследуются функции музыки в современном драматическом театре. Актуализированы новейшие публикации ведущих европейских ученых, среди которых работы Леманна Г.-т., Фишер-Лихт Е., Геббельса Х. Осуществлен обзор характерных черт современной театральной тенденции – музыкализации драматического театра. Рассмотрены основные положения классификации функций сценической музыки и звуковых эффектов театроведа П. Пави. Проанализированы музыка и ее функции в спектаклях, инсценированных по произведениям М. Матиос и намечены различные приемы музыкального решения спектаклей. Определена важная роль звуковых эффектов и немusicalных звуков как составляющих элементов музыкальной партитуры.

**Ключевые слова:** функции музыки, музыкальная драматургия, музыкализация, звуковой эффект, звуковое пространство, музыкальный тон, многоуровневость.

### MUSIC FUNCTIONS IN DRAMATIC THEATER (Illustrated through staging based on the works of M. Matios)

**Bosak Iryna** – Postgraduate student of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpatian national University»  
Ivano-Frankivsk.

The article explores the role of music in modern dramatic theater. The leading European scientists' latest publications including the works of Lehmann G.-T., Fischer-Lichte E., Goebbels H are actualized. The research outlines the characteristic features of the modern theatrical tendency and the musicalization of dramatic theater. The paper explores the fundamental principles of the classification of the functions of stage music and sound effects made by the theatrical expert Pavi P. The author analyses the music and its functions in the plays based on the works of M. Matios and focuses on the various methods of choosing the music for performances. The important role of sound effects and non-musical sounds as constituent elements of musical score is defined.

**Key words:** music functions, musical dramaturgy, musicalization, sound effect, sound expanse, musical tone, multi-levelledness.

UDC [792.2]

### MUSIC FUNCTIONS IN DRAMATIC THEATER (Illustrated through staging based on the works of M. Matios)

**Bosak Iryna** – Postgraduate student of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpatian national University»  
Ivano-Frankivsk.

**The aim** of the article is to analyze the functions of music in dramatic theater from the perspective of modern European theatrical trends. The article investigates theatrical music plays based on the works of the Ukrainian writer, Laureate of the National Taras Shevchenko Prize of Ukraine Maria Matios. These are the plays «Sweet Darusia» and «Nation» staged by the Ivan Franko National Academic Music and Drama Theatre and the play «Sweet» directed by Malgorzata Paszkier-Wojcieszzonek and Polish actress Marta Pohrebny.

**Research methodology.** The study uses analytical, functional, systemic, and art methods.

**Result.** The study of modern European theatrical scholars and theatrical figures researches resulted into the identification of the general trends taking place in the theater arts, namely, the musicalization of the dramatic theater. The processes of «reassessment» of all the components of the dramatic play, including the role of music are outlined.

The result of the analysis of the music in the performances, on the example of the stage performances based on the works of M. Matios was the determination of different methods of choosing the music for performances. The importance of non-musical sounds and sound effects in the creation of musical dramaturgy of the play is emphasized.

**Novelty.** The scientific novelty of the article is that it explores the current trends in the development of theatrical art. Thus, the study and analysis of music in dramatic theater reflects the latest developments in the arts and in general in the society.

**The practical significance.** The material of the article outlines the leading trends in the development of theatrical art, defines the role and functions of music in modern dramatic theater, which can serve as a theoretical basis for further study of these issues.

**Key words:** music functions, musical dramaturgy, musicalization, sound effect, sound expanse, musical tone, multi-levelledness.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 78.1.,79.2

## МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ У СИМФОНІЧНОМУ СКЕРЦО ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

**Ван Юй** – пошукувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів провінція Сичуань, викладач, Лешанський педагогічний університет, музичний факультет  
 orcid.org/0000-0001-7760-576X  
 Doi.org/10.35619/ucpm.vi32.265  
 宇 77136983@qq.com

Порушується питання втілення образу Турандот у жанрах симфонічної музики, зокрема, у «Метаморфозах» П. Гіндеміта. Докладний структурно-семантичний аналіз дозволяє визначити рівень кореспонденції з темами К.-М. Вебера, які лягли в основу твору Гіндеміта як вияв неокласичних тенденцій, а також прослідкувати музичні маркери, застосовані композитором щодо цього образу, відтвореного засобами сучасної музики в іронічно-пародійному плані. Контекстуальне поле прочитань образу китайської принцеси у музиці ХХ століття збагачується за рахунок «Турандот» П. Гіндеміта симфонічною та балетною версіями, рівночасно демонструючи специфічний аспект орієнтальної тематики.

**Ключові слова:** Турандот, орієнталізм, Пауль Гіндеміт, Скерцо, Метаморфози, пародія, балетні втілення, імагологія, імагосемантика.

*Мета статті* полягає у визначенні особливостей прочитання образу Турандот Паулем Гіндемітом у «Метаморфозах» для симфонічного оркестру у вимірі орієнтальної імагосемантики.

*Основний текст.* Історія звернення одного з патріархів світової музики ХХ ст. П. Гіндеміта до цього сюжету має власні передумови, і як не дивно, перегукуватиметься з балетом «Принцеса Турандот» австрійського композитора Готфріда фон Ейнема. Молодий початківець намагався почати заняття композицією зі славетним Гіндемітом, однак, важкі політичні обставини (гоніння і неприйняття творчості митця гітлерівцями та невдовзі еміграція до Швейцарії, а згодом до США) перешкодили їх співпраці. Так, практично одного й того ж – 1943 року постають дві балетні версії Турандот. Щоправда у Гіндеміта виникла дещо специфічна ситуація. Композитор мав на меті створення балету, але задум не реалізувався, натомість з'явився колоритний симфонічний опус, який невдовзі знайшов чимало балетних втілень. Уперше як балет, «Метаморфози» були поставлені на сцені Ж. Баланчіном та його трупю у Нью-Йорку 25 листопада 1952 р.. Отож, дану композицію можна розглядати і як симфонічну, і як балетну версію прочитання образу Турандот.

У 1940 р. Гіндеміт і відомий хореограф Л. Мясін обговорили плани балету, в якому мала використовуватися музика К.-М. Вебера, і в березні композитор зробив партитурні ескізи. «Музика Вебера легко барвіста, тому я хотів її більш уяскравити та надати їй гостроти», – писав Гіндеміт в листі до дружини (Hindemith to Getrud Hindemith, лист від 12 квітня 1940 р. – за Л. Носсом [12]). Спочатку були написані перша та третя частини. Але Мясін вимагав строгих аранжувань творів Вебера, натомість Гіндеміт мав власні плани щодо опрацювання музики композитора початку ХІХ ст., і не поступився Мясіну. Та все ж задум було завершено, однак у симфонічній версії, яка отримала назву «Метаморфози» (без жодних посилань та вказівок щодо К.-М. Вебера) з єдиною програмною і найбільшою з усіх третьою частиною Скерцо «Турандот».

Це була одна з перших композицій, прем'єрована на американському континенті, «Метаморфози» принесли великий успіх композиторові. Критик «Нью-Йорк Таймс» О. Даунс писав:

«Реальна гострота у руках великого майстра приносить щастя. Новизна – одна з рис Гіндеміта, а те безчинство, яке творилося у його Скерцо в китайському дусі, яке, до речі, включало фугато, що було досить віртуозним і трудомістким до виконання, настільки захопило публіку, що вона особливо аплодувала «Турандот»<sup>1</sup> (за Л. Носсом). Один із виконавців, диригент Дж. Кейлбет зазначав: «Пізній Гіндеміт пропонує внутрішню залежність від світу німецького романтизму. Щоправда, ми знаємо про те, що композитор ненавидів цивільний страх, знаємо його як дикого екстреміста минулих років. Отже, ці «Метаморфози» є справжнім, непримиренним Гіндемітом для неупередженого слухача. Всю музичну тканину пронизує дивовижна інтенсивність» [11]. Цей же критик назвав Скерцо «Турандот» Гіндеміта «добрячим галасливим шматком, адже чого лише вартував ефектний велетенський оркестр, що розгорнув цей триллер, в якому орієнтальне сяйво заміняло реальний блиск»<sup>2</sup> [11]. Таким чином було відзначено особливу оркестровку, поліфонічні методи розвитку, яскраву китайську екзотичну барву та екстремальність цілого. Метаморфози тем К.М. Вебера у гіндемітівському баченні – це абсолютно індивідуальне перепрочинання (що й привело до конфлікту з хореографом Л. Мясіним), яке торкнулося усіх аспектів щодо переосмислення першоджерела. Сам Гіндеміт не вказав на використання тем Вебера, за винятком «Турандот», і лише згодом решта тем були ідентифіковані<sup>3</sup>.

Цикл складається з наступних чотирьох частин: 1. *Allegro* на тему з 8-ми маловідомих п'єс для фортепіано Вебера у 4 руки ор. 60 (*Huit pieces for piano duet*, Op. 60, No. 7 з 1819); 2. «Турандот-Скерцо» *Moderato* на китайську тему з відомої нам Увертюри до театральної музики п'єси Шіллера; 3. *Andantino*, в якому композитор спирається на теми з 6 скрипкових сонат Вебера ор. 10.; 4. *Mapu funebre* на теми з циклу чотириручних п'єс. Єдина програмно визначена частина – це «Турандот-Скерцо», яку можна вважати центробіжною віссю цілого, адже вступне *Allegro* немовби готує образ китайської принцеси, а невеличке 28-тактове *Andantino* сприймається, радше, як лірична мікро-інтерюдія між Скерцо та Жалібним Маршем, який як і попередні теми підлягає пародійній ревізії.

Відразу намітимо кілька важливих стилевих моментів для розуміння цього твору і симптоматично – специфічного образу Турандот, репрезентованого в «Метаморфозах»: 1) Неокласична тенденція – як одна з найяскравіших видових рис творчості композитора [1, 3, 7, 10], тобто, звернення до тем Вебера стає свого роду ретроспекцією доби раннього романтизму, хоча через образ Турандот з її кількостолітною історією для Гіндеміта відкривалися досить широкі історичні перспективи (очевидно, що він докладно знав і версію Бузоні, і версію Пуччіні, яких свідомо уникнув), натомість обрав дуже своєрідний шлях метаморфози теми «повітряного Китаю». Тобто, можна говорити не лише про неокласичну стилізацію, але *орієнтальний неокласицизм*, оскільки екзотично-китайський елемент у даному творі надзвичайно яскраво відчутний. 2) Особлива увага композитора до танцювально-побутового матеріалу та сюїтності як одного з вимірів втілення інструментальної пластики<sup>4</sup>, а особливо джазу, що проявилось в ранній знаковій сюїті «1922» з її регтаймовою кульмінацією. Написане на американському континенті, «Турандот-Скерцо» має відчутні впливи джазу, що стало абсолютно новою і несподіваною рисою у даній темі<sup>5</sup>, репрезентуючи для західної культури специфічний «подвійний екзотизм» – тепер китайської та афро-американської культур. 3) Невід'ємною частиною музичного мислення музики ХХ ст. стали пародія і гротеск, які особливо є значимими для естетики Гіндеміта. Адже «гротеск дозволяв, як колосальний засіб контрасту, зіставляти лірику і фарс, філософський роздум і пародію, доходячи навіть ефекту кітчю, за яким часто ховалася гірка іронія» [1; 169-170]. Так, блискуча гумористична скерцозність гіндемітівської Турандот, як і цілого циклу «Метаморфоз» неначе протистояла умовам і часові, в яких перебував композитор. Конфлікт із нацистами, еміграція, невідомість подальшої долі дружини-єврейки, з якою і була продумана концепція твору, зрештою, ніч тоталітаризму і фашизму, яка огортала Європу викликала як один із видів протесту не лише болочу іронію, але активний їдкий, нищівний сарказм. Не випадково В. Фомін зазначає, що «Метаморфози» – це не просто дотепна трансформація маловідомих веберівських тем. У розпалі Другої Світової війни, ця музика немовби протистоїть злу, яке коїлося в Німеччині» [5; 3]. Як зазначає В. Варунц «юнацький скандалізм та удари по «смакових якостях публіки» (за Д. Житомирським) переросли згодом у пародію на бюргерство, мілітаризм, набираючи певного соціального відтінку» [1; 173]. Таким чином, образ Турандот набирає зовсім нового значення, з одного боку – відповідаючи на вимоги часу – сучасні Гіндемітові політично-соціальні умови, причому крізь призму пародії; з іншого – розширяє межі традиційної «китайщини», яка урізноманітнюється яскравим джазовим компонентом, а також постає у вимірі неокласичного бачення митцем ХХ ст., транспортуючи ідею китайської принцеси через прочитання ранньоромантичного К. М. фон Вебера. Вважаємо доцільним підкреслити не лише специфічну «полістилістику» у втіленні даної теми, але і глобалістичні тенденції за рахунок розширення міжконтинентального простору та вияв гуманістичних ідеалів у доволі своєрідній формі – «кинути сміх ворогові в лице». Навіть фінальний жалібний марш (один зі стійких семантичних

маркерів Турандот) підлягає в певному сенсі скепсису, піддаючи насмішці тлінність і минуність, адже через метаморфозу жанру – одним із характерних прийомів його композиторського мислення – Гіндеміт не шукає ностальгійних почуттів у минулому, а навпаки – у безмірній множинності комбінацій, у найнесподіваних поєднаннях минулого і сучасного торує шлях в майбутнє.

П. Гіндеміт, використовуючи збагачений оркестр (у групах мідних та дерев'яних духових: 2 флейти + пікколо, гобой, англійський ріжок, 2 кларнети + бас-кларнет, 2 фаги + контрфагот; 4 валторни, 2 труби, 2 тромбони + бас-тромбон, туба, з особливо розширеною батареєю: 4 литаври, малий і великий барабан, трикутник, Glockenspiel, маленькі та великі тарілки, два гонги, там-там, трубчасті дзвони; до струнних ж долучаються арфи) розбудовує надзвичайно колоритну, яскраву і динамічну сюїту.

*Перша частина Allegro* відіграє роль розширеної інтради, де мелодичні зерна нанизуються одне на одного відповідно до сюїтного типу логіки, а стилістична єдність цитат дає враження варіаційності. Велику роль у структурі частини відіграють каданси, також багато з тем тут змінюють свій вигляд, наприклад фанфарна патетика Вебера модифікуючись, стає в'їдливим маршем, а фігуративні елементи надають безжурної грайливості [6]. Цікаво, що тут Гіндеміт користується подвійною цитатністю. Він обирає годинниковий дводольний метр (2/4), де акцент завжди припадає на першу долю. К. М. фон Вебер описує свою фортепіанну п'єсу як «годинник» (яку гратиме невелика капелла), тому вона повинна бути відтворена енергійно. Гіндеміт суттєво змінює метрику в сторону ритмічних і метричних зсувів, впроваджуючи власну систему. З іншого боку, В. Фомін пише про циганську музику, аргументуючи, що це «темпераментний бадьорий танець. Його першооснова – 4-ручна фортеп'янна п'єса Вебера під назвою «Alla zingara» («в циганському стилі»). Гіндеміт поглиблює енергійний характер головної теми, викладаючи її з підкресленою експресивністю і дійсно симфонічним розмахом» [5; 4]. Тут варто підкреслити, що циганська тема трактується як один з яскравих проявів екзотизму, з іншого боку – доля циган – кочового народу, ймовірно, пов'язана з гоніннями та еміграцією у важких військових хуртовинах Другої Світової війни.

Друга частина *Scherzo* втілює образ Турандот, являючи собою синтез китайської екзотики з джазом у досконалій технічній оправі майстра-неокласика. Так, мелодія «повітряного Китаю», яку подібно до Вебера Гіндеміт викладає тембром флейти, підкреслюючи фаянсовий китайський дитячо-іграшковий образ, який автор проводить різними епохами. Як зазначає Лютер Носс, «у цій частині можна робити «стрибки часом»: спершу це стародавня китайська мелодія, яку вперше на Захід приніс Жан-Батіст дю Гальде в 1736 р. у книзі, що описує Китай, потім можна побачити і барокову, і класичну, і романтичну Європу, а згодом зосередитись на американській музиці ХХ століття» [12; 112].

Загальна структура частини має обриси сонатної форми (ще одна особливість неокласичних тенденцій композитора, як данина класичному та романтичному стилям), оскільки у ній можна виділити розділи, які могли б слугувати експозицією, розробкою, репризою і кодою. У розділі Експозиції китайська мелодія представлена кожною групою інструментів окремо, що чергуються між високими і низькими регістрами в дивовижних поєднаннях тональних барв. Мелодія часто переходить з одного інструменту до іншого, подібно до принципів ренесансної ізоритмічної техніки. На тлі утриманого співзвуччя у струнних та міді флейта на *p* проводить автентичну веберівську тему, друге проведення якої проходить у кларнетів, флейта ж веде невеличкий контрапункт рівномірними половинними нотами. Повторюючи перше проведення, Гіндеміт узізнаманітне його варіантним розширенням китайської теми, натомість скорочує кларнетову відповідь. Завершує цю фазу 6-ти тактова перегра ударних (там-там, трикутник, гонг, гlockеншпіль), яка одразу підкреслює тембрально орієнтальний колорит. Друге проведення теми доручається віолончелям й контрабасам, які «гундосять» її на *p*, створюючи досить комічний ефект, враховуючи квазі-ретроград контрапункту, розкиданого між деревом та прикрашеного трелями (цифри В/С). Наступні проведення знову ж таки у винахідливих комбінаціях доручаються: низькому дереву (D); на які композитор пропонує варіацію, обігруючи попередні тембри (E); арфам (F); трубам і валторнам (G); з черговою варіацією на попередній склад (H), приходячи до кульмінаційної зони на *f* (I), де тема набирає яскравого фанфарно-хорального звучання. Цікаво, що функцію побічної партії виконує вужикоподібна звивиста хроматизована лінія, яка здобуде важливу драматургічну функцію. Вона виступатиме то контрапунктом, то тлом, то превалюватиме над китайською темою, то зовсім поглинатиме її (цифра К), творячи новий предтекст до цікавих та неординарних варіаційних проведень. Така вужикоподібна хроматизована тема зустрічається в багатьох композиторів як одна з музичних характеристик Турандот (В. Ляхнер, В. Стенхаммар, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Г. фон Ейнем), стаючи семантичним маркером героїні.

Кульмінаційною зоною Експозиції стає трьохрівнева драматургічна поліплощинність, в якій рівнозначними силами стають три рівноправні пласти: китайська тема, змієвидна фігуративна тема та трелі на звуках контрапункту. Цю трьохрівневість підкреслюють як стилістичну ознаку

дослідники гіндемівської поліфонії, наприклад, Н. Бать у статті «Полифония и форма в симфонических произведениях Хиндемита» [4], а також Г. Штукеншміт, Т. Левая та ін. Колосальна поліфонічна робота, щільна і яскрава насиченість досягає максимальної інтенсивності: диференційовані тембри створюють туттійний ефект, в якому переважають різкі мідні звуки під дріб барабанів. Так, легкий «повітряний Китай» перетворюється у дисонансно-фальшиву фанфару (цифра Р), яка твориться за рахунок хроматизованих паралелізмів поперемінних кварт і терцій, сигналізуючи і про новий розділ форми і про метаморфозне перетворення образу головної теми.

Розділ Розробки починається зменшенням інтенсивності музики до мінімуму, адже на декрещендо залишається, ніби снується тонким вужиком, тріольна тема лише у скрипок, після чого музична мова поступово набирає джазових синкопованих варіантів у різних мелодичних побудовах, які єднають у собі довільні елементи трьох головних тем. Причому, композитор розгортає не лише послідовність джазових секцій, але і форму фугато, головною темою якого стає спотворена інверсія китайської теми. Гіндемїт використовує методи контрапункту (головним чином імітативного, що характерне для барокової музики), для надання музиці більшої яскравості, на що впливають не лише ритмо-інтонаційні чи гармонічні зміни, але і колосальна темброва поліфонія. Своєрідним стиком-з'єднанням між Розробкою і Репризою стає ремінісценсія 6-ти тактової перегри ударних (там-там, трикутник, гонг, гlockenspiel) із початку Експозиції з характерною тріольною фігурою, однак, тепер вона розширяється, стаючи одним із тематичних зерен Репризи.

У Репризі композитор продовжує контрапунктувати, накладаючи елементи двох мелодичних ліній: першої фрази китайської мелодії (тема «розбивається» на окремі послівки у викладі литавр) та нової теми Гіндемїта (висхідна гамоподібна мелодія з характерним підвищенням та треллю IV ступеню (у a-moll – звук «fis»). Ці теми повторюються немовби в остінатному скандуванні (щоправда, підлягаючи постійним мікрозмінам) і отримують все більш інтенсивний розвиток, що надає враження войовничості між ними при додаванні нових інструментальних груп. Досягнувши кульмінаційної зони, вони нівелюють войовничість, хоч і залишають свої індивідуальні риси у звучанні повного оркестру, включаючи громіздкі барабани. У завершенні частини (Кода – цифра Z) на тлі перегри китайської ударної групи з великими барабанами і курантами, литаври відіграють початкові теми мелодії Турандот, поступово віддаляючись, розчиняючись у *pp*, немов сигналізуючи про її виживання або відхід принцеси. У цій частині композитор досить цікаво обіграє і елементи пентатоніки, а особливо тембральні ефекти, що створює відповідність до східної музики та надають цілому «орієнтального блиску». З іншого боку – в гіндемівській «Турандот» немало і драматичного напору, і трагедійних ноток, які, проте, не превалюють, а навпаки – дещо губляться в такому тотальному прискоренні розгортання подій.

Своєрідним ліричним інтермеццо можна вважати третю частину «Метаморфоз» – камерне *Andantino*. Композитор обрав танцювальний тридольний метр 6/8. Ця частина є найкоротшою у творі, вона охоплює лише 28 тактів, і таким чином займає менше чотирьох хвилин. Це *Andantino* є одним із небагатьох музичних прикладів Гіндемїта, в якому з'являється ліричний персонаж у романтичному народному дусі.

Фінал позначений атмосферою вільної невимушеної гри, тут пародійний елемент співставляється суворій патетиці та веселості. Ця частина відповідає ідеї «сумісності несумісного» отримуючи форму A-B-A1-B1. Знаменитий фінальний марш, який безумовно можна розглядати як романтичний марш Вебера, перевтілений Гіндемїтом в траурний. Цю, четверту Метаморфозу частіше трактують іронічно і гостро, аніж похмуро. Тут композитор використовує типовий маршовий дводольний метр 2/2. Цей грандіозний марш має стрімкі і скерцозні елементи, що утворюють блискучу заключну кульмінацію Метаморфоз (за В. Фомінім [5]). І хоча твір написаний в європейській музичній традиції, він пронизаний і віртуозним духом сучасного американського симфонічного оркестру.

При всій оригінальності та новаторстві «Метаморфоз» Гіндемїта, в його Скерцо-Турандот спостерігаємо певні стабільні риси у трактовці цього образу – флейтова китайська тема як одна з характеристик принцеси; змієвидна хроматизована тема як підступність та одна з рис *femme fatale* (цей тип тематизму присутній щодо Турандот у дуже багатьох композиторів) та урочисто-фанфарний мотив як символ імператорської влади, а також екзотично-орієнтальний вирішений в дусі «чінозерії» епізод ударних інструментів. Однак, вражає пародійно-іронічний підхід до вирішення образу, який постає у даній інтерпретації чи не вперше. Навіть обраний жанр – скерцо – етимологічно не цілком відповідає серйозним викликам сюжету та самій героїні. Вочевидь, це пов'язане з соціально-політичною актуалізацією цієї екзотичної китайської теми, яку спостерігаємо в балеті Г. фон Ейнама, ще більше у

Б. Брехта та його прочитаннях із музикою Д. Хосалли, Є. Лякнера та А. Шнітке. Американські критики нагороджували цей твір різноманітними епітетами і порівняннями, зокрема, називаючи його варіантом Кунг-фу, адже «крім делікатної флейтової теми, яка асоціюється з фіолетовим Забороненим Містом, більше жодних заборон Гіндеміт не приймає. Цей мотив-шаблон буде послідовно відновлюватися у кожній фазі розвитку, набуваючи нових несподіваних форм та виразу, прискорюючись в сюрреалістичному і диявольськи іронічному сенсі. Цей твір може стати симфонічним фільмом Кунг-фу про особу принцеси Турандот. Такі екзальтовані ударні битви можна почути тільки в Шостаковича, і то з меншою фантазмагорією. Ця Турандот є найбільш атракційною з усіх відомих, а надто високий темп видозмін дозволяє побачити у цьому руйнівному скерцо прихід Селенітів (мешканців Місяця) на землю! – якщо дотримуватися гіндемітівської ексцентричності» [12; 125].

Задумані як балет, «Метаморфози» невдовзі отримали хореографічне прочитання Дж. Баланчіним, який поставив їх для балету Нью-Йорка у 1952 р. Цей балетний варіант з екстраординарними костюмами Б. Каринської в поєднанні з цікавими ефектами освітлення Ж. Розенталя та блискучими солістами (Танакіл Леклерк, Тодд Болендер та Ніколас Магаланнес) під батудою Лео Барзіна отримала ревіляційні відгуки преси та стала однією з віх у становленні нової пластики неокласичного балету. Нова хореографія на музику Гіндеміта була розроблена також Джиммі Гамоне де Лос Херос у 1990 р., і визнана як «симфонічна абстракція в неокласичному стилі» (за А. Крігсманом) [9]. Наступного, 1991 р. балет «Токійський фестиваль» також репрезентував хореографію до «Метаморфоз» Гіндеміта, демонструючи східно-орієнтальний варіант її сценічно-хореографічного прочитання. «У хореографії задіяно 16 танцюристів, та більш помітною була робота над великою кількістю кроків та імітацією орієнтальної жестикуляції, ніж над наданням їй ясності структури. Дана постановка неодноразово повторювалася на різних сценах, утім – у 2009 р. у новій режисурі Г. Люттмана [11]. Це доводить, що образ Турандот у гіндемітівській інтерпретації і надалі цікавить митців і у XXI ст.

*Висновки.* У «Скерцо» П. Гіндеміта образ Турандот набирає зовсім нового значення, з одного боку, як реакція на сучасні Гіндемітові політично-соціальні умови, причому крізь призму пародії; з іншого – розширює межі традиційної «китайщини», яка урізноманітнюється яскравим джазовим компонентом, а також постає у вимірі неокласичного бачення митцем ХХ ст., транспортуючи ідею китайської принцеси через прочитання ранньоромантичної увертюри К.М. фон Вебера з музики до драми Ф.Шіллера «Турандот». Вважаємо доцільним підкреслити не лише специфічну «полістилістику» у втіленні даної теми, але і глобалістичні тенденції за рахунок розширення міжконтинентального простору та вияв гуманістичних ідеалів у доволі своєрідній формі – «кинути сміх ворогові в лице». Навіть фінальний жалібний марш набирає гротескного звучання ще раз доводячи, що довільна форма тиранії підлягає пародіюванню та гостій сатири» – писала критик Д. Андерсон [6]. Так, імагосемантика образу Турандот у П. Гіндеміта утримує і стійкі музичні маркери (іграшково-маріонеткова тема як казково-уявне імаго принцеси, хроматично-звивиста тема як імаго *femme fatale*, державне імаго – фанфарний мотив як символ імператорської влади, а також перцептивний екзотично-орієнтальний епізод ударних в дусі «чінозерії»). Проте, пародійно-іронічний підхід до вирішення образу, жанр ексцентричного, переповерхеного тотальною ударною екзальтацією та войовничістю скерцо, в якому композитор етимологічно переосмислює серйозні виклики сюжету та образ самої героїні (метаморфоза легкої теми «повітряного Китаю» у спотворену хроматизовану дисонансно-фальшиву фанфару) – постає чи не вперше. Так, Турандот у музиці другої пол. ХХ ст. виступатиме у більшій мірі як представниця тоталітарних політичних устроїв, номінально репрезентуючи при тім китайський орієнталізм постмодерністичного типу, знаходячи своє продовження у балеті Г. фон Ейнама, посилюючи ще більше соціально-політичні аспекти у інтерпретації Б. Брехта та її музичних прочитаннях Д. Хосаллою, Є. Лякнером, А. Шнітке, М. Денисенко чи у театрі абсурду Д. Хільдесмайера.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Після успішної прем'єри інші американські оркестри висловили зацікавленість «Метаморфозами» і вже від 15 листопада 1944 р. зазвучали у виконанні шести провідних оркестрів. Після того як відбулася прем'єра у Німеччині 28 травня 1947 р. на Музичному фестивалі Нижнього Рейну під батудою Генріха Холлрейзера в Дюссельдорфі, твір, інтерпретований у балетних та оркестрових версіях, зазвучав не лише в Західній Європі, але і радянській окупаційній зоні: оркестри в Дрездені та Ляйпцигу також виконували «Метаморфози» (диригент Шотт-Верлаг), а кілька радіостанцій, включаючи RIAS-Berlin, неодноразово транслювали «Метаморфози» Гіндеміта. Автор особисто диригував своїм твором 27 разів. Деякі концерти були записані на радіо, а в середині 50-х твір записано на платівки з Берлінської філармонії [10].

<sup>2</sup> Загальновідомо, що у 1934 р. суперник Гіндеміта у кар'єрному рості, міністр пропаганди нацистської Німеччини Геббельс назвав «атональними шумогенераторами» оркестр композитора.



<sup>3</sup>Зазначимо, що саме цей твір, хоча і згадується у музикознавчій літературі [2, 7, 8, 12], проте, і досі не існує цілісного комплексного аналізу даної композиції, як пояснює це Джін Андерсон у праці «Музичні Метаморфози у гіндемівському Марші з симфонічних метаморфоз на теми Вебера»: «Є доволі мало літератури про Симфонічні Метаморфози Хіндемита, котрі вважаються відносно малим твором, хоча й доволі популярним пост-Матісо-малерівського періоду, що є доволі поверхневим та патронізуючим враженням. Так, Вільфільд Бреннеке декларує цей твір ні симфонічним, а ні метаморфозами, адже: вони складно поєднуються зі своєю навою. В них мало що відповідає симфонічній природі в цілісній інтегральності структурі динаміки, як і те, що тематичні перетворення (метаморфози), неявно наявні в назві, є обмеженими. Німецькі дослідники також відчувають трудність у погодженні щодо типу метаморфоз, які застосовуються до тем Вебера, як запропоновано назвою твору, підсумовуючи, що результат є не стільки мелодичними варіаціями, як свого роду, *народією* і щодо кожної частини, і щодо цілого [8]. Від композитора не дізнаємося нічого щодо побудови твору чи специфічних методів музичних перетворень. Хіндемів вважав таке знання недоцільним, про що він говорить у своїй ранній автобіографічній замітці: «...для людей з вухом, мої речі є ідеально простими для розуміння, тож і мої пояснення зайві. Для людей же без, подібні шпаргалки не зможуть допомогти» [12; 115]. І справді, слухач залишається враженням не так відмінностями, як схожістю між Маршем та його веберівським пропотипом Та допоки модель та оригінал в суті своїй еквівалентно-конгруентні в плані мелодії, гармонії, ритму та форми, більш прискіпливий аналіз проявляє процес перетворення/метаморфоз, котрий сягає за межі простих перетворень цих елементів у більш-тонкі, аніж тембральні, гармонічні функції та ритмічні пропорції, що однозначно впливають на кожен рівень і компоненту композиційної структури [1; 2]. Та, насамперед – це справжні метаморфози образного змісту.

<sup>4</sup> «Метаморфози» постали як вторинна ідея після задуму балету, згодом повертаючись у численних хореографічних прочитаннях, що пояснюється і «балетно-сюїтним» викладом самого музичного матеріалу, де дуже добре відчувається чіткий, майже «номерний» поділ на структурно-стадіальні елементи.

<sup>5</sup>Це друге американське прочитання Турандот, однак відсутність нотного матеріалу постановки Мак Кея Ферста на Бродвеї гіпотетично міг включати джазові елементи, однак, на думку критиків, саме «Східний романс» протистояв невибагливості розважальної індустрії, і театр Шуберта, в якому було здійснено постановку, тяжів до апробації серйозних сюжетів.

#### Список використаної літератури

1. Варунц В. Цикл «Kammermusik». К вопросу о неоклассицизме Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва: Сов. композ., 1979. С. 143–178.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974, 448 с.
3. Левая Т. О стиле Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Сб. ст. и исследований*. Москва, 1979. С. 262–299.
4. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. *Полифония*. Сб. ст. под ред. К. Южак. Москва, 1975. С. 141–172.
5. Фомин В. Предисловие. *П. Хиндемит. Метаморфозы на темы К. М. Вебера для симфонического оркестра*. Переложение для фортепиано в 4 руки А.С. Бубельникова Москва : Музыка, 1968. С. 3-4.
6. Anderson G. (1994) Analysis: Musical Metamorphoses in Hindemith's March from Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber. *Journal of Band Research* 30, №. 1: P. 1–10.
7. Briner A. P. (1971) Hindemith. Zürich Mainz, 1971, 290 p.
8. Brennecke W. (1963). Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith // Schweizerische Musikzeitung 103, № 4. P. 199–208.
9. Kriegsman Alan M. (1990) Dance; Miami Spice; At Wolf Trap, a Dash of Balanchine // Washington Post (10 August): C01Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376–377.
10. Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376–377.
11. Luttman St. (2009) Paul Hindemith: A Research and Information Guide (Routledge Music Bibliographies) 2nd Edition, Routledge Music Bibliographies, 2009. 570 p.
12. Noss L. (1989) Paul Hindemith in the United States. USA, Urbana: University of Illinois Press, 248 p.

#### References

1. Varunts V. (1979) Tsykl «Kammermusik». K voprosu o neoklassytsyme Khyndemyta. *Paul Khyndemyt. Staty y materyaly*. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1979. S. 143–178.
2. Levaia T., Leonteva O. (1974) Paul Khyndemyt. Zhyzn y tvorchestvo. Moskva: Muzyka, 1974, 448 s.
3. Levaia T. (1979) O style Khyndemyta. Paul Khyndemyt. *Sb. st. y yssledovanyi*. Moskva, 1979. S. 262–299.
4. Levaia T. (1975) Polyfonia v krupnykh formakh Khyndemyta. *Polyfonia*. *Sb. st. pod red. K. Yuzhak*. Moskva, 1975. S. 141–172.
5. Fomyn V. (1968) Predyslovye/P. Khyndemyt. *Metamorfozy na temy K. M. Vebera dlia symfonycheskoho orkestra*. Perelozhenye dlia fortepyano v 4 ruky A.S. Bubelnykova Moskva :Muzyka, 1968. S. 3–4.
6. Anderson G. (1994) Analysis: Musical Metamorphoses in Hindemith's March from Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber *Journal of Band Research* 30. №. 1. P.1–10.
7. Briner A. P. (1971) Hindemith. Zürich Mainz, 1971.
8. Brennecke W. (1963) Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith // Schweizerische Musikzeitung 103, № 4. P.199–208.

9. Kriegsman Alan M. (1990) Dance; Miami Spice; At Wolf Trap, a Dash of Balanchine // Washington Post (10 August): C01Laaf E. (1960) Paul Hindemith // Neue Zeitschrift für Musik. Mainz, 1960, № 2. S. 376–377.
10. Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376–377.
11. Luttman St. (2009) Paul Hindemith: A Research and Information Guide (Routledge Music Bibliographies) 2nd Edition. Routledge Music Bibliographies, 2009, 570 p.
12. Noss L. (1989) Paul Hindemith in the United States. USA, Urbana: University of Illinois Press, 248 p.

### МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ТУРАНДОТ В СИМФОНИЧЕСКОМ СКЕРЦО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

**Ван Юй** – преподаватель музыкального факультета,  
Лешанский педагогический университет,  
соискатель кафедры истории музыки,

Львовская национальная музыкальная академия им. Н.В. Лысенка, г. Львов

Поднимается вопрос воплощения образа Турандот в жанрах симфонической музыки, в частности, в «Метаморфозах» П. Хиндемита. Детальный структурно-семантический анализ позволяет определить уровень корреспонденции с темами К.-М. Вебера, которые легли в основу сочинения Хиндемита как проявление неоклассических тенденций, а также проследить музыкальные маркеры, использованные композитором относительно этого образа, воплощенного средствами современной музыки в иронично-пародийном плане. Контекстуальное поле прочтений образа китайской принцессы в музыке XX века обогащается за счет «Турандот» П. Хиндемита симфонической и балетной версиями, одновременно демонстрируя специфический аспект ориентальной тематики.

**Ключевые слова:** Турандот, ориентализм, Пауль Хиндемит, Скерцо, «Метаморфозы», пародия, балет, имагология, имагосемантика.

### METAMORPHOSES OF TURANDOT'S IMAGE IN PAUL HINDEMITH'S SYMPHONIC SCHERZO

**Wan Yu** – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University, Leshan, Applicant of degree at the Department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

**The aim** of this paper is to determine the peculiarities of reading Turandot's image by Paul Hindemith in «Metamorphoses» for symphony orchestra.

**The methodology of the research** is based on the application of the structural-semantic analysis of Scherzo's «Turandot» by P. Hindemith, which is considered using the principles of imagological research in the contextual field of reading the image of a Chinese princess in musical art.

**Results.** In P. Scerzo's P. Hindemith, Turandot's brazen takes on a new meaning: in response to contemporary to the composer political and social conditions through the prism of parody, and extends the boundaries of traditional «Chinese», which is characterized by a vibrant jazz component and a neoclassical dimension, transporting the idea of a Chinese princess through reading an early romantic overture by K. M. von Weber from music to F. Schiller's drama «Turandot». Such specific «polystylistics» in the embodiment of this theme by expanding the intercontinental sound space reveals globalist tendencies and perpetuates humanistic ideals in a kind of grotesque form. The imagosemantics of Turandot's image in P. Hindemith also contains stable musical markers (toy-puppet theme as a fairy-tale imaginary princess, chromatic-tortuous theme as an imago femme fatale, state imago – fanfare motif as a symbol of imperial-empathetic, motif drums in the spirit of «Chinozerii»). However, a parody-ironic approach to the solution of the image, the genre of eccentric, overflowing with total shock exaltation and warlike scherzo, in which the composer etymologically rethinks the serious challenges of the plot and the image of the heroine itself (the metamorphosis of the delicate «air China» theme into a distorted chromaticized dissonance-false fanfare) – appears for the first time. Turandot in the music of the second half of the twentieth century will act more as a representative of totalitarian political structures, nominally representing Chinese Orientalism of the postmodernist type.

**Novelty.** For the first time in national musicology, Turandot's embodiment in the music of the twentieth century was demonstrated, in particular, in the Scherzo of P. Hindemith's Metamorphosis for symphony orchestra, and the features of reading this image in the dimension of oriental imagosemantics were determined.

**The practical significance.** In this article, Ukrainian and foreign musicologists may find information useful for exploring Turandot's image in twentieth-century music, particularly in Paul Hindemith's work in symphonic and ballet incarnations.

**Key words:** Turandot, Orientalism, Paul Hindemith, Scherzo, Metamorphoses, Parody, Ballet Embodiments, Imagology, Imagosemantics.

Надійшла до редакції 10.10.2019 р.

УДК 784.3(477.8)

**НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА:  
ПРОБЛЕМА МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ СЕМАНТИКИ****Голошук Олександр** – старший викладач  
кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства;**Кириченко Інна** – старший викладач  
кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства,

Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.266

Innuskina@gmail.com

Проаналізовано національно-ментальний потенціал пісенної творчості В. Івасюка та визначено його музично-поетичну семантику на прикладі вибраних творів. Задля досягнення задекларованої мети обґрунтовано поняття «національно-ментальний потенціал», окреслено головні риси пісенної творчості В. Івасюка крізь призму вказаного поняття. У результаті стверджується, що у піснях В. Івасюка на власні вірші кордоцентризм як національно-ментальна риса проявляється у зв'язку з такими семантичними сферами, як пісенність, кохання, жінка-мадонна і природа рідного краю. Вони інтерпретовані у музично-поетичних текстах багатьох творів та проаналізовані на прикладі пісень «Фантазія травневих ночей», «Моя пісня» та «Аве Марія». Разом із тим, факт написання української пісні в умовах антиукраїнської радянської ідеології було вчинком, здійсненим В. Івасюком, важливість якого підтверджується трагічною загибеллю композитора. Це свідчить про втілення другої ментальної сфери, що пов'язується зі свободою, «духом боротьби» та «воле-первнем» (В. Драганчук-Кашаюк), на рівні усього життя Митця.

**Ключові слова:** пісенна творчість Володимира Івасюка, українська національна ментальність, пісня, лірика, кордоцентризм.

*Актуальність проблеми.* У розвитку культури України другої пол. ХХ ст. вирізняються постаті, чия творчість має настільки високий національно-ментальний потенціал, що справила суттєвий вплив не лише у мистецькій сфері, а й стала символом і рушієм націєтворчих процесів. Серед таких митців – В. Івасюк, багатосторонньо обдарована особистість, композитор, поет і живописець, один із засновників сучасної української музичної естради, що став символом пісенної України та її руху до державної незалежності, особливо у переломні роки кінця 1980 – початку 1990-х, у період заснування фестивалю «Червона рута» та його розвитку завдяки діяльності Т. Мельника, А. Калениченка, І. Лепші, І. Малковича, К. Стеценка, О. Репецького та інших діячів вітчизняної культури.

Твори майстра є вершинними прикладами високої, тонкої лірики та «неплакатного» патріотизму у популярному жанрі. Відомо, що у доробку В. Івасюка – понад 100 пісень (за деякими даними – 107), більшість з яких знайшли свого слухача ще при житті автора. У музично-поетичних текстах «Червоної рути» та «Водограю», що у 1971–1972 рр. стали лауреатами всесоюзних телевізійних конкурсів, пісень «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас», «Фантазія травневих очей», «Елегія для Марії» та ін. змальовано декілька важливих семантичних сфер, які, актуалізуючи національно-ментальні первні в українській естраді, мають неабияке значення для подальшого розвитку національної культури, а відтак – *потребують наукового дослідження.*

Особистості В. Івасюка присвячено низку популярних видань зі спогадами та окремі наукові дослідження, зокрема праці Л. Криси [7], М. Івасюка [6], П. Нечаєвої [1; 9], Т. Унгуряна [11], сайт, укладений І. Чумаченком [10] та ін. Разом із тим, досі не показано творчість митця крізь призму актуалізації національно-ментального потенціалу, що, власне, є першопричиною та основою важливої історичної ролі його пісенної спадщини, тому у представленій статті розглянемо його предмет саме з такої точки зору. При цьому у розумінні української ментальності керуватимемося результатами досліджень Г. Джулай [2], В. Драганчук (Кашаюк) [3–5], О. Марченко [8].

*Мета* дослідження – охарактеризувати національно-ментальний потенціал пісенної творчості В. Івасюка, визначивши його музично-поетичну семантику.

Задля досягнення задекларованої мети повинні вирішити такі *завдання*: обґрунтувати поняття «національно-ментальний потенціал»; окреслити головні риси пісенної творчості В. Івасюка крізь призму вказаного поняття; вирізнити музично-поетичну семантику творів митця при вираженні у них національно-ментального потенціалу.

Поняття ментальності – способу мислення – широко та ретельно проаналізоване у світовій і українській гуманітарній науці, насамперед, як «національна ментальність», також трансформувалося і до поняття «музична ментальність».

Не зупиняючись на огляді таких праць у даному контексті, відмітимо, що у процесі досліджень

було висунуте і поняття «музичної ментальності», яке Г. Джулай трактує як «складну високо упорядковану систему, здатну до активної регуляції внутрішніх процесів і взаємозв'язків із навколишнім світом, соціальним середовищем, що сприяє перетворенню суспільної свідомості силою художнього впливу та виступає своєрідним критерієм у визначенні рівня її розвитку» [2; 3].

В останні десятиліття поняття ментальності стало предметом і музикознавчих досліджень.

В. Драганчук-Кашаюк відокремлює стале поняття національної ментальності та змінне – національного характеру, укладає ієрархію рівнів відображення національної ментальності в українській музичній культурі – «відображення, яке створює певний характер у конкретному творі, оскільки несе той чи інший національний характер (змінний в межах національної ментальності), та внаслідок якого музика як психоінформаційна система впливає на структурну динаміку характеру індивідуального та колективного реципієнта» [4; 17]. До таких рівнів дослідниця відносить:

1) первинно-синкретичний рівень відображення, на якому формується базовий фонд національно-ментальної музичної виразовості, тобто, предметом аналізу є народна музична творчість в її регіональному, жанровому, семіотичному, семантичному та інших аспектах;

2) конкретно-мовний рівень, який відображається на вербально-музично-мовному (в аспектах взаємодії вербального й музичного факторів, синтезу вербальної та музичної мов, використання мовних елементів тощо) та музично-мовному підрівнях;

3) узагальнено-концептуальний рівень відображення, для «виходу» на який «необхідне вивчення іманентних національно-ментальних ознак, «скритих» рис національної ментальності в жанрово-стильовому музичному розмаїтті» [4; 17–18].

Рисами української національної ментальності дослідники визначають, насамперед, інтровертні риси – музикальність, ліризм, замилювання природою, мрійливість, рефлексійність, інтуїтивне сприйняття дійсності й ін., та протилежні їм вольові риси, що проявляються лише у складні історичні періоди боротьби. За результатами дослідження В. Драганчук-Кашаюк (здійсненого на прикладі музичної франкіани), це «ментальні сфери», що пов'язуються з відповідними «первнями»: *«витончена лірика, зумовлена кордо-первнем... “почуттєвої етики”... [яка] перегукується з архетипом Філософа-лірика»* та *«інспірована духом боротьби, національною ідеєю революційної звитяги, прагненням свободи, що витворила архетип Революціонера..., оснований на ментальному воле-первні й прадавньому архетипі Воїна»* [5, 104].

Виходячи з описаних позицій, розглянемо музично-поетичну спадщину В. Івасюка на прикладі творів, в яких і вербальний, і музичний тексти написані одноосібно митцем, тобто де і кожне слово, і кожен звук, й увесь цілісний образ твору належать митцеві. Серед таких пісень: «Мандрівний музика», «Фантазія травневих ночей», «Ласкаво просимо», «Моя пісня», «Аве Марія», «Лісові дзвіночки», «Колискова для Оксаночки», «Капелюх», «Тямиш, люба», «Там, за горою, за крем'яною», «Я піду в далекі гори», «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Залишені квіти», «На швидких поїздах», «Кораблі, кораблі», «Два перстені», «Наче зграї птиць» та ін. Вже назви пісень свідчать про належність творів до єдиної металльної сфери «витонченої лірики» та «почуттєвої етики», основаної на «кордо-первні» [5; 104]. Якою ж музично-поетичною образністю вона відображається? Яким є відображення цієї сфери на згаданих вище «конкретно-мовному» та «узагальнено-універсальному» рівнях відображення [4].

Проаналізувавши низку творів, указаних вище, можемо ствердити, що головна риса кордоцентризму пісенної творчості В. Івасюка – переплетення пейзажної та любовної лірики з темою рідної землі. Образи природи передаються як символи кохання за зразком «червоної рути» з однойменної пісні чи «мила моя, люба моя» як «сонця ясен цвіт» із пісні «Я піду в далекі гори» та багато ін. Для прикладу проілюструємо вказані риси у вибраних творах, які не є настільки мегапопулярними, як вказані вище, але також склали важливі сторінки творчості митця й увійшли до «золотого фонду» української естради, – це «Фантазія травневих ночей», «Моя пісня» та «Аве Марія».

Тонко відчута пейзажна лірика як одна з основ втілення української ментальності в музиці стала основою пісні «Фантазія травневих ночей». Вже перше знайомство з твором викликає аналогії з такими шедеврами української пісні як романс на слова М. Старицького – М. Лисенка «Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна» або, в іншій версії, «Ніч яка місячна, зоряна, ясна» на мелодію А. Волощенко та В. Овчиннікова, народна пісня «Чарівна нічка землю вкрила, / Зірки на небі мерехтять...», танго Я. Барнича «Темна нічка гори вкрила, Полонину всю залила...» («Гуцулка Ксеня») та багато інших визначних творів української пісенності. У поетичних текстах усіх названих пісень ніч є концептом, що викликає захоплення («Ніч яка, Господи!...»), або до якої звертаються ласкаво – початковий концепт трансформується у ніжно-ліричне, кордоцентричне «нічка».

Із чим пов'язані фантазія травневої ночі у пісні В. Івасюка? Автор уві сні бачить свою зірку, яку візьме у долоні і пронесе крізь життя. Ця зірка – ніби доля митця: «Мов долю жадану, її понесу...», вона приносить «безмежний неспокій», «...і радість, і муки...». Найголовнішим концептом, на нашу думку, у цьому контексті стає «щастя», яке автор трактує як «пісенне щастя», тобто щастя творчості.

У музиці чарівні краєвиди карпатської весняної ночі змальовуються колоритними гармонічними зворотами мажоро-мінору, де вирізняються субдомінанта та субмедіанта однойменного мінору в D-dur та ін. М'яке тепло і п'янка краса травневої ночі передаються і м'якістю фортепіанного викладу, в якому важливу роль відіграють неприготовлені затримання у гармонії, тріольність у ритміці, а також постійний «закруглений» розвиток мелодії, що рухається до омріяної вершини, при цьому ритмічні фігурації у такому ж ритмі додають звучанню певної схвильованості.

У вокальній партії також використовується тріольна ритміка, спочатку вдвічі крупніша від тих, що звучали у фортепіанному вступі, – четвертями, згодом інтенсифікується, відповідно до змісту та настрою у поетичному тексті.

Першу кульмінацію твору, у заспіві, автор пов'язує із згадкою про малу батьківщину: вона звучить на словах «І всюди святково на рідній землі / дзвенять мої кроки». Вона втілюється, в цілому, традиційною кадансовою послідовністю із акордами подвійної доміанти, гармонічної субдомінанти та іншими, але застосованими із неприготовленими затриманнями та іншими фігураціями, але вирізняється заключний домінантово-тонічний зворот – із доданими натуральними і гармонічним секстовими тонами.

Для семантики твору важливим є змістовий та емоційний контраст між заспівом і приспівом. Якщо у першому панує пейзажність, то другий виражає внутрішній стан автора: «Мабуть, усім призначено / шукати всім зорю ясну / й нести її...». Ці слова підтверджують ототожнення «своєї» зірки та власної долі, яку сам В. Івасюк проніс яскраво і з честю, чия зірка засвітилася яскраво і згасла, на жаль, дуже швидко, але її світло до сьогодні є одним із важливих чинників у пісенній культурі України. Відповідно, у приспіві у фортепіанній партії, «м'яка» тріольність змінюється на пульсацію «схвильованого серця», а мелодія вокальної партії висловлює впевненість і рішучість – вона насичена широкими висхідними стрибками із зупинками на довгих тривалостях та розвивається на основі гармонічної модуляційності.

Таким чином, у пісні «Фантазія травневих ночей» В. Івасюк втілює тонке кордоцентричне чуття, притаманне для української ментальності. Воно показане через *єдність з природою*, а також через показ ідеї долі як власної зірки, яка світить у руках, яку треба пронести крізь життя, і яка пов'язується автором із *щастям творчості*.

У творі «Моя пісня» вбачаємо відображення іншої важливої ментальної ознаки – музичальності, вираженої через пісенність.

У поетичному тексті твору пісня ототожнюється з рідним краєм, у ній закодовано спогад-інформацію про малу батьківщину: «Коли поїдеш, любий друже, / Із краю гір, шовкових трав, / Візьми з собою мою пісню – / Я в неї щастя наспівав». Лексема «наспівав» звучить як «начарував», «вклав». Далі у тексті пісня є символом зародку життя, з якого квітнуть квіти, а також ототожнюється з «подругою», яка осяє в радості та розрадить у журбі. Нарешті, вона несе спогад-інформацію про героя, про дружбу, про юність у карпатських горах.

Прикметно, що у музичному тексті автор втілює не типову народну пісенність, а вирішує композицію у сучасному для своєї доби естрадному стилі. Це чуємо вже у вступі, в якому поєднано пружну, синкоповану мелодичну лінію в басу з акордовою пульсацією у верхньому регістрі.

Мелодика вокальної партії не дуже розвинена інтонаційно, спирається на, в цілому, традиційну гармонічну основу (подекуди з прохідними побічними септакордами, відхиленнями і перерваним зворотом, секвенціями тощо), разом із тим, має яскраво естрадні риси завдяки характерній ритмічній основі: вона поєднує в собі пунктирність і синкопованість із тріольністю.

Таким чином, пісня набуває для автора синкретичного значення: і прадавнього оберегу, в який «наспівав» щастя, і сучасного оберегу дружби, спомінів про квітучу юність у Карпатах.

Третя пісня, до якої звернемося у даному контексті, – «Аве Марія». Головна ідея твору полягає у сакралізації жіночого образу, у порівнянні з образом Діви Марії, що дуже чітко перегукується з однією з головних національно-ментальних рис. Її сенс полягає у вагомій ролі жіночого ментального первня. Серед яскравих прикладів відображення цієї ментальної риси є творчість Лесі Українки, зокрема, у драмі «Камінний господар» вперше в історії донжуанівський міф втілюється крізь призму бачення жінки, «одягнувся у шати» сучасної драми» [3; 65], вершинно проявився «у варіанті *фемінної по суті української культури*, жіночому ментальному варіанті» (курс. – В. Д.) [3, 72], і «саме таке, духовно-піднесене і дуже жіночне трактування Любові у втіленні Лесі-Долорес тонко відтворив В. Губаренко в балеті “Камінний господар”» [3; 72–73].

В. Івасюк, нагадаємо, порівнює коханий жіночий образ із Богородицею – найвищим сакральним символом в Україні з часів козацтва, але трактує його як «Мадонну незнану», якій «Віками лунали / Органні хорали / «В густі небеса», тобто як Діву Марію з католицької традиції.

У музичному плані митець звертається до жанру ноктюрну: нічна пісня звернена до дівчини Марії, з якою прагне поєднати долю. Композитор користується типовими для жанру засобами виразності, насамперед щодо метро-ритмічної організації твору та фактурного оформлення фортепіанної партії. Мелодика вокальної партії розпочинається з типової для романсів ямбічної висхідної сексти та містить аналогічні ходи на септиму, октаву у наступних, розвиваючих головну ідею, фраззах. При цьому автор співає сучасну серенаду для своєї Марії, що виявляється у виразно-синкопованій ритміці протягом усього твору – то у вокальній, то інструментальній партії.

Окрім того, пісня містить багато музичної семантики, що проявляється у поетичному тексті у згадці про «органні хорали», «симфонію дивну», а в результаті – у проханні «піснею стань, мила», що знову ж, реалізує сенс пісенності як питому ментальну рису.

Таким чином, у піснях В. Івасюка на власні вірші втілено вагомий національно-ментальний потенціал, зосереджений, насамперед, у сфері кордоцентризму, пов'язаного з такими семантичними сферами, як пісенність, кохання, жінка-мадонна і природа рідного краю. Вони інтерпретовані у музично-поетичних текстах багатьох творів та проаналізовані нами на прикладі пісень «Фантазія травневих ночей», «Моя пісня» та «Аве Марія». Разом із тим, сам факт написання української пісні в умовах антиукраїнської радянської ідеології було *вчинком*, здійсненим В. Івасюком, важливість якого підтверджується трагічною загибеллю композитора. Це свідчить про втілення другої ментальної сфери, що пов'язується зі свободою, «духом боротьби» та «воле-первнем» [5], на рівні усього життя Митця. На нашу думку, дослідження життєтворчості В. Івасюка крізь призму такої точки зору є питанням наукових перспектив.

#### Список використаної літератури

1. Володимир Івасюк. Життя як пісня : Спогади та есе / Упоряд. П. Нечаєва. Чернівці : Букрек, 2003. 215 с.
2. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.
3. Драганчук В. Вариант истории Дон Жуана в украинской культуре (архетип Леси-Долорес в балете «Каменный властелин» Виталия Губаренка по драме Леси Украинки). *Ars inter culturas. Estetyka – Edukacja – Wielokulturowość : Czasopismo Akademii Pomorskiej w Słupsku*. Т. 5. 2016. S. 63–74. URL : <https://aic.apsl.edu.pl/index.php/1/article/view/99> (18.10.2019).
4. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9236> (15.10.2019).
5. Драганчук-Кашаюк В. Музична франкіана як відображення національно-архетипного мислення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрямок : мистецтвознавство*. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 103–108. URL : [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27689/1/O\\_Lihus\\_Ukr%20Cult\\_Is\\_28\\_2018.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27689/1/O_Lihus_Ukr%20Cult_Is_28_2018.pdf) (17.10.2019).
6. Івасюк М. Монолог перед обличчям сина. Чернівці : Золоті литаври. 2000. 189 с.
7. Криса Л. Вернись із спогадів... *Володимир Івасюк*. Львів : Укрпол, 2008. 360 с.
8. Марченко О. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.12. Харків, 2003. 20 с.
9. Нечаєва П. Музи Івасюка. *День*. 2007. 21 верес. № 160. С. 18–19.
10. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка : сайт / Упоряд. І. Чумаченко. URL : <http://www.ivasyuk.org.ua> (17.10.2019).
11. Унгурян Т. Монолог перед обличчям брата. Київ : Просвіта, 2003. 72 с.

#### References

1. Volodymyr Ivasiuk. Zhyttia – yak pisnia : Spohady ta esse / Upor. P. Nechaieva. Chernivtsi : Bukrek, 2003. 215 s.
2. Dzhulai H. Muzychna mentalnist: sotsialno-filosofskyi analiz : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk : 09.00.03. Odesa, 2003. 24 s.
3. Drahanchuk V. Variant istorii Don Zhuana v ukrainskoy kulture (arhetip Lesi-Dolores v balete «Kamennyiy vlastelin» Vitaliya Gubarenko po drame Lesi Ukrainki). *Ars inter culturas. Estetyka – Edukacja – Wielokulturowość : Czasopismo Akademii Pomorskiej w Słupsku*. Т. 5. 2016. S. 63–74. URL : <https://aic.apsl.edu.pl/index.php/1/article/view/99> (18.10.2019).
4. Drahanchuk V. Natsionalna mentalnist i rivni yii vidobrazhennia v muzytsi. *Muzykoznavchi studii : naukovy zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*. Lviv, 2008. Vyp. 18. S. 11–18. URL : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9236> (15.10.2019).
5. Drahanchuk-Kashaiuk V. Muzychna frankiana yak vidobrazhennia natsionalno-arkhetypnoho myslennia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : naukovyi zbirnyk. Napriam : mystetstvoznavstvo*. Rivne, 2018. Vyp. 28. S. 103–108. URL : [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27689/1/O\\_Lihus\\_Ukr%20Cult\\_Is\\_28\\_2018.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27689/1/O_Lihus_Ukr%20Cult_Is_28_2018.pdf) (17.10.2019).
6. Ivasiuk M. Monoloh pered oblychchiam syna. Chernivtsi : Zoloti lytavry. 2000. 189 s.
7. Krysa L. Vernys iz spohadiv... Volodymyr Ivasiuk. Lviv : Ukrpol, 2008. 360 s.

8. Marchenko O. Rol natsionalnoho kharakteru u formuvanni ukrainskoi muzychnoi kultury XIX stolittia : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk : 09.00.12. Kharkiv, 2003. 20 s.
9. Nechaieva P. Muzy Ivasiuka. *Den*. 2007. 21 veresnia. # 160. S. 18–19.
10. Storinky pamiaty Volodymyra Ivasiuka : sait / Upor. I. Chumachenko. URL : <http://www.ivasyuk.org.ua> (17.10.2019).
11. Unhurian T. Monoloh pered oblychchiam brata. Kyiv : Prosvita, 2003. 72 s.

### НАЦИОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА ІВАСЮКА: ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНО-ПОЕТИЧЕСКОЇ СЕМАНТИКИ

**Голощук Александр** – старший преподаватель кафедры истории, теории искусств и исполнительства;  
**Кириченко Инна** – старший преподаватель кафедры истории, теории искусств и исполнительства, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Проанализирован национально-ментальный потенциал песенного творчества В. Ивасюка и определена его музыкально-поэтическая семантика на примере избранных произведений. Для достижения задекларированной цели обосновано понятие «национально-ментальный потенциал», обозначены главные черты его песенного творчества сквозь призму указанного понятия. В результате утверждается, что в песнях В. Ивасюка на собственные стихи кордоцентризм как национально-ментальная черта проявляется в связи с такими семантическими сферами, как напевность, любовь, женщина-мадонна и природа родного края. Они интерпретированы в музыкально-поэтических текстах многих произведений и проанализированы в статье на примере песен «Фантазия майских ночей», «Моя песня» и «Аве Мария». Вместе с тем, сам факт написания украинской песни в условиях антиукраинской советской идеологии было поступком, совершенным В. Ивасюка, важность которого подтверждается трагической гибелью композитора. Это свидетельствует о воплощении второй ментальной сферы, связывается со свободой, «духом борьбы» и «воле-первнем» (В. Драганчук-Кашаюк), на уровне всей жизни Художника. По нашему мнению, исследование жизнотворчества В. Ивасюка через призму такой точки зрения является вопросом научных перспектив.

**Ключевые слова:** песенное творчество Владимира Ивасюка, украинская национальная ментальность, песня, лирика, кордоцентризм.

### NATIONAL-MENTAL POTENTIAL OF VOLODYMYR IVASIUK'S SONG CREATIVITY: THE PROBLEM OF MUSIC AND POETIC SEMANTICS

**Holoshchuk Oleksandr** – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training;  
**Kyrychenko Inna** – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training in Lesya Ukrainka Eastern European National University,

The national-mental potential of Volodymyr Ivasiuk's music and poetic creative is analysed and its musical-poetic semantics is determined on the example of selected works. In order to achieve the stated goal, the concept of «national-mental potential» is substantiated, the main features by V. Ivasiuk's song creativity through the prism of the mentioned concept, etc. are outlined. As a result, it is argued the following. The cordocentrism as a national-mental trait is manifests in V. Ivasiuk's song on his poems in connection with such semantic spheres as song, love, woman as Madonna and the nature of his native land. They are interpreted in the musical-poetic texts of many works and analysed on the example of songs such as «Fantasy of May Night», «My Song» and «Ave Maria» in this article. At the same time, the fact of writing Ukrainian songs in the context of anti-Ukrainian Soviet ideology was an act committed by V. Ivasiuk, the importance of which is confirmed by the composer's tragic death. This testifies to the embodiment of the second mental sphere, which is associated with freedom, the «spirit of struggle» and «will-the-first» (V. Drahanchuk-Kashaiuk), at the level of the whole artist's life. In our opinion, the study of V. Ivasiuk's life through the prism of such a point of view is a scientific perspective question.

**Key words:** Volodymyr Ivasiuk's song creativity, Ukrainian national mentality, song, lyrics, cordocentrism.

UDC 784.3(477.8)

### NATIONAL-MENTAL POTENTIAL OF VOLODYMYR IVASIUK'S SONG CREATIVITY: THE PROBLEM OF MUSIC AND POETIC SEMANTICS

**Holoshchuk Oleksandr** – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training;  
**Kyrychenko Inna** – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training in Lesya Ukrainka Eastern European National University,

**The aim** is to characterize the national-mental potential of Vladymyr Ivasiuk's songwriting and to define his musical-poetic semantics on the basis of selected works.

**Research methodology.** This research is based on the general principles of culturological and musicological analyses.

**Novelty.** The cordocentrism as a national-mental trait is manifests in V. Ivasiuk's song on his poems in connection with such semantic spheres as song, love, woman as Madonna and the nature of his native land. They are

interpreted in the musical-poetic texts of many works. At the same time, the fact of writing Ukrainian songs in the context of anti-Ukrainian Soviet ideology was an act committed by V. Ivasiuk, the importance of which is confirmed by the composer's tragic death. This testifies to the embodiment of the second mental sphere, which is associated with freedom, the «spirit of struggle» and «will-the-first» (V. Drahanchuk-Kashaiuk), at the level of the whole artist's life.

**The practical significance.** The article will become a ground for researchers in Ukrainian musical culture, in vocal educational process.

**Key words:** Volodymyr Ivasiuk's song creativity, Ukrainian national mentality, song, lyrics, cordocentrism.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 30.2:784:78.071.2 (477)

## ПОСТАТЬ ДИРИГЕНТА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

**Щуцький Броніслав Степанович** – народний артист України, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського; м. Київ  
orcid.org/ 0000-0002-5645-6467 iov\_npu@ukr.net;

**Корнішева Тетяна Леонідівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментального виконавства, Херсонський державний університет, м. Херсон  
orcid.org/0000-0002-1170-077X  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.267  
kornishev@gmail.com

Розглядається, спираючись на джерельну базу наукового пошуку, культуротворчий потенціал диригента у художньому просторі сучасної України, розширюючи проблему виконавства диригента-хормейстера до площини культуротворчих «величин» його діяльності. Методологічний потенціал неklasичного філософсько-культурологічного інструментарію дозволив авторам інтегрувати вузько спеціальні музикознавчі принципи в конкретику культурних реалій сьогодення.

**Ключові слова:** диригент, культуротворчість, культуртрегерство, фронтірність, лімінальність, трансгресивність.

**Постановка проблеми.** Процес інтеграції сучасного гуманітарного пізнання сприяє здійсненню змістовного аналізу дослідження питань виконавства, виконавської культури на матеріалі діяльності хорового диригента у площині неklasичного гуманітарного дискурсу. Міждисциплінарна парадигма, як умова існування сучасного культурологічного пізнання, дозволяє створити належний концептуарій дослідження, внести в розвідки, присвячені хоровому виконавству в аспекті діяльності диригента-хормейстера нові підходи, збагачуючи вже опановані предметні лакуни та розширюючи їх за рахунок розуміння диригентсько-хорового виконавства як феномена культури.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Проблема дослідження виконавської діяльності диригента-хормейстера пов'язана з вирішенням комплексу завдань, в яких інтегруються музикознавчі принципи та міждисциплінарна парадигма сучасного культурологічного пізнання. Таке методологічне вирішення формує джерельний «діапазон» статті. Заявлена в роботі проблема диригентського виконавства в аспекті розуміння його як феномену художньої творчості дозволяє досягнути крізь призму досліджень, в яких формулюється загальні філософсько-естетичні та культурологічні проблеми. Це розвідки М. Бровка [1], Т. Гуменюк [2; 3-15], Л. Левчук [4; 9-16], В. Личковаха [5], О. Оніщенко [6].

**Мета дослідження** полягає у визначенні статусу диригента в культурному процесі крізь типологічні характеристики його виконавської діяльності в контексті культурологічної методології.

**Вклад основного матеріалу.** На теоретико-методологічному рівні дослідження проблеми особистості диригента в українській музичній культурі зроблено висновок про частковість, фрагментарність її розкриття в науковій літературі, що стосується підходів до наукової розробки теми, і наявного понятійно-категоріального апарату. Це, в свою чергу, обумовило створення й апробування належного філософсько-культурологічного інструментарію із залученням концептуарію неklasичної гуманітаристики. Дане методологічне вирішення дозволило інтегрувати спеціальні музикознавчі принципи вивчення виконавської специфіки діяльності диригента-хормейстера в площини так званих культуротворчих «величин»: визначення статусу диригента в культурно-історичному процесі через такі концепти як «культуротворення», «культурництво», «культуртрегерство»; формулювання діяльнісно-ціннісних параметрів хорового виконавства в історії вітчизняної культури; дослідження типологічних характеристик диригента-виконавця в системі таких визначень як фронтірність, лімінальність; формулювання трансгресивності творчого компоненту його виконавської діяльності.



Культурологія має потужний інструментарій дослідження сутності хорового мистецтва та культурних практик, пов'язаних із хоровим виконанням, який умовно можна розділити на декілька складових.

Перша – розуміння культуротворчих характеристик діяльності диригента-хормейстера з уточненням сутності та змісту понять «культуротворення», «культуртрегерство», «культурництво» як варіантів творчо-виконавської характеристики його діяльності та розвитку виконавської культури як культурного феномену. Культуротворення – це наскрізний термін дослідження і в завданні виявлення культуротворчих принципів діяльності хорового диригента стає методологічним маркуванням вільного смислопокладання та смислоформування в конкретиці різноспрямованих культурних практик таких як мистецька творчість, виконавство, хорове виконавство. Культуротворення відбувається як на магістральних цивілізаційних шляхах у світовій культурі, так і зусиллями особистостей, які обирають універсальну людяність культури як абсолютну цінність. Культуротворчість як процес – це вічне протистояння унікального, часто, такого, що культура маркує як «неправильне» із сталим, звершеним, вкоріненим, «правильним». І межа їх зустрічі – це і є культуротворчий поштовх до встановлення універсальних та унікальних перетинів між людиною та світом.

У контексті нашого дослідження проблема культуротворчого потенціалу постаті диригента полягає у дослідженні культурно вкорінених практик із формування та розвитку хорового мистецтва в особі головного виконавця – диригента-хормейстера з тим особливим унікальним «агапе», завдячуючи якому хорове мистецтво продовжувало та продовжує наразі виконувати важливу місію, яку Г. Честертон називав місією «примирення людини з Богом» [7; 357-457]. Недарма давньогрецьке поняття «корифей» залишилося у сучасному вжитку і використовується як предикат у ставленні до значних особистостей в культуротворенні минулого та сучасного, але роль головного організатора хорового супроводу в трагедії та комедії назавжди викарбувала його належне непересічне місце в культуротворенні. До даного давньогрецького контексту необхідно додати культуротворчий компонент диригентської діяльності в створенні національних культур, у формуванні етнічної самосвідомості та самоідентифікації. Саме хорова музика в особі діяльності видатних українських диригентів-хормейстерів впливала на націєтворення, а хорове мистецтво, в яке тісно вплетені давні народні музичні традиції, менталітет та світоглядні інтенції національної духовності, у несприятливих умовах бездержавності залишався чи не останнім чинником утвердження самосвідомості та консолідації українців.

Поняття «культурництво» та похідне від нього слово «культурницький» виражає просвітницький аспект культуротворчої діяльності видатних особистостей національного масштабу. Постаті знаних диригентів підпадають про дане маркування, в їх діяльності вирішувались та продовжують вирішуватись сучасні проблеми, пов'язані з освітньою та громадською діяльністю, з організацією та участю у проектах, що сприяють підвищенню загальноосвітнього рівня, формуванню національної самосвідомості та ідентифікації. Диригент завжди фігура громадського спрямування, а хорове мистецтво можна вважати ідеальним інструментом не тільки для розвитку музичних здібностей. Це по-перше, мікросоціум, в якому можна здобувати соціальні навички спілкування, взаємодії, самоідентифікації та самореалізації. Необхідно враховувати й той факт, що хорове мистецтво, демократичне за своєю суттю, крім етнічної та професійної ідентифікації послугоує формуванню відчуття довіри та соціальної безпеки, а диригент виступає медіатором даних процесів.

«Культуртрегерство» та «культуртрегер» (від нім. Kulturträger – носій культури) – поняття приблизно тотожне за змістом поняттю «культурництво», але на відміну від нього має сучасне полікультурне застосування до особистостей, які активно впливають на розповсюдження та ретрансляцію певних культурних феноменів для широкого загалу в межах інших культур. Дана конотація в контексті нашого дослідження є прийнятною для залучення в значенні «міжнародна діяльність» диригентів-хормейстерів (гастролі, майстер-класи, фестивалі), в якій формується «позитивний» образ української культури, розкривається його полікультурний потенціал для сучасного світу, створюється прийнятна платформа для діалогу культур тощо.

Отже дані конотації поняття «культуротворення» мають змістовний потенціал для аналізу та розумінню тих процесів вітчизняної культури, які оформлюються в модальності культурних зміни, культурних досягнень, культурної динаміки, активним суб'єктом яких виступає постать хорового диригента.

По-друге, дослідження процесу творчої реалізації диригента у виконавсько-хоровій практиці відбувається з позиції визначення його культурологічних характеристик-концептів: лімінальність, трансгресія, фронтірність. Винятковість моделей творчої реалізації диригента-хормейстера дозволила залучити для характеристики цієї специфіки такі концепти некласичного гуманітарного дискурсу як фронтірність, лімінальність та трансгресія.

Фронтирність – це ознака межового досвіду в творчості диригента, поліфункціональність його діяльності, симбіоз ознак музиканта, педагога, організатора, культуртрегера, часто композитора, артиста, психолога, які постійно змінюються, а індивідуальне їх співвідношення і формує особистісну унікальність як явище музичної культури. Лімінальність – це спосіб перебування у незаданій системі координат, здатність поєднати «світи» різних феноменів та явищ культури, об'єднуючи час і простір різних музичних культур та історичних епох, виступаючи медіатором між світом подієвим (концерт) та профаним, світом композитора та його текстами (унікальність виконавської інтерпретації та імпровізації), між хором та слухачем тощо. Дана лімінальність створює й культурні міфологеми стосовно постаті диригента. Спираючись на концепцію С. Котрела аналізується міфологема «диригент як шаман», залучаючи моделі для її обґрунтування такі дотичні теми як видовищні форми сучасного хорового виконавства, синтетичність хорового дійства та феномен хорового театру. Трансгресивність диригента – це шлях здійснити прорив у мистецтві, ретранслюючи нові культурні цінності. Робиться висновок, що всі ці дослідницькі ракурси створюють сучасну неklasичну модель дослідження феномену хорового виконавства через призму діяльності диригента-хормейстера в аспекті культуротворення.

У контексті соціально-антропологічної проблематики осмислено міфологеми диригента як культурного героя (героя еліти), що є суголосною концепції Гі Дебора «Суспільство театру» [3]. Представлено феномен хорового виконавства крізь принцип синтетичності та театральності хорового дійства, його тяжіння до хорового театру як однієї із моделей побутування соціокультурних практик сьогодення. Винятковість диригентського виконавства також пов'язана з особливостями його публічного статусу, що в межах «суспільства театру» створює нові театралізовані форми та актуалізує «нову архаїку» із міфологізацією постаті диригента, який організовує та керує дійством-видивом – це третій аспект.

І, нарешті, останнє, варіативність систем цінностей у диригентській діяльності, забезпечення умов для творчої самореалізації особистості залежить від культурних процесів в межах реалій доби, що демонструє культурну динаміку у зміні статусу диригента-хормейстера, принципів естетико-художніх підходів, моделей концертних практик.

*Висновки:* Постать диригента-хормейстера виступає відособленою від інших суб'єктів виконавства. З одного боку – вона включає увесь спектр розгалуженої системи творчої реалізації музичного мистецтва в конкретиці мистецької практики, починаючи від складного та тривалого шляху професійної освіти та закінчуючи лідерськими якостями на підступах до максимально гармонійно-влучного виконавства конкретного музичного твору. З іншого – така фронтирність та лімінальність положення серед інших суб'єктів виконавства створює постійний ефект трансгресивних виходів на нові непересічні творчі рубежі, в яких можна впізнати винятково культуротворчу модель реалізації в різних сферах життєдіяльності (виходячи за межі музичного мистецтва).

#### Список використаної літератури

1. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри: монографія. Київ : Вид. Центр КНЛУ, 2008. 237 с.
2. Гуменюк Т. Друга реальність сучасної культури та її виміри. Погляд на вік XX з початку XXI століття. *Київське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 214. С. 3–15.
3. Дебор Г. Общество спектакля. Москва : Логос, 2000. 184 с.
4. Левчук Л. Т. Проблема художньої творчості в контексті сучасної естетичної теорії: процес концептуалізації. *Гуманітарний часопис*, 2014. № 3. С. 9–16.
5. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання). Чернівці, 2005. 154 с.
6. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
7. Честертон Г. К. Ортодоксія. *Честертон Г. К. Вечный человек*. Москва : Политиздат, 1991. С. 357–457.

#### References

1. Brovko M. M. Mystetstvo: filosofsko-kulturolohichni vymiry : monohrafiia. Kyiv : Vyd. Tsentru KNLU, 2008. 237 s.
2. Humeniuk T. Druha realnist suchasnoi kultury ta yii vymiry. Pohliad na vik XX z pochatku XXI stolittia. *Kyivske muzykoznavstvo* / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyivskiy in-t muzyky im. R. M. Hliiera, 2014. Vyp. 214. S. 3–15.
3. Debora H. Obshchestvo spektaklia. Moskva : Lohos, 2000. 184 s.
4. Levchuk L. T. Problema khudozhnoi tvorchosti v konteksti suchasnoi estetychnoi teorii: protses kontseptualizatsii. *Humanitarnyi chasopys*, 2014. №3. S. 9-16.
5. Lychkovakh V. A. Svit liudyny v mystetstvi (svitohliadno antroplohichni zasady teorii estetychnoho vykhovannia). Chernihiv, 2005. 154 s.

6. Onishchenko O. I. *Khudozhnia tvorchist: proekt neklasychnoi estetyky : monohrafiia*. Kyiv : In-t kulturolohiu AMU, 2008. 232 s.
7. Chesterton H. K. *Ortodoksyia. Chesterton H. K. Vechnyi chelovek*. Moskva : Polytyzdat, 1991. S. 357–457.

## ЛИЧНОСТЬ ДИРИЖЕРА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

**Щуцкий Бронислав Степанович** – народный артист Украины, доцент кафедры струнно-смычковых инструментов, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского; г. Киев;

**Корнишева Татьяна Леонидовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства, Херсонский государственный университет; г. Херсон

Рассматривается культуротворческий потенциал личности дирижера в художественном пространстве современной Украины, расширяя проблему исполнительства дирижера-хормейстера в плоскости культуротворческих «величин» его деятельности. Методологический потенциал неклассического философско-культурологического инструментария позволил интегрировать музыковедческие принципы в конкретику культурных реалий.

**Ключевые слова:** дирижер, культуротворчество, культуртрегерство, фронтирность, лиминальность, трансгрессивность.

## THE CONDUCTOR'S FIGURE WITHIN A CONTEMPORARY ART

**Shchutskyy Bronislav** – People's Artist of Ukraine, Associate Professor of the National Music Academy of Ukraine named after P. Chaikovskii, Department of String and Stringed Instruments, Kiev;

**Kornisheva Tetiana** – Candidate of Science of Art Studies, Associate Professor of the Instrumental Performances Department of the Kherson State University; Kherson

The article deals with the cultural potential of a conductor figure within a contemporary art of Ukraine, extending the problem of a conductor-choirmaster's performing to the plane of cultural «magnitudes» of his activity. The methodological potential of non-classical philosophical and cultural tools allowed us to integrate narrowly specific musicological principles into the specification of cultural realities.

**Key words:** conductor, cultural creation, cultural carrier, frontierity, liminality, transgression.

UDC 30.2: 784: 78.071.2 (477)

## THE CONDUCTOR'S FIGURE WITHIN A CONTEMPORARY ART

**Shchutskyy Bronislav** – People's Artist of Ukraine, Associate Professor of the National Music Academy of Ukraine named after P. Chaikovskii, Department of String and Stringed Instruments, Kiev;

**Kornisheva Tetiana** – Candidate of Science of Art Studies, Associate Professor of the Instrumental Performances Department of the Kherson State University; Kherson

*The article* deals with the cultural potential of a conductor figure within a contemporary art of Ukraine, extending the problem of a conductor-choirmaster's performing to the plane of cultural «magnitudes» of his activity. The status of the conductor in the cultural process is determined through the typological characteristics of his performing activity in the context of the cultural methodology that formulates the purpose of the research.

**Research methodology.** There is given a conclusion about the partiality, fragmentation of its disclosure in the scientific literature concerning approaches to the scientific development of the topic, and the existing conceptual and categorical apparatus at the theoretical and methodological level of the study of the problem of the personality of the conductor in the Ukrainian musical culture. This methodological solution allowed to integrate the special musicological principles of studying the performance specificity of the conductor-choirmaster in the field of so-called cultural «values». As the **results** it provided us with the definition of the conductor's status in the cultural and historical process through such concepts as «cultural-creation», «cultural», «cultural carrier»; formulation of activity-value parameters of choral performance in the history of national culture; study of typological characteristics of conductor-performer in the system of such definitions as frontierity, liminality; formulation of the transgressive nature of the creative component of his performing activity. The phenomenon of choral performance is presented through the principle of synthetics and theatricality of choral performance, its attraction to choral theatre as one of the models of modern sociocultural practices. The exceptionality of the conductor's performance is also connected with the peculiarities of his public status, which creates, within the «society of the theatre», new theatrical forms and actualises the «new archaic» with the mythologization of the figure of the conductor, who organizes and manages the performance. It is determined that the variability of value systems in conducting activity, providing conditions for creative self-realization of a person depends on cultural processes within the realities of the day, which demonstrates the cultural dynamics in changing the status of conductor-choirmaster, principles of aesthetic and artistic approaches, models of concert practices.

**Novelty.** The figure of the conductor-chorus master stands apart from other actors of the performance. On the one hand, it encompasses the whole spectrum of the extensive system of creative realization of musical art in the specifics of artistic practice, from the complex and long path of professional education and ending with leadership qualities on the approaches to the most harmonious and accurate performance of a particular piece of music. On the other hand, such frontierity and liminality of position among other actors of performance creates a permanent effect of transgressive outcomes on new, extraordinary creative boundaries, in which one can recognize an exclusively cultural model of realization in different spheres of life (going beyond the limits of musical art).

**The practical significance.** The practical significance of the obtained results is determined by the focus on the needs of the performing and theoretical-practical activity of the modern conductor.

**Key words:** conductor, cultural creation, cultural carrier, frontierity, liminality, transgression.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 7.04:2-74:271.2-526.62(0.032)

### ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН У МИСТЕЦТВІ: «ПРАВОСЛАВНА ІКОНА» VS «РЕЛІГІЙНА КАРТИНА»

**Козінчук Віталій Романович** – доктор філософії, член Національної Спілки художників України, доцент кафедри богослов'я ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття, м. Івано-Франківськ  
orcid.org/0000-0002-8518-5686  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.268  
br\_vitalik@bigmir.net

Автор презентує богословське, культурологічне і мистецьке роз'яснення про канонізовану традиційними еkleзіальними структурами іконографію та відмінний від неї реалістичний (нецерковний) живопис. На основі власних спостережень автора статті досліджено основні ознаки канонічної ікони та протилежної їй світської картини (неканонічного з церковної точки зору) релігійного жанру. Подається пояснення особливостей іконографічного канону, основні богословські переконання щодо можливості опису або зображення канонізованих Вселенською Церквою святих на іконах. Автор також розглядає основні теоретичні і практичні питання реалістичного живопису.

**Ключові слова:** ікона, іконографічний канон, православна ікона, релігійна картина, Вселенська Церква, параканон, мистецтвознавство, художник, жанр.

**Постановка наукової проблеми.** В історії світового мистецтва для кожної епохи, відповідного стильового напрямку чи модних тенденцій свого часу був притаманний канон. Тлумачний словник найбільш уживаних термінів з образотворчого мистецтва подає наступне з'ясування: «Канон – у мистецтві минулих часів: закономірність у пропорціях людського тіла, яка вважається досконалою й виражається простим співвідношенням чисел. Мірою канону слугувала та або інша частина самого тіла (ніс, обличчя, середній палець руки тощо); у широкому розумінні – будь-яка система точних правил та наказів, що існували в галузі образотворчого мистецтва» [17; 26–27].

Іконографічний канон у мистецтві став однією з істотних категорій класичної естетики, що визначають клас явищ в історії мистецтва. В науковому контексті сьогодні відчувається велике зацікавлення іконографією і її канонічною основою. Зазвичай прийнято вважати, що канон у мистецтві означає систему внутрішніх творчих правил і своєрідних церковних норм притаманних різним художнім напрямкам у Візантії, а пізніше й в Україні.

Проте на церковному поприщі існує строга градація між загальноприйнятим мистецьким каноном і відступами від нього. Таке мистецьке явище прийнято називати «параканоном». Параканон («quasi-канон») – відступлення від загальноприйнятих норм ізографічного канону. Іншими словами (за Д. Степовиком), такі витвори сакрального мистецтва можемо називати просто – картиною на релігійну тематику. В українській мистецтвознавчій науковій літературі ця тема практично не досліджувалася. Тому, питання про відмінності між класичною вітчизняною іконою і гарним художнім сюжетом на релігійну тематику у контексті мистецького іконографічного канону залишається не розкритою і мало висвітленою чим і зумовлена *актуальність* статті.

**Метою статті** є розгляд основних характерних особливостей канонічної ікони у порівнянні з релігійною картиною та іншими зображеннями на християнську тематику, а також порівняльному аналізі між сакральним (церковним або храмовим) канонізованим Церквою живописом і жанровим портретом загальноприйнятого (світського) живопису.

*Стан наукової розробки проблеми.* Проблема іконографічного канону в мистецтвознавстві і культурології вибудована та налагоджена на відповідному теоретично-науковому рівні в наукових доробках дослідників у середині ХХ ст. Відмінність іконописного культурного («православного» / «ортодоксального») мистецтва від релігійного жанру в мистецьких творах не-церковних художників найбільш продуктивно представлено в роботах Б. Беренштейна, В. Бичкова, А. Лосева, Г. Вагнера, В. Лєпахіна, Ю. Лотмана, Л. Успенського, С. Алексєєва, І. Язикової, Н. Тарабукіна та інших учених радянської епохи.

Усі вищезгадані науковці розглядали проблеми канону в мистецтві і його ставлення до православного іконопису та загальноприйнятого світського жанрового живопису. Кожен з учених зумів у свій спосіб показати становлення канону в мистецтві та його еволюцію. Більшість науковців притримуються думки, що іконографічний канон є сукупністю вікових традицій та мистецько-культурного досвіду людської цивілізації. Наприклад, Г. Вагнер бачив у каноні формотворчу ідею для стилю і жанру в іконному малярстві.

У реаліях сьогодення виникає велика потреба заповнити прогалину у ніші мистецтвознавчого дослідження проблематики пов'язаної з темою канону у вітчизняних наукових колах.

*Виклад основного матеріалу.* Релігійна картина та канонічна православна ікона, як мистецькі твори, мають між собою відмінне метафізичне начало. С. Алексєєв стверджує, що картина на релігійну тематику чи так званий «християнський портрет» – це творчий акт і художній образ, створений всього лиш творчим вимислом автора, що представляє собою форму особливого передання його характерного світогляду і світосприйняття [1; 46–47]. На відміну від цього грецьке слово *εἰκόνα* можемо трактувати як одкровення Боже, що промовляється ліричною мовою ліній та барв, яке дано Вселенській Церкві й навіть конкретній людині [1; 47].

На основі такого мистецького сприймання метафізичної різниці між релігійною картиною та канонічною православною іконою, слід виділити основні характерні мистецько-богословські особливості храмового іконопису. По-перше, ікона відображає соборне світосприйняття Вселенської Церкви через наслідування так званої *traditionis christianae*, що виражається в дотриманні правил ізографічного канону, а картина на релігійну тематику, портретний жанр – це всього-на-всього світосприйняття художника, де *καὶὼν* є сукупністю норм, правил та церковно-мистецьких законів [20; 207]. По-друге, православна канонічна ікона є вдалим засобом для побудови діалогу-спілкування зі «світом небесним» – те, що виходить за межі існуючого – *transcendens*, а картина на релігійну тематику – це лиш мистецький засіб для вдалого сприйняття християнських ідей і особистих переживань художника, – спілкування з ним [16; 77]. По-третє, православна ікона – це мистецький твір у першу чергу молитовного характеру, оскільки пишеться у молитві та для молитви (*christocentrismo*) і є складовою частиною літургійного простору *ritus byzantium*, в той час, як картина є лише художнім, мистецьким витвором і пишеться за правилами світського живопису [19; 11]. По-четверте, ікона візантійського стилю завжди написана статично і передає безпристрасний стан, вона позбавлена антропоморфних форм та емоцій, ортодоксальна ікона відображає так зване «трансцендентне Буття» через виражальні засоби мистецтва, вона завжди має відношення до Первообразу, а світська картина на релігійну тематику відображає емоційний стан художника, оскільки саме мистецтво тут є формою пізнання і відображення оточуючого світу через почуття [1; 48].

Варто зазначити, що основним завданням культурного (сакрального) мистецтва (тобто богослов'я ікони) є спрямування людини до богопізнання і обожествлення *θεωσις* через художні принципи. Метою і остаточним завданням канонічної ікони не є розбудити в глядача сентиментальні чи просто сенситивні почуття. Церковна іконографія, на відміну від звичайної картини на релігійну тематику, не містить ознак емоційності та надмірної чуттєвості, її єдиним завданням є спрямування людини на шлях богопізнання і *μεταμόρφωσις* – перехід від образу, на який створена, до подобі, якою покликана стати людина (глядач мистецького твору, молільник); за словами філософа Платона: «Зрозуміти Бога важко, а висловити – неможливо» [15; 65–67].

Окрім того, на мистецько-богословському рівні православна ікона, оскільки є призначена для молитовного спілкування з Богом, вимагає від споглядача-молільника, що на неї дивиться особистої відповіді (молитовного досвіду, контемплії). Іконографічний образ, на відміну від будь-якого іншого художнього твору, вимагає особистої відповіді та активної (молитовної) участі того, хто її споглядає (т.зв. «*Les Contemplations*»), запрошуючи його до участі у тій дійсності, до котрої покликана бути, а її покликання – співдіяти у молитві. Таким чином, крім естетично-сугетиної функції, канонізований Церквою той чи інший іконографічний образ покликаний також і до виконання педагогічно-дидактичної функції. Цим самим іконне малярство стає мистецьким «дороговказом» і теологічним «помічником-знаком» на шляху вдосконалення людської особистості [15; 79–80].

Отож, виводячи думку, що іконописне малярство візуально представляє вчення Вселенської Церкви, яке в жодному разі не може бути представленим у еретичному вигляді, ба навіть через станковий живопис, у Візантійській імперії на богословському і мистецькому рівнях утвердився ізографічний канон. Це сприяло тому, що мистецьке портретне зображення Ісуса Христа, Діви Марії та інших рідних божих угодників мають властивість бути пізнаваними у різних історичних епохах незалежно від стилю виконання іконописних зображень.

Тому канонічна ікона – це «продукт» довготривалих інтелектуальних напрацювань богословів, віковий соборовий досвід Вселенської Церкви та різних висококваліфікованих художників-ізографів християнського Сходу і Заходу. В даному випадку мистецьке правило служить вдалим інструментом для відтворення богословських догматичних принципів через мистецьке вираження майстра.

Канонічність мистецтва є однією з обов'язкових характеристик творчості в еkleзіальній структурі. Канон проглядається в усіх видах мистецтва від найперших початків людської культури. Найвищим ступенем канонічності у середньовіччі вважалося «боже мистецтво» іконного малювання. Запозичуючи 3 у 988 році християнство Київська Русь «взяла» мистецтво нерозділеної до 1054 р. Церкви вже в чистому канонізованому вигляді. І тільки наприкінці XIX ст. у європейській культурі дозріває правдиве розуміння мистецько-богословського значення іконографічного канону.

Проаналізувавши основні канонічні функції сакрального мистецтва, можемо стверджувати, що класична іконографія відрізняється кардинально від просто гарної картини на релігійну тематику своїм догматичним змістом (ікона – це не тільки ілюстрація новозавітних подій), мистецькою ідеєю та сюжетним наповненням. Тому й мета канонічного церковного мистецького твору зовсім інша (*praeclara significatio*) [16; 75].

У храмовому обході окрім канонізованих Церквою православних ікон, існують також інші мистецькі зображення на релігійну тематику, серед яких слід розрізнити релігійний портрет чи звичайний світський живопис на різні великі біблійні тематики [16; 95].

Такі мистецькі твори, подібно до канонічної ікони, демонструють *Παυτοκράτορας* та інших небожителів, а також події з їхнього життя, але, оскільки ці мистецькі твори не співпадають з традиційним «стандартом» і уявленнями про церковний іконописний канон, то не можуть на еkleзіальному рівні іменуватися православними іконами в даному значенні [15; 70–71].

Зображення в канонічній іконі будується за особливими правилами. По-перше, в за каноном в іконі відсутня лінійна перспектива. По-друге, декоративно трактується світло. По-третє, на відміну від релігійної картини, в іконі немає розгорнутої дії. По-четверте, іконописці намагаються виразити позачасового стану (т. зв. *Καιρός* «благоприятливий момент»). Ці міркування пояснюють особливості змісту українського іконописання різних вікових категорій. Талановиті ізографи вміли в межах строгої церковно-мистецької канонічності і регламентації творити неймовірні сакральні сюжети. Для українських ікон притаманна велика образна виразність. Незважаючи на умовність канонічної ікони вона несе в собі найвищий ступінь глибини людського гуманізму.

Релігійна картина – мистецький витвір станкового живопису. Можемо вважати, що релігійна картина має самостійне художнє значення хоча й пов'язана з традицією Вселенської Церкви і її Переданням. Релігійна картина виконується на основі композиційного ескіза, якому передують такі мистецькі роботи як етюд, зарисовка чи начерк з натури. На відміну від канонічної ікони, де використовується ясна темперна техніка, найбільш розповсюдженою технікою виконання неканонічних сакральних образів є олійна техніка живопису. Проте відомі картини також й темперою та іншими живописними матеріалами [16; 93–96]. Характерними прикладами світського (неканонічного) живопису на релігійну тематику є картини відомих і маловідомих живописців італійського Відродження, європейського Бароко та інших мистецьких напрямків нового часу [2].

*Висновки.* Отже, на основі вищезазначеного, можна стверджувати, що мистецькі зображення, на релігійну тематику, які використовуються в Церкві (релігійний живопис) займають посереднє місце між класичною (виконаною за канонами) іконою і картиною, оскільки не є ані канонічними іконами, ані звичайними картинами. До такого виду релігійного мистецтва відноситься, наприклад, церковний живопис Римської Католицької Церкви та чимало настінних храмових зображень у церквах православного християнства. Проаналізувавши ряд відмінностей між канонічною іконою та релігійною картиною слід констатувати, що православний іконопис, на відміну від неканонічних сакральних живописних творів біблійної тематики, іменується (тобто над іконами здійснюється чин благословення і освячення) та почитається у Церкві (перед канонічною іконою моляться, б'ють поклони, цілують та обкаджують її фіміамом). Таким чином, виконана за правилами ікона стає «образом Первообразу» на відміну від релігійної картини, яка залишається просто ілюстративним супроводом чи своєрідним вводом у християнство.

### Список використаної літератури

1. Алексеев С. Зримая истина. Книга о православной иконе для семьи и школы. Санкт-Петербург : Ладан. Троицкая школа. 2006. 297 с.
2. Беренсон Б. Живописцы Итальянского Возрождения. Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. 73 с.
3. Беренштейн Б. М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос». *Критерии и суждения в искусствознании*. Москва, 1986. С. 125–144.
4. Беренштейн Б. М. Традиция и канон. Два парадокса. *Критерии и суждения в искусствознании*. Москва, 1986. С. 167–214.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика. Москва : Искусство, 1997. 199 с.
6. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. Москва : Изд-во МБА, 2010. 784 с.
7. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 285 с.
8. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древне-русском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
9. Лепахін В. Ікона та іконічність. / пер. з рос. Т. Тимо. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
10. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Москва : Высш. шк., 1963. 583 с.
11. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*: сб. ст. Москва : Наука, 1973. С. 6–15.
12. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля. *Вопросы эстетики*. Москва, 1964. С. 375–381.
13. Лотман Ю. М. Канон как информационный парадокс. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Москва : Наука, 1973. 351 с.
14. Полн. собр. творений св. Иоанна Дамаскина. Т. I / ред. ректор Императорской Санкт-Петербургской Академии, епископ Анастасий. Санкт-Петербург : Тип. М. Меркушева, 1913. 442 с.
15. Сабат П. Історія виникнення та формування обряду іменування (благословення й освячення) ікон в українських Церквах Київської традиції. *Метрон: журнал з Еклезіології і Церковного Права*. 2015. № 12. С. 63–81 / Sabat P. Emergence and Formation of the Icons' Naming Ritual (blessing and consecration) in Ukrainian Churches of the Kyivan Tradition
16. Тарабукин Н. Смысл иконы, Москва : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 224 с.
17. Тлумачний словник найбільш вживаних термінів з образотворчого мистецтва для учнів загальноосвітніх шкіл. / авт.-упоряд. С.К. Щербенко. Черкаси : ОПОПП. 2010. 56 с.
18. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж: Изд-во Западноевроп. экзархата Моск. патриархии, 1989. 489 с.
19. Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона. Львів : Свічадо, 1999. 126 с.
20. Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. Москва : Изд-во Библиейско-богословского ин-та св. апостола Андрея, 2012. 349 с.

### References

1. Alekseev S. Zrimaya istina. Kniga o pravoslavnoy ikone dlya semi i shkolyi. Sankt-Peterburg : Ladan. Troitskaya shkola. 2006. 297 s.
2. Berenson B. Zhivopistsyi Italyanskogo Vozrozhdeniya. Moskva : B.S.G.-PRESS, 2006. 73 s.
3. Berenshtejn B. M. Neskolko soobrazhenij v svyazy s problemoj «iskusstvo y etnos». *Krytery y suzhdeniya v yskusstvoznanyu*. Moskva, 1986. S. 125–144.
4. Berenshtejn B. M. Tradyciya y kanon. Dva paradoksa. *Krytery y suzhdeniya v yskusstvoznanyu*. Moskva, 1986. S. 167–214.
5. Bychkov V. V. Vyzantijskaya estetyka. Moskva : Iskusstvo, 1997. 199 s.
6. Bychkov V. V. Estetycheskaya aura bytya: Sovremennaya estetyka kak nauka y fylosofia iskusstva. Moskva : Izdatelstvo MBA, 2010. 784 s.
7. Vagner G. K. Kanon i stylj v drevnerusskom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1987. 285 s.
8. Vagner G. K. Problema zhonrov v drevne-russkom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1974. 268 s.
9. Lyepaxin V. Ikona ta ikonichnist. / per. z ros. T. Tymo. Lviv : Svichado, 2001. 288 s.
10. Losev A. F. Istoria antychnoj estetyky. Moskva : Vysshaya shkola, 1963. 583 s.
11. Losev A. F. O ponyatyta hudozhestvennogo kanona // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afryky: sb. st. Moskva : Nauka, 1973. S. 6–15.
12. Losev A. F. Hudozhestvennye kanony kak problema stylya // Voprosy estetyky. Moskva, 1964. S. 375–381.
13. Lotman Yu. M. Kanon kak informacyonnyj paradoks // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afryky. Moskva : Nauka, 1973. 351 s.
14. Polnoe sobranie tvorenij sv. Ioanna Damaskina. Tom I. / red. Rektor Imperatorskoy Sankt-Peterburgskoy Akademii episkop Anastasiy. Sankt-Peterburg : Tipografiya M. Merkusheva, 1913. 442 s.
15. Sabat P. Istoriya vy'ny'knennya ta formuvannya obryadu imenuvannya (blagoslovennya j osvyachennya) ikon v ukraiyins'ky'x Cerkvax Ky'yivs'koyi trady'cii. *Metron: zhurnal z Ekleziologii i Cerkovnoho Prava*. 2015. # 12. S. 63–81.
16. Tarabukin N. Smyisl ikonyi, Moskva : Izdatelstvo Pravoslavnoho Bratstva Svyatitelya Filareta Moskovskogo, 1999. 224 s.

17. Tlumachnyj slovnyk najbilsh vzhvypanykh terminiv z obrazotvorchogo mystecztva dlya uchniv zagalnoosvitnix shkil. / avt.-uporyad. S.K. Shherbenko. Cherkasy : OIOPP. 2010. 56 s.

18. Uspenskyj L. A. Bogoslovye ikony Pravoslavnoj Cerkvy. Paryzh : Izdatelstvo Zapadnoevropejskogo ekzarhata Moskovskoj patrarhii, 1989. 489 s.

19. Shpidlik T., Rupnik M. Pro shho rozpovidaye ikona. L`viv : Svichado, 1999. 126 s.

20. Yazykova I. So-tvorenie obraza. Bogoslovie ikonyi. Moskva : Izdatelstvo Bibleysko-bogoslovskogo instituta sv. apostola Andriya, 2012. 349 s.

### ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН В ИСКУССТВЕ: «ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА» VS «РЕЛИГИОЗНАЯ КАРТИНА»

**Козинчук Виталий** – доктор философии, член Национального союза художников Украины, доцент кафедры богословия ПЗВО «Ивано-Франковская академия Иоанна Златоуста», ведущий научный сотрудник Музея искусств Прикарпатья, г. Ивано-Франковск

Автор представляет богословское, культурологическое и художественное разьяснения о канонизированной традиционными экклезиальными структурами иконографию и отличный от нее реалистичный (нецерковный) живопись. На основе собственных наблюдений автора статьи исследованы основные признаки канонической иконы и противоположной ей светской картины (неканонического с церковной точки зрения) религиозного жанра. В публикации автор подает сжатое объяснение особенностей иконографического канона, основные богословские убеждения о возможности описания или изображения канонизированных Вселенской Церковью святых на иконах. Автор также рассматривает основные теоретические и практические вопросы реалистической живописи.

**Ключевые слова:** икона, иконографический канон, православная икона, религиозная картина, Вселенская Церковь, параканон, искусствоведение, художник, жанр.

### THE ICONOGRAPHIC CANON: «ORTHODOX ICON» VS «RELIGIOUS ART»

**Kozinchuk Vitalii** – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Departmen, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

In this scholarly article, the author presents a theological, cultural, and artistic explanation about the iconography canonized by traditional ecclesiastical structures and different realistic (non-church) painting. On the basis of the author's own observations, the basic features of the canonical icon and the opposite of the secular picture (non-canonical from the church point of view) of the religious genre were investigated. In the publication the author gives a brief explanation of the features of the iconographic canon, the basic theological beliefs about the possibility of describing or depicting the canonized by the Ecumenical Church of the saints on icons. The author also discusses the basic theoretical and practical issues of realistic painting.

**Key words:** icon, iconographic canon, orthodox icon, religious picture, Ecumenical Church, art critic, artist, genre.

UDC 7.04:2-74:271.2-526.62(0.032)

### THE ICONOGRAPHIC CANON:«ORTHODOX ICON» VS «RELIGIOUS ART»

**Kozinchuk Vitalii** – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Departmen, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the relation of the Byzantine canonical icon painting to the religious picture. The great heritage of the iconographic tradition of the Ecumenical Church with its artistic, theological and cultural features is taken into account. The author attempts to distinguish the icon from the painting and to analyze the main differences between them in the light of the artistic canon.

**Research methodology.** The author tries to confirm his theoretical positions by referring to the views of authoritative researchers in the field of iconology and iconography, art and culture, liturgy and dogma. The problems of this study are at the border of the art and theology disciplines.

**Results.** The author of the article analyzes the state of scientific research and it's problematics. In domestic art criticism, the theme of the iconographic canon and themes derived from it remains in a poorly understood state. Therefore, all questions are related to the iconographic canon in the art of the Church and other non-canonical phenomena and traditions that arose in parallel with classical church icon painting.

Attempts to distinguish the canonical icon from religious paintings, as well as church art from secular paintings, were made by B. Berenstein, V. Bychkov, A. Losev, G. Wagner, V. Lepakhin, Y. Lotman, L. Uspensky, and S. Alekseev, I. Yazykova, N. Tarabukin and other scholars of the Soviet era. All of them, in accordance with their interest in art, explored the theme of the iconographic canon and its canonical and non-canonical features. This is where the question of «image» and «non-image» in church art comes from. In scientific exploration, the author also refers to the thoughts of the modern Ukrainian theologian Peter Sabat, who looks at the iconographic canon from a liturgical point of view.



**Novelty.** The novelty of scientific research lies in the fact that the domestic art and the artcommunity has little information to study the problem. Using analytical principles of art, the author draws a qualitative and reasoned distinction between the classical Byzantine canonical icon and the religious picture.

**The practical meaning.** The practical use of the article is determined by the novelty of an art study comparing a classic icon with a simply fine piece of art on religious subjects. The author outlines the theological and artistic significance of the icon, examines the main canonical elements in church art, characterizes the features of the religious genre in painting, and others. The materials produced by the author can be used for further studies in the fields of cultural studies, art studies and theology.

**Key words:** icon, iconographic canon, orthodox icon, religious picture, Ecumenical Church, art critic, artist, genre.

Надійшла до редакції 3.11.2019 р.

УДК 712+347.772.3

### СИМВОЛ У ФОРМОУТВОРЕННІ ТОВАРНИХ ЗНАКІВ

**Шрамко Тетяна Вікторівна** – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
orcid.org/0000-0002-1898-1826  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.269  
tatanasramko39@gmail.com

Звернено увагу на потребу дослідження символіки товарних знаків, зокрема ролі символів у їх формоутворенні. Наголошено, що символізація сприяє вираженню художнього образу і досягненню функціональності знаку. Вказано, що у результаті композиційної і художньо-образної взаємодії стилістики та символіки формується візуальна виразність, гармонійність товарного знаку, його якісні характеристики. Акцентовано на значенні композиції товарного знаку, вказано її категорії: художній образ, тектоніка і композиційна структура. Звернено увагу на опозиційний характер ознак символіки і стилістики товарних знаків. Вивчення складових гармонійності товарних знаків дає змогу визначити особливості їх образно-символічного змісту і виявити сучасні стилістичні тенденції формування візуального середовища.

**Ключові слова:** символ, товарний знак, стиль, символіка, стилістика.

**Постановка проблеми.** Для сучасного стану суспільства характерне зростання ролі товарного знаку в позиціонуванні та ідентифікації продукції. Сьогодні товарний знак необхідно розглядати не як окремий, відірваний від рекламованого об'єкта образ, а як безпосередню характеристику самого об'єкта торговельної реалізації, який своєю відомістю і новизною привертає увагу потенційних споживачів. Крім того, товарний знак – елемент національної культури, оскільки в ньому перегукуються мистецтво, наука, масова комунікація і бізнес. На їх перетині вимальовуються найактуальніші взаємозв'язки символів і стилів, своєрідно переплітаються інформаційно-естетичні аспекти товарного знаку.

Однак унаслідок відсутності належного опрацювання питань взаємозв'язку і взаємовпливу символіки і стилістики товарних знаків спостерігається зниження їх символічної змістовності і стилістичної визначеності. Як наслідок, виникає проблема недостатньої інформативності й образності товарних знаків, чіткості сприйняття інформації, яка закладається в них. А це знижує рівень їх естетичних і комунікативних якостей і, відтак, вимагає звернути особливу увагу на роль символів у формоутворенні товарних знаків, що дасть змогу виявити в них художньо-образній і композиційній взаємозв'язок символіки і стилістики.

**Огляд останніх публікацій і досліджень.** Методологічні засади дослідження дизайну товарного знаку почали формуватися на початку ХХ ст., коли П. Беренс розробив, по суті, одну з перших програм «фірмового стилю», що одержала згодом поширення в дизайнерській діяльності [7]. Однак теоретичні закордонні розробки для радянського дослідника були недоступні. І лише в 1984 р. з'явилася книга К. Дж. Веркман «Товарні знаки: створення, психологія, сприйняття» [4], в якій розглядаються інформаційні властивості товарного знаку (словесного, образотворчого, комбінованого), який повинен створюватися з урахуванням психології сприйняття. У 1987 р. вийшов посібник В. Волошко «Принципи рішень знакових зображень» [6], в якому наводяться загальні відомості про знак, досліджується співвідношення його умовності і пояснювальності, а також подається ілюстративний матеріал. У праці С. Серова «Графіка сучасного знаку» (2005 р.) [10] розглядаються стильові ознаки товарних знаків постмодернізму.

**Викладення матеріалу дослідження.** У художньому образі товарного знаку смислова інформація подається за допомогою символів – образів об'єктів, предметів і явищ, які сприймаються людьми щодня і запам'ятовуються в найбільш простій і доступній формі. У товарних знаках об'єкти і символи поділяють на реальні й абстрактні (Ю. Сокольніков). Реальні об'єкти і символи: астральні

символи; зображення людини; тваринний світ; рослини; об'єкти культури і їх фрагменти; техніка; предметне середовище. Абстрактні мотиви: символіка; шрифтові і числові знаки, каліграфія; довільні форми [11]. Для проектування товарних знаків дизайнеру необхідно вміти розуміти символи в їх умовному вигляді, коли їх форма являє собою абстрактні геометричні фігури.

Товарні знаки різних періодів, стилів і стильових напрямів вирізняються спільністю художньо-виражальних засобів, включаючи художньо-образні особливості та композиційні характеристики – саме вони є сполучною ланкою між стилістикою і символікою товарних знаків. Символіка формує смисловий зміст художнього образу товарного знаку, а стилістика – його зовнішню форму. Символізація сприяє вираженню художнього образу і досягненню функціональності знаку; в стилістиці і стилізації головну роль відіграє композиція, за допомогою якої створюється гармонійна форма знаку, що володіє художньою образністю і функціональністю. Таким чином, у результаті композиційної і художньо-образної взаємодії стилістики та символіки формується візуальна виразність, гармонійність товарного знаку, його якісні характеристики.

Інакше кажучи, товарний знак є предметом графічного мистецтва і частиною художньої культури, що виражається за допомогою спільності їх формально-композиційних закономірностей і графічних прийомів, символічного і художньо-образного змісту, стилістичних особливостей. П. Беренс вважав, що цінність предмета культури укладена виключно в його художній формі, а предмет, позбавлений цієї форми, знаходиться поза культурою, «... навіть сама послідовна функціональність не завжди народжує красу» [2; 40–41]. Способи оперування художніми знаками в товарних знаках можна представити у вигляді логічного ланцюжка: образ – знак – товарний знак. У товарному знаку за допомогою усвідомлення образу відбувається концентрація сенсу і символічного змісту та їх екстраполяція на функціональність. На відміну від інших предметів графічного мистецтва, товарний знак повинен володіти розпізнавальною здатністю і рекламністю, які істотно впливають на його семантику, композиційну структуру, символічний зміст і стилістичну виражальність художнього образу, міру умовності і пояснювальності, а також обумовлюють історичний зв'язок товарного знаку з ремісничим і промисловим виробництвом.

Для якісного проектування сучасного товарного знаку необхідне розуміння процесів його формоутворення і сприйняття. В процесі проектування привабливого, такого, що запам'ятовується, гармонійного твору графічного дизайну, що володіє художньою образністю, ключову роль відіграє грамотне створення його композиції. Композиція (лат. *Composto* – складаю) – це «процес гармонізації форми, в якому визначаються і поєднуються всі її характеристики: розміри, пропорції, ритмічна структура, фактура, колір та ін.; матеріально-просторове рішення виробу» [13; 167]. Композиція товарного знаку – це стан його високоорганізованої форми, що є гармонійною цілісністю всіх її елементів як єдності форми і змісту, символіки і стилістики. Будь-яка високоорганізована форма завжди існує в просторі, під яким у графічній композиції розуміється образотворча площина – простір, обмежений межами формату. Графічний простір товарного знаку збігається з поверхнею, на яку він нанесений. Цю поверхню можна назвати графічною поверхнею, або поверхнею-носієм. Поверхня-носіє може бути плоскою (паперові носії, інші матеріали, грані виробів), круглою (плафон, фрукти), циліндричною (пляшка, кружка) та ін. При цьому графічний простір товарного знаку не поширюється на всю поверхню-носіє, не обмежується форматом або іншими рамками, як в інших графічних композиціях. Він обмежується візуально, будучи своєрідною «аурою» знаку, «полем знакового зображення». Площа поля знакового зображення залежить від композиційної структури форми знаку.

Умовою успішності і рекламождатності товарного знаку є гармонійність його графічної форми, формоутворення якої починається з задуму автора і відбувається за допомогою засобів композиції, її закономірностей і композиційних прийомів. Усвідомлення глядачем гармонійності виникає в процесі сприйняття (візуального, тактильного та ін.) правильно створеної форми товарного знаку як результату втілення задуму. Характер композиційного співвідношення форми товарного знаку та графічного простору, в якому він існує, здатен виражати стилістичні особливості. Наприклад, у товарних знаках ХХ ст. спостерігається рівновага форми і тла, в товарних знаках модернізму – полярність форми і тла, в товарних знаках постмодернізму – переважання тла над формою.

Поняття змісту форми в графічному дизайні розкривається за допомогою художнього образу, вираженого за допомогою графічного матеріалу в композиційній структурі цієї форми. Категоріями композиції гармонійної форми товарного знаку є його художній образ, тектоніка і композиційна структура. Так, «художній образ – це певне синтетичне ціле, що включає в себе складну систему відносин між відчуттями, емоціями і переживаннями, локалізованими в перцептуальному часі і просторі» [5; 26]. Зрине відображення в формі товарного знаку техніки його виконання, виразності графічного матеріалу і доцільності технології нанесення на поверхню-носіє становлять поняття

тектоніки товарного знаку. Тектонічність обумовлює стилістичне прочитання художнього образу за допомогою характерних ліній, фактур та інших графічних елементів.

Техніка виконання товарного знаку (перо, пензель, відбиток, комп'ютерна графіка та ін.) формується на основі використання того чи іншого виду графічного матеріалу (гуаш, туш, пастель, олівець, лакофарбові матеріали та ін.), що наноситься на різні матеріали виробу (тканина, паперові матеріали, пластмаса, метал, дерево та ін.), що мають різну фактуру поверхні (глянсова, матова, фактурна та ін.). До поняття технології входять: вид трансформації матеріалу (для об'ємних і рельєфних товарних знаків), спосіб нанесення зображення товарного знаку на поверхню (будь-якої вид друку в поліграфії, шовкографія, тиснення, травлення, наклейка та ін.), наклад (ексклюзивність або серійність виготовлення). Все це впливає на характер графічної форми знаку та його композиційну структуру.

Композиційна структура товарного знаку виражає характер взаємодії елементів його композиції один із одним і графічним простором. Особливості композиційної структури товарного знаку вказують на його стилістичну приналежність. Форма товарного знаку може бути багатоелементною або монолітною, ажурною або масивною, відкритою або замкнутою, візуально стійкою або нестійкою, що залежить від особливостей плоских графічних елементів композиції знаку: їх кількості, пластики, видів (точка, лінія, пляма, фігура, площина) та суті їх взаємозв'язку. З точки зору впорядкованості композиційної структури товарні знаки можна розділити на дві великі групи: геометрично побудовані знаки і знаки вільного накреслення.

Категорії графічної композиції нерозривно пов'язані один із одним. Художній образ первинний: саме він першим виникає в результаті задуму і впливає на характер композиційної структури форми, яка створюється за допомогою засобів графічної виразності і володіє тектонічністю. Системно організовані і взаємопов'язані між собою категорії дизайн-об'єкта – найважливіші передумови гармонійності його композиції [12].

Опозиційний характер ознак символіки і стилістики товарних знаків обумовлює значущість в їх формуванні композиційного прийому «контрасту» і крайньої міри його прояви – «полярності», які дають змогу надати товарним знакам у процесі їх стилізації умовність, гостроту смислу й інформативність, велику графічну виражальність і запам'ятовуваність. Полярність проявляється в усіх структурних елементах композиції: властивості, якостях, категоріях, що є складниками гармонії.

Полярність оживляє будь-яку форму, але для збереження гармонійності потрібно пам'ятати про додаткові нюанси відносини, що пом'якшують різкість протиставлення. Недотримання заходів контрасту може порушити композиційні зв'язок і цілісність форми. Найбільш важливим при побудові будь-якої контрастної пари в товарних знаках є образне-символічне вираження характеру взаємодії полярних понять (боротьба, перетворення, зміна, проникнення та ін.) та їх співвідношення – одне з полярних понять, найчастіше, переважає, будучи центральним у композиції, з метою збереження її цілісності. Таким чином, щоб зрозуміти об'єктивну суть контрастних відносин і характер взаємодії певної полярної пари, необхідно спочатку відчувати це емоційно, подаючи приклади з різних сфер буття людини при повсякденному сприйнятті світу. Справа в тому, що характер взаємодії реальних полярних об'єктів або явищ може становити основу художнього образу композиції і бути вираженим у ній графічно, формальними засобами.

Серед композиційних опозицій можна виокремити два основних протиставлення, що належать до властивостей будь-якої композиції: «симетрія – асиметрія» і «статика – динаміка». Крім того, розрізняють ще безліч цікавих полярностей вужчого характеру, що відіграють важливу роль у проектуванні об'єктів дизайну, в тому числі, товарних знаків: «велике – мале» (контраст розмірних характеристик); «чорне – біле» (контраст тону); «тверде – м'яке», «гостре – тупе», «пряме – криве» (контраст пластики форми); «прозоре – непрозоре», «гладке – шорстке», «рідке – тверде» (контраст стану матеріалу); «сильне – слабке», «гучне – тихе» (контраст міри прояву); «вертикаль – горизонталь», «високе – низьке» (контраст положення в просторі); «широке – вузьке» (контраст ширини); «товсте – тонке» (контраст товщини); «крапка – лінія», «площа – лінія», «поверхня – об'єм» (контраст об'ємно-просторових характеристик) та ін. Розгляд та застосування в проектуванні найбільш значущих із них сприяє посиленню новизни і виражальності товарних знаків, їх символіки і стилістики, а також посилення образності і функціональності сучасних товарних знаків. Поняття полярності містить спектр можливостей і варіантів для формування смислових і візуальних складових дизайн-концепції графічних об'єктів. Полярність здатна підсилювати символічну і стилістичну виразність художнього образу товарних знаків.

Таким чином, у результаті композиційної взаємодії стилістики та символіки формується візуальна виразність товарного знаку. Саме візуальну виразність, а також високий дизайнерський рівень, естетичність, асоціативність, рекламоздатність, функціональність, ергономічність, технологічність та інші якості набуває товарний знак у результаті досягнення гармонійності. При

цьому цілісністю форми володіють об'єкти дизайну, які мають органічний взаємозв'язок композиційної структури форми і змісту. Композиція досягає гармонії тільки за умови взаємозв'язку між елементами цілісної форми, їх супідрядності. В процесі роботи над конкретною композицією товарного знаку дизайнер застосовує не все різноманіття композиційних засобів, а лише необхідні, ті, які формують конкретні якості. Певні поєднання цих засобів є основою тих чи інших композиційних прийомів – принципу створення композиції форми, своєрідної ідеї композиції, яка втілюється за допомогою комплексу чітко визначених композиційних засобів і закономірностей. Таким чином, необхідні якості товарних знаків забезпечуються в ході цілеспрямованого використання засобів композиції у відповідності зі змістом і стилістичною спрямованістю. В результаті композиційної взаємодії стилістики та символіки формується візуальна виразність та гармонійність товарного знаку.

*Висновки.* При створенні товарних знаків актуальними є дослідження співвідношення складових їх умовності і пояснювальності. Кваліфіковане застосування цих понять здатне надати товарному знаку відповідність місцю, часу і стилю, без чого неможлива справжня гармонійність його форми. На основі точно організованого співвідношення виражальних (символічних) й образотворчих (стилістичних) якостей товарного знаку формується міра оптимальної образності в його сприйнятті. Оптимальне співвідношення умовності і пояснювальності сприяє підвищенню художньої образності і функціональності, технологічності товарного знаку.

Вивчення складових гармонійності товарних знаків дає змогу визначити особливості їх образно-символічного змісту і виявити сучасні стилістичні тенденції формування візуального середовища. Володіння прийомами науково обґрунтованого формоутворення товарних знаків сприяє здійсненню візуальної комунікації.

#### Список використаної літератури

1. Барышников А. П., Лямин И. В. Основы композиции. Москва : Изд-во «Юрайт», 2019. 196 с.
2. Бегенау З. Г. Функция, форма, качество. Москва : Мир, 1969. 168 с.
3. Биченкова У., Кудинова Н., Соломадінова А. Знак. Українські товарні знаки 1960–1980. Київ, 2019. 160 с.
4. Веркман К. Дж. Товарные знаки. Создание, психология, восприятие. Москва: Прогресс, 1986. 520 с.
5. Визуальная культура, визуальное мышление в дизайне: методические материалы / отв. ред. Генисаретский О. И. Москва : ВНИИТЭ, 1990. 88 с.
6. Волошко В. М. Принципы решения знаковых изображений. Москва : МАРХИ, 1987. 20 с.
7. Добробабенко Н. С. Фирменный стиль: принципы разработки, использование, оценки: метод. рекомендации. Москва : Внешторгкларма, 1986. 111 с.
8. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 рр. Київ : Родовід, 2019. 480 с.
9. Победин В. Знаки в графическом дизайне. Харьков: Ранок, 2001. 96 с.
10. Серов С. Графика современного знака. Москва : Линия График, 2005. 408 с.
11. Сокольников Т. О. Товарные знаки. Историография. Построение. Использование. Регистрация: энциклопедическое изд. Новосибирск : Изд. дом «ТиГра», 2003. 276 с.
12. Старцев К. Логотипы: Man Woman Design. *Просто дизайн. Журн. по графическому дизайну.* Санкт-Петербург : СПБ-ПРЕСС, 2003. № 5. С. 24-29.
13. Художественное проектирование : учеб. пос. / Б. В. Нешумов, Е. Д. Щедрин, Е. Б. Минервин [и др.]. Москва : Просвещение, 1979. 175 с.
14. Шорохов Е.В. Композиция : учеб. пос. Москва, 1986. 207 с.

#### References

1. Baryshnikov A. P., Lyamin I. V. Osnovyi kompozitsii. Moskva : Izd-vo «Yurayt», 2019. 196 s.
2. Begenau Z. G. Funktsiya, forma, kachestvo. Moskva : Mir, 1969. 168 s.
3. Bychenkova U., Kudynova N., Solomadinova A. Znak. Ukrainski tovarni znaky 1960–1980. Kyiv, 2019, 160 s.
4. Verkman K. Dzh. Tovarnye znaki. Sozdanie, psihologiya, vospriyatie. Moskva: Progress, 1986. 520 s.
5. Vizualnaya kultura, vizualnoe myshlenie v dizayne: metodicheskie materialyi / отв. red. Genisaretskiy O. I. Moskva : VNIITE, 1990. 88 s.
6. Voloshko V. M. Printsipyi resheniya znakovyih izobrazheniy. Moskva : MARHI, 1987. 20 s.
7. Dobrobabenko N.S. Firmennyiy stil: printsipyi razrabotki, ispolzovanie, otsenki: metod. rekomendatsii. Moskva : Vneshtorgreklama, 1986. 111 s.
8. Kosiv V. Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv. Kyiv : «Rodovid», 2019. 480 s.
9. Pobedin V. Znaki v graficheskom dizayne. Harkov: «Ranok», 2001. 96 s.
10. Serov S. Grafika sovremennogo znaka. Moskva : «Liniya Grafik», 2005. 408 s.
11. Sokolnikov T. O. Tovarnye znaki. Istoriografiya. Postroenie. Ispolzovanie. Registratsiya: entsiklopedicheskoe izdanie. Novosibirsk : Izd. dom «TiGra», 2003. 276 s.
12. Startsev K. Logotipyi: Man Woman Design. *Prosto dizayn. Zhurnal po graficheskomu dizaynu.* Sankt-Peterburg : SPB-PRESS, 2003. № 5. S. 24-29.

13. Hudozhestvennoe proektirovanie : ucheb. posobie / B. V. Neshumov, E. D. Schedrin, E. B. Minervin [i dr.]. Moskva : Prosveschenie, 1979. 175 s.

14. Shorohov E. V. Kompozitsiya : ucheb. posobie. Moskva, 1986. 207 s.

### СИМВОЛ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ ТОВАРНЫХ ЗНАКОВ

**Шрамко Татьяна Викторовна** – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Обращено внимание на необходимость исследования символики товарных знаков, в частности роли символов в их формообразовании. Отмечено, что символика способствует выражению художественного образа и достижению функциональности знака. Указано, что в результате композиционной и художественно-образного взаимодействия стилистики и символики формируется визуальная выразительность, гармоничность товарного знака, его качественные характеристики. Акцентировано на значении композиции товарного знака, указано ее категории: художественный образ, тектоника и композиционная структура. Обращено внимание на оппозиционный характер признаков символики и стилистики товарных знаков. Изучение составляющих гармоничности товарных знаков позволяет определить особенности их образно-символического содержания и выявить современные стилистические тенденции формирования визуальной среды.

**Ключевые слова:** символ, товарный знак, стиль, символика, стилистика.

### THE ROLE OF SYMBOLS IN THE FORMATION OF TRADEMARKS

**Shramko Tatiana** – Postgraduate student of Kyiv National University culture and arts, Kyiv

The article draws attention to the need to investigate the issue of trademark symbolism, in particular the role of symbols in their formation. It is emphasized that symbolization promotes expression of artistic image and achievement of functionality of a sign. It is stated that as a result of compositional and artistic-figurative interaction of stylistics and symbolism, visual expressiveness, harmony of a trademark, its qualitative characteristics are formed. Emphasis is placed on the meaning of the trademark composition, its categories are specified: artistic image, tectonics and compositional structure. Attention is drawn to the oppositional nature of trademark symbols and stylistics. It is concluded that the study of the components of the harmony of trademarks makes it possible to determine the features of their figurative-symbolic content and to identify the modern stylistic tendencies of the formation of the visual environment.

**Key words:** symbol, trademark, style, symbolism, stylistics.

UDC 712+347.772.3

### THE ROLE OF SYMBOLS IN THE FORMATION OF TRADEMARKS

**Shramko Tatiana** – Postgraduate student of Kyiv National University culture and arts, Kyiv

*The purpose of the article* is to determine the role of symbols in the formation of trademarks. *The research methodology* is based on comparative and typological analysis of trademark features. *The scientific novelty* is to find out the role of symbols in trademark formation. *The main results.* The article draws attention to the need to investigate the issue of trademark symbolism, in particular the role of symbols in their formation, given the increasing role of the trademark in the positioning and identification of products. It is stated that today a trademark should be considered not as a separate, detached image from the advertised object, but as a direct characteristic of the trading object itself, which attracts the attention of potential consumers with its fame and novelty. The works of Ukrainian researchers U. Bychenkova, N. Kudinova, A. Solomadinova, V. Pobedin, V. Kosiv are noted. It is emphasized that symbolization promotes expression of artistic image and achievement of functionality of a sign. It is noted that trademarks of different periods, styles and styles are distinguished by a community of artistic and expressive means, including artistic and figurative features and compositional characteristics – they are the link between stylistics and trademark symbolism. It is stated that as a result of compositional and artistic-figurative interaction of stylistics and symbolism, visual expressiveness, harmony of a trademark, its qualitative characteristics are formed. Emphasis is placed on the meaning of the trademark composition, its categories are specified: artistic image, tectonics and compositional structure. The artistic image is primary: it is he who first emerges from the conception and influences the character of the compositional structure of the form, which is created by means of graphic expressiveness and possesses tectonicity. Attention is drawn to the oppositional nature of the signs of symbolism and stylistics of trademarks, which determines the importance in their formation of the compositional reception of «contrast» and the extreme degree of its manifestation – «polarity», which make it possible for trademarks in the process of their stylization to be convention, sharpness of meaning and informative, great graphic expressiveness and memorability. *Conclusions.* Studying the components of the harmony of trademarks makes it possible to determine the peculiarities of their figurative and symbolic content and to reveal the modern stylistic tendencies of the formation of the visual environment.

**Key words:** symbol, trademark, style, symbolism, stylistics.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 793.31(477.82)

**НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ У КОНТЕКСТІ  
КРОСКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

**Цапак Микола Йосипович** – аспірант кафедри культурології та хореографічного мистецтва, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк  
orcid.org/0000-0003-3645-201X  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.270  
PrimeVolden@gmail.com

Розглядається специфіка становлення народного танцювального мистецтва Волині крізь призму української, білоруської, польської, чеської та єврейської культур. Доведено, що кроскультурні комунікації є чинником формування локальної ідентичності волинського танцю, його багатоваріативності. Здійснено аналіз діяльності провідних балетмейстерів волинського краю у контексті акультурації і трансформації різноманітних етнічних традицій народного хореографічного мистецтва. Встановлено, що танцювальна лексика Волині формувалась крізь призму діалогу культур не лише етнічних регіонів України, а й сусідніх етносів. Тому при створенні хореографічної композиції важливо розуміти необхідність збереження стилістичної основи народного танцю конкретного регіону, не використовуючи еkleктику в лексичі, костюмі чи мелосі. Актуальним є дослідження кроскультурних впливів у контексті розвитку та становлення хореології народного танцю Волині, оскільки, його вивчення дасть можливість пізнати та збагатити хореографічні традиції регіону.

**Ключові слова:** хореологія народного танцю Волині, кроскультурні впливи, діалог культур, акультурація, волинський танець, волинська кадрили, «ойра», В. Мамчур, А. Крикончук, В. Смирнов.

*Постановка проблеми.* Самобутня культура українського народу формувалась протягом століть і сягає найдавніших пластів народного буття. Звісно, танцювальне мистецтво є фундаментальною складовою національної культури, кращі художні зразки якої не лише збереглися до наших днів, а й відтворюються по-новому в контексті сучасної культури.

Характерні суспільно-політичні відносини, природні та географічні фактори, особливості світогляду мали безпосередній вплив на духовний світ людини, морально-психологічні відносини в середині кожної нації. Ці фактори позначилися на формуванні характеру, темпераменту, духовного стану людей, що проживають у тій чи іншій місцевості. Особливості географічного розташування України та етнографічна спорідненість із сусідніми країнами – Польщею, Білоруссю, Чехією, Росією, Словаччиною, Болгарією, Угорщиною, Молдовою є важливими чинниками взаємовпливу культур, що мало суттєвий вплив на формування українського народного танцю, зокрема, на теренах Волині.

*Аналіз досліджень та публікацій.* Серед досліджень локальних особливостей та самобутності танцювальної культури Волині слід виокремити доробок О. Кольберга [5]; польові дослідження та записи автохтонних танців Волині М. Полятикіним [6]; дослідження хореографічної лексики регіону І. Аксьоновою [2]; публікації, присвячені загальному опису народного хореографічного мистецтва Волині І. Степанюка [4; 8]; В. Ярмоли щодо танцювальних жанрів скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся [7]; дослідження рецепції напливових танців щодо української культури М. Хая [10].

Зокрема, К. Василенко, спираючись на власний досвід та дослідження відомих науковців, продовжив роботу над збиранням та описом рухів українського танцю. Дослідник приділяв увагу впливу географічного положення та історичних зв'язків країни на формування рухів у контексті побутування танців інших народів в Україні, чи навпаки, українських за її межами у їх первісному вигляді; трансформацію структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух. У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» автор подає класифікацію української хореографічної лексики, виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху [1]. І хоча К. Василенко враховує специфіку відмінностей рухів окремих регіонів України, він не класифікує їх відповідно до регіонального аспекту. Тому, дослідження кроскультурних впливів, на нашу думку, є джерелом для подальшого розвитку регіонального хореографічного мистецтва, та допоможе розкрити багатогранність та різноманіття лексики українського народно-сценічного танцю, дасть поштовх до подальшого вивчення, збагачення, систематизації етнохореології.

*Мета дослідження* – дослідити народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації.

*Результати дослідження.* Ведучи мову про діалог культур історичної Волині, до складу якої входили території сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, Тернопільської областей, слід відмітити, що вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей краю,

визначив його спорідненість із сусідніми регіонами та державами. Варто відзначити, що процес акультурації мав вирішальне значення для розвитку культури Волині, як однієї з найбагатших в етнокультурному плані територій країни. Взаємодія культур України, Польщі, Білорусії, Чехії, Литви, Росії – спілкування історичних епох, відіграла значну роль у становленні лексичних та стилістичних норм танцювального мистецтва регіону. Саме детальне вивчення кроскультурних впливів дасть можливість пізнати та дослідити розвиток танцювального мистецтва Волині та окреслити його майбутні перспективи.

У процесі становлення історії хореографічного мистецтва, балетмейстери створили та записали чимало своєрідних танцювальних номерів, притаманних саме Волині. Незабутньою спадщиною в хореографічній культурі залишаються постановки «Шалантух», «Крутях» І. Богданця; «Поліські притупи», «Ой-ра з викрутасами», «Біля наших ворітець» А. Крикончука; «Волинська полька» та «Танець з бубнами» Е. Шихмана; «Погоринська полька» В. Марущака; «Гупали», «Вихиляси», «Волинська кадрили» В. Мамчура; «Поліські вихиляси» В. Годовського; «Вулиця», «Прилуцька полька», «Поліська полька» О. Козачука; «Марусина», «Шуруха» М. Полятикіна; «Кивак», «Волинські візерунки», «Волинська веселка» М. Савчука; «Товкач», «Волинський козачок», вокально-хореографічна композиція «Волинь моя» В. Смирнова та багато ін.

Територіальне розміщення північної частини регіону Волині поміж болотистої місцевості українсько-білоруської етнічної межі опосередковано впливає на характер виконання загальновідомих танців і сприяє творенню їх нових специфічних форм. Характерним для лексичного фонду досліджуваного регіону є легке, м'яке, жваве виконання рухів із поступовим просуванням, наче перестрибуючи з «горбика на горбик», активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, угинаннями, притупами, перескоками та підскоками, тощо [2; 8]. Питання дослідження процесу трансформації та асиміляції локальних особливостей народного хореографічного мистецтва Волині у цьому випадку відбувається у міцному тандемі з білоруською традиційною танцювальною культурою, її народними танцями – «крижачок», «лявоніха», зокрема. Об'єктами для асиміляції виступають основні рухи танцю «лявоніха» з варіаціями за графіком руху та різною амплітудою, елементи віртуозності у виконанні чоловічих стрибків та присядок, жіночі різноманітні крутки та оберти, збивки та вистукування, положення в парі та ходи по колу, що яскраво виражають себе у багатьох традиційних танцях регіону, до прикладу, «Буяньський скакунець» – народний танець, що здавна побутує у с. Буяни Волинської обл. [3, 93]. Доволі проста композиційна структура танцю у поєднанні з темпераментністю та стрімкістю у виконанні рухів є тим чинником, що уже понад 40 років зберігає майже незмінну фольклорну основу у репертуарі народного ансамблю народного танцю «Волинянка» у м. Луцьку, Волинської обл., на базі якого й був поставлений. Для нашого дослідження цікавим є саме специфіка виконання основного кроку, а саме його відмінність від основного кроку танцю «лявоніха» – високе підстрибування вгору на затакт «і»:

«На затакт «і» – трохи присівши, відштовхнутися лівою ногою від підлоги і, *підстрибнувши високо вгору*, перескочити з лівої ноги на праву; коліна обох ніг зігнуті і спрямовані вперед, підйом та пальці вільні.

На «раз» – залишаючи ліву ногу невисоко піднесеною над підлогою, опуститись на всю ступню правої ноги і перенести на неї вагу корпусу.

На «і» – невеликий пробіжний крок лівою ногою вперед на низькі півпальці; одночасно, провівши повз ліву ногу, невисоко піднести праву ногу поперед себе; коліно, підйом та пальці витягнуті, але не напружені.

На «два» – невеличкий пробіжний крок правою ногою вперед на низькі півпальці; одночасно ліву ногу ледь відокремити від підлоги.

На «і» – з лівої ноги повторюються рухи, що виконувалися на затакт «і» [3; 109].

Елементи фольклорного танцю «Буяньський скакунець» фігурують у багатьох інших уже сценічних варіантах народних танців Волині, таких як «Полька свербилівка», «Товкач», «Гупали» та ін. Увагу дослідження привертає саме танець «Гупали» у постановці В. Мамчура, створений на матеріалі автентичного фольклору у 90-х роках минулого століття та до сьогодні зберігається у репертуарі Волинського державного академічного українського народного хору. Тут маємо можливість спостерігати не лише вище описаний рух, а й варіації збивки, притаманна і білоруській танцювальній традиції:

Рух «збивка».

Вихідне положення: 6 позиція ніг, руки на поясі, корпус рівний, погляд перед собою. Рух виконуються на 1 такт музичного супроводу при музичному розмірі 2/4.

На «і», затакт – неглибоке присідання по 6 позиції, права нога злегка відривається від підлоги;

На «раз» – удар подушечкою правої ступні по 2 паралельній позиції;

На «і» – підбиваємо правою ступнею ліву у невисокому стрибку та приземляємось на ліву ногу, права, в свою чергу, притиснута до щиколотки лівої ноги;

На «два» – зберігаючи положення напівприсідання, виконуємо переступання на усю ступню правої ноги, ліва нога звільняється для кроку;

На «і» – переступання на усю ступню лівої ноги, ступня правої ноги притискається до щиколотки лівої внутрішнім ребром.

У районах, що є суміжними з територією Польщі, відбувається взаємовплив та синтез хореографічної культури, що виражає себе у запозиченні, переінтонуванні та власній інтерпретації польських рухів, поз і ракурсів, обертів і підтримок. Інвентар танцювального фольклору українсько-польської етнічної межі виражає себе у спрощенні та стилістичній зміні рухів таких танців іноетнічного походження, як краков'як, мазур, оберек, полонез. Процес акультурації не лише збагатив хореографічну лексику цих танців локальними танцювальними особливостями, а й частково деформував назви: «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек» [4; 77]. Підкреслена поважність, шляхетність руху є важливою складовою манери виконання побутуючих на Волині народних танців, адже тут танцювали полонез, мазур, краков'як, оберек, мелодії яких записував О. Кольберг упродовж своїх польових досліджень у Ковелі, Луцьку, Дубно та ін. містах наприкінці XIX ст. [5]. Польсько-український діалог танцювальної культури чітко прослідковується у вокально-хореографічній композиції В. Смирнова «Волинь моя», що входить до репертуару Волинського державного академічного народного хору. Характерні, проте спрощені пози притаманні польському танцю, пармарше, польські ключі, опускання партнера в коліно, обвід партнерки за руку навколо себе – лексичне ядро, що складає цілісність композиції, а характерна ритмічна структура та специфічні мелізми, в свою чергу, вказують на спорідненість польсько-українського музичного матеріалу.

Аспект вивчення процесів асиміляції та трансформації танцювальної культури регіону доповнює аналіз рефлексії польки у народне хореографічне мистецтво Волині. Образно-тематичні ознаки, специфічна хореографічна лексика цього дводольного танку чеського походження у поєднанні з автентичним мелосом волинського краю дали життя ряду польок: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська, черчениця, любешівська, шуруха та багато інших [3, 9; 6]. Полька не лише здійснила величезний вплив на українську, польську та білоруську хореографію, а й сама істотно трансформувалась у контексті української танцювальної культури. Влучним прикладом асиміляції танцювальних традицій виступає властивість свідомо поєднувати музикантами декілька тем різних творів між собою, відмінними за темпоритмом: полька+оберек, полька+вальс, полька-оберек-краков'як [7; 14].

Вивчаючи особливості танцювальної культури Волинського Полісся, можна запевнити, що полькам «притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпусу і голови» [8; 80]. Звісно, танцям Волині притаманні перегинання, угинання, легкі покачування, вихилися, проте, причиною збагачення роботи верхньої частини корпусу вертикальними, пружинистими рухами є полька «Трясуха», що набула популярності за межами рідної Білорусі [9; 156], а відтак, основні елементи переживають свою природню трансформацію та потрапляють до лексичного фонду танцювальної культури Волині. Зберігаючи свою лейттему та особливості виконання, стають фундаментом для нових, характерних танців, побудованих на хореографічному матеріалі Волині, тому вважаємо необхідним навести опис виконання даного руху:

Полька «Трясуха».

На затакт «і» – невелике присідання на обох ногах, права – злегка відривається від підлоги коліном вперед та притискається до щиколотки лівої ноги збоку.

На «раз» – злегка підстрибнути на лівій нозі, одночасно виконати крок вперед правою ногою на всю ступню, коліна обох ніг випрямлені.

На «і» – злегка підстрибнути, відірвавши стопи обох ніг від підлоги, коліна витягнуті.

На «два» – перестрибнути на праву ногу, ліва зігнута в коліні у напрямку вперед та притиснута до щиколотки правої ноги збоку.

Записи танців волинського регіону існують у малій кількості, а деякі з цих композицій уже втратили свою актуальність, проте їх хореографічна спадщина є робочим матеріалом при створенні нових постановок. У такий спосіб уможливлується збереження елементів автентики та використання балетмейстерами лексичного матеріалу при створенні нових сучасних хореографічних творів і подальшого розвитку хореографічного мистецтва Волині. Провідне місце посеред кращих зразків танцювального мистецтва волинського краю поправу посідає «Волинська кадрили» у постановці В. Мамчура. Енергійність, життєрадісність, легкість та відповідна манера виконання притаманні художньому образу «волинської кадрили». Статично-повільні рухи доповнюються стрімкою полькою



з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні для цього танцю фігури: «полька з оком», «вальси», побудовані на контрасті статичності і динаміки, вигукуються кимось із танцюристів та визначають свою хореографічну лейттему. Основний крок танцю побудований за рахунок переінтонування ритмічної структури руху «російський ключ» та синкопування руху «крок-підскок». «Діалог культур» цієї постановки мав причетність до створення парних положень, малюнків та фігур танцю, музичного супроводу. Останній яскраво проявляє себе у фігурі танцю – «вальси». Три кроки вальсу гармонійно накладаються на мелодію з музичним розміром 2/4, що є притаманним для білоруської танцювальної традиції [9; 161].

Варто акцентувати увагу ще на одному із зразків хореографічної спадщини Волині. Мова йде про постановку А. Крикончука – «Ойра з викрутасами». Саме такою є оригінальна назва танцю, що має єврейське походження [10; 312]. Динамічний, енергійний, із активною зміною фігур, танець, уже з перших секунд захоплює увагу глядачів. Адже тут є місце не лише для гумору та залицяння, а й для демонстрації складних технічних елементів. Кроскультурні впливи у даному випадку відображаються у поєднанні локальних особливостей хореографічної культури Волині з характерними для єврейських танців легких покачувань плечей, специфічних жестах рук, вигуків. Результатом такого поєднання та взаємозбагачення танцювальної традиції постає художній образ, що не дає з плином часу втратити можливість для спілкування глядачів та виконавців.

*Висновки.* Народні танці стали невід'ємною складовою мистецького життя України, а локальні особливості їх виконання вирізняють кожен із регіонів. Аналіз джерельної бази засвідчує існування цінного матеріалу з історії виникнення та особливостей хореографічного мистецтва Волині. Але доцільним буде зауважити, що комплексне дослідження цього процесу, подача цілісної картини, систематизація та структуризація отриманих знань наповнена «білими плямами». Одним із таких є поверховий огляд кроскультурних впливів дослідників на становлення хореографічної традиції регіону.

Акцентуючи увагу на результатах діяльності провідних балетмейстерів, можна засвідчити, що танцювальна лексика Волині формувалась крізь призму «діалогу культур» не лише етнічних регіонів України, а й сусідніх етносів. При створенні хореографічної композиції важливо розуміти необхідність збереження стилістичної основи народного танцю конкретного регіону, не використовуючи при цьому еkleктику в лексичі, костюмі чи мелосі. Тому, актуальним та перспективним вважаємо дослідження кроскультурних впливів у контексті розвитку та становлення хореології народного танцю Волині, оскільки, детальне вивчення діалогу культур дасть можливість пізнати та збагатити хореографічні традиції регіону.

#### Список використаної літератури

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю Київ: Мистецтво, 1996. 493 с.
2. Аксьонова І. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб.. Рівне: вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Антипова І. М. Танці Волині. Київ: Мистецтво, 1973. 172 с.
4. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне, 2013. Вип. 19. С. 74–78.
5. Kolberg O. *Dziela wszystkie. Wolyn. Supplement do tomu 36.* Poznan: Instytut im. Kolberga, 2002. 306 s.
6. Полятикін М. А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 102 с.
7. Ярмола В. С. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся: (Середовище-інструмент-виконавець-репертуар): автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
8. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне, 2012. Вип. 18. С. 78-82.
9. Чурко Ю. М. Белорусский народный танец. Историко-теоретический очерк. Минск, 1972. 196 с.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): дис... д-ра. миств.: 17.00.03. Київ, 2008. 580 с.

#### References

1. Vasylenko K. (1996). The Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance. Kyiv [in Ukrainian].
2. Aksyonova I. (2012). Dance Vocabulary of the Polissya Region: a tutorial. Rivne: O. Zen [in Ukrainian].
3. Antypova I. M. (1973). Volyn Dances. Kyiv [in Ukrainian].
4. Stepanjuk I. V. (2013). Folk Choreographic Art of Volyn. *Scientific notes of Rivne State Humanitarian University: a collection of scientific works. Issue 19.* 74–78. Rivne [in Ukrainian].
5. Kolberg O. (2002). *Dziela wszystkie. Wolyn. Supplement do tomu 36.* Poznan: Instytut im. Kolberga.
6. Polyatikin M. A. (2008). Folk Dances of Volyn Polissya. Lutsk: Volyn Regional Printing House [in Ukrainian].
7. Jarmola V. (2011). Skrypкова tradytsiya Rivnensko-Volynskogo Polissya: (Seredovyshe-instrument-vykonavets-repertuar) [The Violin Tradition of Rivne and Volyn Polissya (Environment – Instrument – Performer – Repertoire)]: abstract dis... candidate of art studies: 17.00.03. Lviv, 20 p. [in Ukrainian].

8. Stepanjuk I. V. (2012). Choreographic Volyn Culture in the context of the dance *Ukrainian art. Scientific notes of Rivne State Humanitarian University: a collection of scientific works*. Issue 18. 78–82. Rivne [in Ukrainian].
9. Churko Y. M. (1972). Belorussian folk dance. Historical and Theoretical Essay. Minsk [in Russian].
10. Khai M. Y. (2008). *Musichno-instrumentalna kultura ukrayinciv (folklorna tradyciya) [Music-instrumental culture of the Ukrainians (folklore tradition)]*: dis... doctor of Art Studies: 17.00.03. Kyiv, 580 p. [in Ukrainian].

### НАРОДНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВОЛЫНИ В КОНТЕКСТЕ КРОСКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**Цапьяк Николай Иосифович** – аспирант кафедры культурологии и хореографического искусства, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Рассматривается специфика становления народного танцевального искусства Волыни сквозь призму диалога украинской, белорусской, польской, чешской, еврейской культур. Доказано, что кросскультурные коммуникации являются фактором формирования локальной идентичности волынского танца, его многовариативности. Осуществлен анализ деятельности ведущих балетмейстеров волынского края в контексте аккультурации и трансформации различных этнических традиций народного хореографического искусства. Установлено, что танцевальная лексика Волыни формировалась через призму диалога культур не только этнических регионов Украины, но и соседних этносов. Поэтому при создании хореографической композиции важно понимать необходимость сохранения стилистической основы народного танца конкретного региона, не используя эклектику в лексике, костюме или мелосе. Актуальным считаем исследования кросскультурных воздействий в контексте развития и становления хореологии народного танца Волыни, поскольку изучение диалога культур даст возможность обогатить хореографические традиции региона.

**Ключевые слова:** хореология народного танца Волыни, кросскультурные влияния, диалог культур, аккультурация, волынский танец, волынская кадрили, «ойра», В. Мамчур, А. Крикончук, В. Смирнов.

### VOLYN FOLK CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

**Tsapiak Mykola** – postgraduate student of the department of Cultural Studies and Choreographic Art of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The specifics and peculiarities of Volyn folk dance art formation through the prism of dialogue of Ukrainian, Byelorussian, Polish, Czech, and Jewish cultures are considered. Cross-cultural communications have been proven to be an important factor in shaping the local identity of the Volyn dance, its originality and multivariate. The analysis of the activities of the leading choreographers of Volyn region in the context of acculturation and transformation of various ethnic traditions of folk choreographic art of the region is carried out. It is established that the dance vocabulary of Volyn was formed through the prism of dialogue of cultures not only of the ethnic regions of Ukraine but also of neighboring ethnic groups. Therefore, it is important to understand the need to preserve the stylistic basis of a region's folk dance without using eclecticism in vocabulary, costume or melody in the process of creating a choreographic composition. We consider it relevant and promising to study cross-cultural influences in the context of the development of the choreology of Volyn folk dance, since a detailed study of the dialogue of cultures will allow to learn and enrich the choreographic traditions of the region.

**Key words:** Volyn folk dance choreology, cross-cultural influences, dialogue of cultures, acculturation, Volyn dance, Volyn Quadrille, «Oira», V. Mamchur, A. Krykonchuk, V. Smyrnov.

UDC 793.31(477.82)

### VOLYN FOLK CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

**Tsapiak Mykola** – postgraduate student of the department of Cultural Studies and Choreographic Art of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

**The purpose of the article** – to determine the essence and connection of cross-cultural influences in the process of assimilation and transformation of folk choreographic art of Volyn.

**The methodology** of the research consists of set methods: dialectical, analytical, historical, comparative. The above-mentioned methodological approach enabled us to follow the development and formation of Volyn folk dance, to discover and analyze the dialogue of cultures in the context of the dance art of the region.

**The scientific novelty** of the results obtained is the introduction of new scientific concepts that have not been used previously in the study of Volyn's dance culture. For the first time a comprehensive analysis was carried out and the connection of the dialogue of cultures to the genesis of the development of the choreographic tradition of the region was revealed.

**The practical** significance and application of the obtained results will be useful for further study of the specifics of the local peculiarities of Volyn folk dance choreology, for production of dance compositions and the foundations for future art studies in this direction.

**Conclusions.** Systematization and structuring of the obtained results, expansion of the source base of the research, points to the importance of the accultural process in the formation of the dance vocabulary, and outlines further directions of the study of Volyn folk dance choreology.

**Key words:** Volyn folk dance choreology, cross-cultural influences, dialogue of cultures, acculturation, Volyn dance, Volyn Quadrille, «Oira», V. Mamchur, A. Krykonchuk, V. Smyrnov.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 792.82

### БАЛЕТ «ЧОРНЕ ЗОЛОТО» В. ГОМОЛЯКИ – П. ВІРСЬКОГО: КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський  
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
orcid.org/0000-0002-7892-337X  
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.271  
alinaknukim@ukr.net

Стаття присвячена аналізу наукового та критичного дискурсу балету В. Гомоляки «Чорне золото» у постановці П. Вірського (1960 р.). Зазначено, що праці корифеїв українського балетознавства Ю. Станішевського та М. Загайкевич, попри фундаментальність не відтворюють увесь спектр підходів до з'ясування художньої цінності балету. Тогочасна критика дозволила виявити основні аспекти аналізу «Чорного золота». Всі рецензенти наголошують на оригінальності балетної вистави, присвяченої сучасності, де органічно поєднані академічні форми класичного та масові танці, створені за ансамблевими принципами народно-сценічного танцю.

**Ключові слова:** балет «Чорне золото», Павло Вірський, балетна критика, балетознавство, хореографія, танець.

*Постановка проблеми.* Критика балету є важливою не лише у справі художнього осмислення подій сьогодення, виявлення мистецької цінності творів, популяризації балетного мистецтва тощо. В історичній вертикалі критика стає одним із важливих документальних джерел, що специфічними засобами консервує емоційні враження та естетичні оцінки, сприяє об'єктивному осмисленню історії балетного театру. У зв'язку з соціокультурними трансформаціями кінця ХХ ст., демократичними процесами, руйнуванням комуністичної моноідеології, соцреалістичних догм назріла необхідність переглянути трафаретні підходи до художніх подій радянського минулого. Зокрема, ввести до наукового обігу матеріали, не взяті до уваги в наявних балетознавчих працях. Це сприятиме цілісному відтворенню панорами розвитку радянського балету, де помітне місце посідає «Чорне золото» В. Гомоляки – П. Вірського (1960, Київ). Отже, переосмислення наукового і критичного дискурсу балетних вистав минулого є надзвичайно актуальним.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Балет «Чорне золото» В. Гомоляки у постановці П. Вірського різноаспектно проаналізований у працях Ю. Станішевського [14-15] і М. Загайкевич [5], присвячених українському хореографічному мистецтву. У дослідженнях сучасних науковців із проблем української національної балетної вистави Н. Семенової [11], Л. Маркевич [8] і ін. цей балет не зазнав мистецтвознавчого аналізу, автори не торкаються критичного дискурсу. На жаль, у працях, спеціально присвячених творчості П. Вірського балет «Чорне золото» або згадується побіжно (В. Литвиненко [7]), або взагалі не згадується (Г. Боримська [1]). Виявлення ряду рецензій на «Чорне золото» у постановці П. Вірського, досі не залучених до мистецтвознавчого аналізу (О. Власова [3], В. Кригер [6], О. Митрофанов [9] та ін.), а також фактів обмеженого залучення інформації з рецензій, зокрема, статті М. Габовича [4], спричинили потребу у проведенні дослідження.

*Мета статті* – виявити критичний дискурс балету В. Гомоляки «Чорне золото» у постановці П. Вірського.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Балетознавчий аналіз вистави «Чорне золото» В. Гомоляки у постановці П. Вірського вперше проведено Ю. Станішевським у праці «Павло Павлович Вірський». Попри відсутність успіху при постановці цього балету О. Бердовським на сцені Донецького театру опери та балету (1957 р.) П. Вірський разом із М. Трегубовим та А. Лукацьким, авторами першої версії, змінив лібрето та домовився з композитором про перероблення партитури. 1960 р. балет, що розповідав про працю шахтарів Донбасу, поставлений на сцені київського Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка за участі Державного ансамблю танцю УРСР [15; 41]. На відміну від попередньої версії, П. Вірському, на думку Ю. Станішевського, вдалося продемонструвати піднесеність героїчної праці шахтарів. Ю. Станішевський, залучаючи рецензію

М. Габовича з газети «Радянська культура» 1960 р., цитує фрагменти про позитивну роль ансамблевих форм та народної образності в балеті. Основою лексики балету постановник обрав класичний танець. Ю. Станішевський наводить зауваження Габовича до творців балету, зокрема, збереження сцени «сну», велика кількість тем. Станішевський визнає недосконалість лібрето та музики балету [15; 44].

У подальших працях, зокрема одних з останніх, Ю. Станішевський скорочено наводив про «Чорне золото» ту ж інформацію, яка вже подана у праці «Павло Павлович Вірський» [14; 458–459]. У дослідженні «Балетний театр України: 225 років історії» він додає ще одне зауваження М. Габовича, про яке не згадував 1962 р. у праці, присвяченій Вірському, – відсутність пошуку балетмейстером нових формоутворень у класичному танці [13; 272–273]. При зіставленні цитати, поданої Станішевським, із першоджерелом – статтею М. Габовича, виявилось, що Станішевський дещо змінив зміст висловлювання рецензента. Габович говорить про необхідність таких пошуків, але визнає досягнення високих успіхів П. Вірським, що пішов власним шляхом запозичення арсеналу класичних рухів, часом технічно складних та віртуозних, що використовувались у балетах «старого класичного стилю». «Балетмейстер прагнув до таких композиційних побудов і до такого внутрішнього підтексту, які виражали б або загальний радісний настрій того, що відбувається (святкування, урочисті проводи, зустрічі, танцювальні змагання), або ж душевну чистоту, теплу ясність ліричних та товариських стосунків нашої молоді. І це йому багато в чому вдається» [4]. Отже, М. Габович навпаки позитивно поставиться до такого, здавалося б, парадоксального методу – використання класичного танцю в балеті про сучасників.

М. Загайкевич при аналізі «Чорного золота» звертається до висловлювань самого П. Вірського на шпальтах «Правди України» [2], залучає деякі формулювання рецензій Т. Самсонової [10] та О. Малозьомової [5; 222].

Створення балету на сучасну тему неможливе без «пошуків нових пластичних форм образного втілення», при збереженні провідної ролі техніки класичного танцю – декларує П. Вірський [2]. Він був переконаний в необхідності використання народного танцю у балеті на сучасну тему.

Загайкевич звинувачує постановника у штучному характері конфліктної зав'язки, нахилі до «створення пишного парадного спектаклю» [5; 221], неорганічності поєднання класичного та «народно-ансамблевого» танцю. Т. Самсонова ж вбачала позитив у масовості на сцені та мальовничому оформленні вистави [10].

Рецензенти по-різному підходять до аналізу «Чорного золота». М. Габович вдається до постановки загальних теоретичних питань щодо балетів на сучасну тему, до історичного екскурсу з цього приводу, відкидає догматичну «чистоту» жанру, що надзвичайно важливо для пошуку оригінальних рішень балетів про сучасників, категорично не погоджується зі звинуваченнями на адресу вистави у відсутності «чистоти балетного жанру», подібності до «розгорнутого видовища ансамблю народного танцю за участі солістів класичного балету» [4]. Він називає балет «творчим актом, підказаним самим життям», адже «образність народної хореографії, велика кількість в ній життєрадісних почуттів, свобода рухів людського тіла близькі емоційному змісту днів нашої сучасності» [4].

«Пластична мова балету є синтезом переосмисленої наново класичної хореографії та елементів українського народного танцю», зазначає О. Митрофанов. Саме тому, на його думку, сольні та дуетні партії головних героїв, побудовані на техніці класичного танцю, та гуцульський, український (вживає на означення танців Центральної України), грузинський, казахський, російський народні танці, «засновані на специфічних прийомах, притаманних цьому виду хореографії в рамках одного спектаклю стилістично не протирічають одне одному» [9].

Безумовно, в цілому поєднання народного та класичного танцю не було новаторством, адже балетні вистави національної тематики, що активно створювались на теренах Радянського Союзу від 30-х рр. ХХ ст., прагнули до синтезування класичної та народної хореографії, в деяких випадках це призвело до формування особливої мови національних балетних вистав (наприклад, «Лілея», «Лісова пісня»). Але в балеті «Чорне золото», за влучним зауваженням М. Габовича, «народний танець високохудожнього ансамблю вплинув на загальний тонус вистави» [4].

Пошук адекватної пластичної мови для героїв балетної вистави-сучасників – одне з найскладніших завдань, що стояло перед балетмейстерами 60-х рр. в СРСР – доби певних демократичних послаблень в умовах «відлиги». Для сучасників, за влучним зауваженням Габовича, потрібне «інше пластичне самопочуття» на сцені, і П. Вірському та артистам, на думку рецензента, це вдалося.

Серед драматургічних прорахунків, на думку М. Габовича – «відсутність глибоко окресленого конфлікту та наївно-примітивний розвиток сюжету», поверхова розробка теми боротьби старого та нового, подій та переживань, пов'язаних із життям шахтарів; велика кількість тем, захоплення широтою, а не глибиною їхньої розробки [4].

До недоліків вистави В. Кригер відносить «недостатньо виразне розкриття теми самовідданої праці в ім'я інтересів суспільства», недонесення героїки та романтики праці [6].

На відміну від попередньої рецензентки О. Митрофанов до знахідок вистави відносить саме танець шахтарів у забої (друга дія), зазначаючи, що «надихаючий пафос праці переданий тут гранично простими, лаконічними, а від цього такими, що стали ще більш виразними, хореографічними засобами» [9].

Усі автори рецензій на балетну виставу співвідносять її оцінку з одним з основних теоретичних положень соцреалізму – народність, ознакою, яка в балетному театрі реалізується через народно-сценічний (характерний) танець. Рецензенти стверджують, що в балеті сучасну тему, яка передбачає пошук нових виразних засобів, неможливо вирішити без тісного зв'язку з народними танцями, що і здійснено у «Чорному золоті» П. Вірським. «Пошуки нових форм в класичному танці неможливі без оживлення фольклором», – зазначає Е. Власова [3].

Не розуміючи ідею П. Вірського продемонструвати молодіжну стихію, радість життя та спільної праці, світле сьогодні, єдність ідей, думок, прагнень, спрямованих у майбутнє, що проявилось у масових танцях (адже балетмейстер упродовж багатьох років ставив солдатські та народно-сценічні масові хореографічні композиції, майстерно володіючи режисерсько-балетмейстерськими прийомами у цьому жанрі) Власова звинувачує постановника у захопленні великою кількістю «барвистих танців, що лише приблизно пов'язані з сюжетом». Зазначає, що це було характерним для періоду становлення національних балетних колективів [3].

В. Кригер навпаки вважає вдалу постановку масових сцен свідченням зростання режисерської та балетмейстерської майстерності П. Вірського [6].

Власова визнає, що класичний та народно-сценічний танець у балеті не «роздроблені», поєднані «спільною ідеєю, спільних художнім задумом» Життєстверджуючий пафос, оптимізм стали тим містком, який поєднав два різних колективи – балетний колектив Київського театру опери та балету та «Український ансамбль танцю» [3].

Рецензентка виявляє «деяку естрадність» в класичному танці як ознаку прагнення Вірського наблизити класичний танець до життя. Попри деяку ілюстративність масових сцен, вбачає хореографію своєрідною та логічно виправдану, підкреслюючи, на її думку, одну з найпозитивніших рис – використання народного танцю. Ба більше, вважає «Чорне золото» однією з оригінальних моделей використання народного танцю.

На унікальності досвіду поєднання балетної трупі та ансамблю народного танцю в реалізації вистави на оперно-балетній сцені, що заслуговує на наслідування, наголошує і О. Митрофанов [9]. Він віддає належне творчій уяві, смаку, оригінальності хореографічно-композиційних рішень П. Вірського, розуміючи його важливу роль у задумі та реалізації концепції «Чорного золота». Власова ж навпаки висловлює претензії до композиційного рішення, вважає невиправданим наявність балетного «сну», танців смерті та живого «чорного золота». Заперечує використання «романтики» та «казковості» для вирішення сучасної теми в балеті [3]. Ще більш критично щодо цієї сцени висловлюється М. Габович, дивуючись, що тема життя шахтарів продемонстрована лише у сцені «сну» (третья дія), набула характеру ілюстративності, часом ефектної (танець змії та танець вогню), «часом без почуття художньої міри та смаку (танець смерті чи балерини в чорних пачках – чорне золото?!), називає сон – «аттракціонністю ревію» [4]. Рецензент, на нашу думку, не усвідомив високого рівня художнього узагальнення, глибини творчої уяви П. Вірського.

В. Кригер навпаки відмічає багатство режисерської фантазії в картині «сон» [6]. О. Митрофанов вважає «сон» Марії однією з найбільших удач вистави, зазначаючи, що «у цій сцені дивуєшся... невичерпній фантазії балетмейстера» [9].

Усі рецензенти однак у високій оцінці виконавської майстерності солістів Київського театру опери та балету. Найдокладніше з рецензентів проаналізував виконавську майстерність артистів «Чорного золота» М. Габович, і це не дивно, адже він – колишній соліст Великого театру (Москва), педагог та художній керівник Московського хореографічного училища. Дописувач відмітив «блискуче виконання» А. Козлової та В. Калиновської (танець змії та вогню), чудового мімічного актора В. Степаненка (Жук), колоритний образ, створений М. Новіковим. М. Габович вважає високими творчі досягнення Є. Єршової у ролі Марії: «артистична чарівність танцівниці, внутрішня правда її переживань, щирість вираження почуттів примушують вірити талановитій артистці та по-справжньому зворушують глядацьку залу [4]. Також М. Габович схвально висловлюється про О. Потапову, називаючи її «дуже сильною балериною», вона «захоплює глядача темпераментом, що б'ється через край, оптимізмом, танцювальною енергією». Приділяє увагу талановитим танцівникам М. Апухтину та А. Белову, зазначаючи, що «притаманна їм благородна манера танцю набуває зараз ще більшої правдивості, людяності і життєвості» [4].

В. Кригер також визнає О. Потапову «чудовою балериною, що володіє сильною технікою та артистичністю» у ролі Варі, нагороджує епітетами танець Є. Єршової, А. Белова, М. Апухтіна, Б. Степаненка, А. Козлової. Щирість і чарівність О. Єршової у ролі Марії, темперамент О. Потапової у ролі Варі, блискуче акторське обдарування В. Степаненка у ролі батька Марії відмічає Е. Власова [3]. О. Митрофанов обмежується лише зазначенням прізвищ виконавців головних партій та загальною фразою про віртуозну майстерність танцівників.

Усі рецензенти звертають увагу на декоративне оформлення, але обмежуються поверховою характеристикою. Власова обмежується лише невеликим компліментом на адресу А. Петрицького – «вдалі в “Чорному золоті” і декорації знавця та поета України художника А. Петрицького» [3]; Кригер вважає, що «zasлугує на похвалу чудова робота А. Петрицького, який зумів у сценічному оформленні передати атмосферу трудового підйому» [6], Митрофанов зазначає – «чудові декорації художника А. Петрицького» [9], Габолич лише згадує українського художника А. Петрицького, називаючи його видатним [4].

На жаль, музика балету не зазнала належного уваги з боку рецензентів. М. Габолич вважає найкращими епізодами ліричні адажіо, лейттеми основних героїв [4]. В. Кригер віддає належне мелодичності та темпераментності музики, вважаючи, що вона «багата танцювальністю, що надає широкі можливості балетмейстеру» [6].

Попри значні творчі знахідки, новітні підходи до реалізації сучасної теми в балеті, масштабність та видовищність вистави вона недовго протрималась у репертуарі Київського оперно-балетного театру.

*Висновки.* Праці корифеїв українського балетознавства Ю. Станішевського та М. Загайкевич попри фундаментальність не відтворюють увесь спектр підходів до з'ясування художньої цінності балету «Чорне золото» В. Гомоляки – П. Вірського. Тогочасна критика дозволила виявити основні аспекти аналізу «Чорного золота»: значна увага до драматургії, композиційних та лексичних прийомів, дотримання принципів народності, виконавського мистецтва; мінімальна – декоративне оформлення, музична основа. Також виявлено розбіжності критично-оцінних підходів щодо драматургічної цілісності; великої кількості масових сцен, створених за принципами народно-сценічної хореографії (участь у балеті Державного ансамблю танцю УРСР), що надавали виставі святкового пафосу; доцільності використання традиційного для академічного балету прийому «сну» головної героїні та художнього вирішення цієї картини П. Вірським. Усі рецензенти наголошують на оригінальності балетної вистави, присвяченій сучасності, де органічно поєднані академічні форми класичного танцю та масові танці, створені за ансамблевими принципами народно-сценічного танцю. Аналіз рецензій, розміщених у періодичній друкованій пресі, значно розширив уявлення про балет «Чорне золото».

#### Список використаної літератури

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1973. 136 с.
2. Вирский П. Скоро – премьера. К постановке балета «Черное золото» на сцене Театра оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченка. *Правда Украины*. 1960. 14 сент.
3. Власова Э. Смелость поиска. *Комсомольская правда*. 1960. 20 нояб. С. 3.
4. Габолич М. О дружбе и молодости. *Советская культура*. 1960. 15 нояб. С. 2.
5. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.
6. Кригер В. Творческая смелость. *Вечерняя Москва*. 1960. 18 нояб. С. 3.
7. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис... канд. миств. : спец. 26.00.01. Київ, 2017. 230 с.
8. Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 рр. ХХ ст. : дис. канд. миств. : спец. 26.00.01. Рівне, 2019. 212 с.
9. Митрофанов А. Арсенальцы и их наследники. *Гудок*. 1960. 19 нояб. С. 3.
10. Самсонова Т. Герої балету – шахтарі та колгоспники. *Київська правда*. 1960. 8 жовт.
11. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : дис.... канд. миств.: спец. 26.00.04. Харків, 2019. 240 с.
12. Спектакль про нашого сучасника. *Київська правда*. 1960. 19 лист. С. 1.
13. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.
14. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с.
15. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський : народний артист СРСР. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.

#### References

1. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1973. 136 s.

2. Virskij P. Skoro – prem'era. K postanovke baleta «Chernoe zoloto» na scene Teatra opery i baleta USSR imeni T. G. Shevchenko. *Pravda Ukrainy*. 1960. 14 sentjabr.
3. Vlasova Je. Smelost' poiska. *Komsomol'skaja pravda*. 1960. 20 nojabrja. S. 3.
4. Gabovich M. O družbe i molodosti. *Sovetskaja kul'tura*. 1960. 15 nojabr. S. 2.
5. Zahaikevych M. P. Dramaturhiia baletu. Kyiv : Nauk. dumka, 1978. 258 s.
6. Kriger V. Tvorcheskaja smelost'. *Vechernjaja Moskva*. 1960. 18 nojabrja. S. 3.
7. Lytvynenko V. A. Transformatsiia ukrainskoi narodnoi khoreografii ta yii kontseptualizatsiia v teatri tantsiu Pavla Virskoho : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2017. 230 s.
8. Markevych L. A. Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20–80 rr. XX st. : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Rivne, 2019. 212 s.
9. Mitrofanov A. Arsenal'cy i ih nasledniki. *Gudok*. 1960. 19 nojabrja. S. 3.
10. Samsonova T. Heroi baletu – shakhtari ta kolhospyky. *Kyivska pravda*. 1960. 8 zhovtnia.
11. Semenova N. M. Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreografichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva : spets. 26.00.04 «Ukrainska kultura». Kharkiv, 2019. 240 s.
12. Spektakl pro nashoho suchasnyka. *Kyivska pravda*. 19 lystopada. S. 1.
13. Stanishevskiy Yu. Baletnyi teatr Ukrainy : 225 rokiv istorii. Kyiv, 2003. 438 s.
14. Stanishevskiy Yu. Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. Tarasa Shevchenka : Istoriia i suchasnist. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. 736 s.
15. Stanishevskiy Yu. O. Pavlo Pavlovych Virskiy : narodnyi artyst SRSR. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1962. 46 s.

#### БАЛЕТ «ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО» В. ГОМОЛЯКИ - П. ВИРСКОГО: КРИТИЧЕСКОЕ ДИСКУРС

**Пидльпская Алина Николаевна** – кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры хореографического искусства, Киевский  
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу научного и критического дискурса балета В. Гомоляки «Черное золото» в постановке П. Вирского (1960 г.). Отмечено, что труды корифеев украинского балетоведения Ю. Станишевского и М. Загайкевич, несмотря на их фундаментальность, не отражают всего спектра подходов к выяснению художественной ценности балета. Критика того времени выявила основные аспекты анализа «Черного золота». Рецензенты отмечают оригинальности балетного спектакля, посвященного современности, где органично сочетаются академические формы классического танца и массовые танцы, созданные по ансамблевым принципам народно-сценического танца.

**Ключевые слова:** балет «Черное золото», Павел Вирский, балетная критика, балетоведение, хореография, танец.

#### BALLET «BLACK GOLD» BY V. HOMOLIKA - P. VIRSKYI: SCIENTIFIC AND CRITICAL DISCOURSE

**Pidlypska Alina** – Candidate of Art History (PhD in art history)  
Professor of the Department of Choreographic Art,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the analysis of the scientific and critical discourse of V. Gomoliaka's ballet «Black Gold» staged by P. Virskiy (1960). It is noted that the works of the leading figures in Ukrainian ballet studies of Yu. Stanishevskiy and M. Zahaikevych, despite their fundamental nature, do not reflect the whole spectrum of approaches to clarifying the artistic value of ballet. Criticism of that time revealed the main aspects of the analysis of «Black Gold». All reviewers note the originality of the ballet performance dedicated to the present, where the academic forms of classical dance and mass dances, created according to the ensemble principles of folk stage dance, are organically combined.

**Key words:** ballet “Black Gold”, Pavlo Virskiy, ballet criticism, ballet studies, choreography, dance.

#### UDC 792.82

#### BALLET «BLACK GOLD» BY V. HOMOLIKA – P. VIRSKYI: SCIENTIFIC AND CRITICAL DISCOURSE

**Pidlypska Alina** – Candidate of Art History (PhD in art history)  
Professor of the Department of Choreographic Art,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

**The aim** of the article is to analyze the scientific and critical discourse of ballet «Black Gold» by V. Homoliaka – P. Virskiy.

**Research methodology.** The article analyzes scientific and journalistic sources, compares critical and ballet-conscious approaches to the artistic evaluation of the ballet «Black Gold».

**Results.** The works of the luminaries of Ukrainian ballet science Yu. Stanishevskiy and M. Zahaikevych, despite their fundamental nature, do not reproduce the full range of approaches to the clarification of the artistic value of the ballet Black Gold by V. Homoliaka – P. Virskiy (1960). At that time, criticism revealed the main aspects of Black Gold analysis: considerable attention to dramaturgy, compositional and lexical techniques, adherence to the principles of nationality, performing arts; minimal – decorative design, musical basis. There were also discrepancies in critical appraisal approaches to dramatic integrity; a large number of mass scenes, created on the principles of folk-choreography (participation in the ballet of the State Dance Ensemble of the USSR), which provided the performance of festive pathos; the expediency of using the main character for the traditional ballet of «dream» reception and the artistic solution of this painting by P. Virsky. All reviewers emphasize the originality of the ballet performance dedicated to the present, where the academic forms of classical dance and mass dance, created on the basis of ensemble principles of folk-dance, are organically combined. The analysis of reviews published in the periodicals has greatly expanded the concept of the ballet Black Gold.

**Novelty.** For the first time, the critical discourse of V. Gomolyak – P. Virsky's ballet «Black Gold» has been analyzed in comparison with the scientific discourse; new materials were introduced into the scientific circulation, expanding the ideas about the ballet.

**The practical significance.** Materials and results of the article can be used for further research of ballet art of the USSR, creativity of P. Virskiy; during the teaching of professional choreographic disciplines in the respective educational institutions; in the practical activity of choreographers.

**Key words:** ballet «Black Gold», Pavlo Virskiy, ballet criticism, ballet studies, choreography, dance.

Надійшла до редакції 25.11.2019 р.

УДК 391(477)

### МУЗЕЙНІ КОЛЕКЦІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ СОРОЧКИ

**Шнуренко Тетяна Валентинівна** – старший викладач кафедри народнопісенного та хорового мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
orcid.org/0000-0002-7468-1465  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.272  
shnurenkotanya@ukr.net

Узагальнено відомості щодо можливостей дослідження специфіки декорування традиційної української сорочки на основі вивчення колекцій вітчизняних музеїв. Етномистецтвознавчий аналіз артефактів, збережених у фондах музеїв України, із залученням культурологічної методології (зокрема, синхронного та діахронного методів) дозволяє проводити науково достовірні дослідження українських сорочок. Вивчення музейних колекцій одягу надає можливість скласти безпосереднє уявлення про особливості регіонального побутування української сорочки, дозволяє систематизувати та класифікувати типи натільного вбрання за манерою крою, виявити специфіку його оздоблення відповідно до характерних ознак регіональних одягових комплексів. Представлена наукова розвідка доводить, що регіональний ракурс проведення дослідження етномистецьких особливостей українських сорочок за музейними колекціями є найбільш обґрунтованим.

**Ключові слова:** етномистецтвознавство, українська сорочка, українська культура, декорування, музейна спадщина.

**Постановка проблеми.** Одним із найважливіших джерел для вивчення особливостей художнього оздоблення української сорочки є музейні колекції провідних культурно-освітніх та науково-дослідних установ, що займаються збереженням і популяризацією матеріальної й духовної культури українців. За статистикою в Україні функціонує 445 державних і комунальних музеїв, до яких входять 94 філії та 689 відділів. Серед них 8 національних музеїв та 14 музеїв-заповідників [8]. Це науково-просвітні осередки, що протистоять глобалізаційним процесам, які сьогодні спрощують та уніфікують міжетнічні відмінності, нівелюють регіональні межі у побутуванні традиційного народного мистецтва та культури. Одне з провідних місць у колекціях музейних закладів посідає натільне вбрання, представлене у всьому його регіональному різноманітті. Мистецтвознавчий ракурс дослідження декорування традиційної української сорочки на основі вивчення колекцій вітчизняних музеїв є важливим аспектом відтворення цілісного уявлення не лише про українську сорочку, але й – традиційну культуру українців.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** довів, що вивченням музейних зібрань одягу займалися переважно сучасні вітчизняні дослідники. Так, художні особливості декорування українських сорочок на прикладі фондів провідних державних та приватних музеїв, розглянуто у



наукових розвідках М. Бацвін [1; 8–18] (Опілля), Л. Булгакової-Ситник [2], Т. Лозинського [5], Н. Николин [9; 72–70] (Борщівщина), Н. Гатальської та Г. Івашків [3; 77–80], А. Дмитренко [4; 284–296], Ж. Карбовської [6; 127–132] (Волинь), В. Коцана [7; 53–60] (Закарпаття), Г. Шафранської [10; 237–248] (Центральна Україна) тощо. Дослідниками описано типи крою жіночих та чоловічих сорочок, розглянуто розмаїтість їх оздоблення з використанням різноманітних матеріалів (вовняної або металеві нитки, тканих візуреноків, бісера, леліток тощо).

*Мета статті* – узагальнення відомостей та специфіки декорування традиційної української сорочки на основі вивчення колекцій музеїв України.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Велика колекція одягу, серед якого провідне місце належить натільному вбранню, зберігається у Національному музеї народного декоративного мистецтва (м. Київ). У колекції історико-культурного осередку можна побачити довгі ляні домотканні сорочки, прикрашені вишитим орнаментом із Київщини, Кіровоградщини, Полтавщини, Черкащини, Чернігівщини; вишиті й ткані орнаменти сорочок із Рівненської, Волинської, Житомирської областей; натільне вбрання, оздоблене бавовняними та вовняними нитками, металевим «сухозлиттям» та бісером із Хмельницької, Тернопільської та Чернівецької областей; поліхромні орнаменти галицьких сорочок із Львівського регіону тощо. Найдавніша сорочка в колекції музею привезена з Полтавщини. Вона являє собою унікальний зразок оригінальної монастирської роботи (датована XVIII ст.), виконаної кількома філігранним техніками вишивання.

Дослідницької уваги вартує колекція одягу Музею народної архітектури та побуту НАН України (с. Пирогово), сформована переважно за рахунок придбань наукових працівників, зроблених під час експедиційних відряджень в усі етнографічні райони України. Найдавніші сорочки в колекції музею датуються останньою чвертю XIX ст. (варто враховувати, що тканина є найвразливішою до згубної дії часу). Поряд із ними представлено широку добірку сорочок середини XX ст., які повною мірою передають незмінну архаїку й традицію у виготовленні та оздобленні натільного вбрання у крої, швах, візерунках, композиції та кольорах [10; 237–248].

Цінна колекція зразків народної носії, зокрема сорочок, знаходиться у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, що за кількістю та якістю пам'яток народного мистецтва – народного вбрання з елементами вишивки – входить до десятки найбільших музеїв України. В експозиціях науково-дослідного осередку представлено практично всі відомі в Україні варіанти крою та оздоблення жіночих сорочок: додільні, уставкові, з цільнокроєними рукавами, з виложистими комірами та комірами-стійками, вишиті білими нитками або поліхромним набіром кольорів за допомогою різноманітних технік («виколювання», «вирізування», «хрестик» тощо), з найширшим спектром геометричного та рослинного декору, притаманного певним етнографічним регіонам України.

Оригінальна підбірка старовинного народного вбрання покутян представлена у колекції Національного музею ім. А. Шептицького у Львові, а також його філіях (музей «Сокальщина»). Так, в експозиції можна побачити рідкісні «добрянські» (чорно-білі), «снятенські» (вишиті білим по білому) та «завишенські» сорочки, жоден орнамент на яких не повторюється. Різноманіттям технік виконання (до 7 технік на одному зразку натільного вбрання, серед яких: «гладінь», «верхоплут», «курячий брід», «цирка», «мережка петлевим швом», «стебнівка» тощо) відрізняються жіночі весільні сорочки, які вражають вишуканістю та творчою фантазією народних майстрів минулого й сьогодення.

Рідкісна колекція народних сорочок зберігається у запасниках Національного заповідника «Давній Галич» (м. Галич Івано-Франківської обл.). Зібрання представлено переважно натільним вбранням Опільського етнографічного масиву. Колекція музею надає можливість переконатися тому, що за способами художнього декорування традиційна сорочка Опілля має власну своєрідність, яка характеризується такими рисами, як: естетичні властивості матеріалів, специфічні технології крою (дотримання певних пропорцій), орнаментативності та розміщення декору тощо [1; 8–18].

Цікавим предметом наукової уваги в межах підготовки нашого дослідження стали сорочки, що зберігаються в експозиціях та фондах Національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка», а саме в Літературно-меморіальному музеї ім. Т. Г. Шевченка в с. Шевченкове Звенигородського району Черкаської обл. Як довели наші спостереження, усі експонати натільного вбрання мають три джерела надходжень: 1) сорочки, зібрані у с. Шевченкове; 2) натільне вбрання Звенигородщини та інших районів Черкаської обл.; 3) сорочки, привезені співробітниками музею з с. Строкова Переяслав-Хмельницького району Київської обл. Під час знайомства з експозицією музею дослідницьку увагу привернули оригінальні місцеві сорочки «холодайки» (як чоловічі, так і жіночі мали ідентичний крій), які одягали під час жнив, вишиті нитками двох відтінків коричневого кольору.

Понад п'ятсот оригінальних традиційних українських сорочок зберігається в фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (селище Опішня Зінківського району Полтавської обл.). Колекцію зібрано завдяки зусиллям співробітників науково-дослідного осередку в різних етнографічних районах України. Тут можна побачити яскраві зразки декоративної вишивки з Київщини, Сумщини, Полтавщини, Черкащини, Харківщини, Чернігівщини, Львівщини, Тернопільщини, Чернівецьчини тощо.

Неоціненним джерелом для вивчення та популяризації традиційного народного одягу, зокрема сорочки, є колекція Закарпатського музею культури та побуту у м. Ужгород. Відомо, що весь фонд традиційного одягу мешканців Закарпаття налічує 3 тис. одиниць зберігання. Найбільшою групою в ньому є «Сорочки», яка нараховує 981 предмет (автентична ноша XIX – першої пол. XX ст.), частина з яких представлена в експозиції «Українська вишиванка: традиції та сучасність». Тут можна побачити жіночі та чоловічі сорочки українців Закарпаття, згруповані відповідно до етнографічного районування краю. Відомо, що співробітниками музею доволі часто проводяться покази традиційних народних костюмів на базі фондової колекції Закарпатського музею, коли відвідувачі, головним чином молоді люди, отримують рідкісну змогу приміряти на себе безцінний спадок предків [7; 53–60].

Значну допомогу у створенні повноцінного уявлення про характер оздоблення української сорочки надали колекції обласних краєзнавчих та невеликих районних музеїв, де зібрано локальні зразки традиційних строїв й широко представлено типи місцевих сорочок. Приміром, рідкісне зібрання давніх «борщівських» сорочок (майже 80 зразків) зберігається у Борщівському обласному краєзнавчому музеї. В колекції, що формувалася упродовж майже 40 років у результаті великої збиральницької та дослідницької роботи, представлено натільне вбрання із своєрідними формами та орнаментикою, притаманною для мешканців сіл Тернопільської області: Пищятинці, Гермаківка, Устя, Вовківці, Вербівка, Білче-Золоте, Худийвіці, Кривче, Турильце та інших населених пунктів. На перший погляд подібні між собою зразки вишивок при ретельнішому вивченні мають власну індивідуальність у межах певної традиції того чи іншого населеного пункту. Найдавнішою у зібранні музею є сорочка з с. Горошова, виготовлена близько 1890 р. Є й інші цікаві екземпляри: натільне вбрання з с. Юр'ямполь, вишите мотивом оберегу від вроків із правого боку нижче пояса; сорочка з с. Вовківці, вишита натуральним шовком; сорочка з Борщева, вишита на початку 1920-х років, на якій серед рослинного орнаменту (з домінуванням чорного кольору) вміщено зображення тризуба; натільне вбрання шите білим по білому з сіл Шишківці та Скочатин [2], [9; 72–79].

Не менш цікавою є колекція автентичного натільного чоловічого та жіночого вбрання Середньої Наддніпрянщини (майже 100 зразків), що зберігається у фондах Черкаського обласного краєзнавчого музею. У зібранні науково-дослідного центру є унікальні вироби ручної роботи з кольоровою гамою, характерною для Черкащини кінця XIX – поч. XX ст.. Особливим є те, що вбрання, зібране місцевими дослідниками, є цінним джерелом інформації не лише для вчених, але й сучасних майстрів, що займаються відновленням вишиванкових традицій. Так, у музеї є сорочки, при виготовленні яких використано до вісімнадцяти різноманітних технік вишивання, серед яких: «занизування», «вирізування», «сосенка», «ретязь», «низинка», «солов'їні вічка», «набирування», «кручений стебловий шов» тощо. Серед орнаментів – геометричні, рослинні і навіть зооморфні мотиви символіко-оберегового змісту, вишиті кольоровими нитками: «букети», «грона винограду», «ружі», «орлиці» тощо. Особливу цінність у колекції музею становлять обрядові сорочки, які виготовляли для весілля або на смерть; встановлено, що їх «вошили», тобто натирали віском і ніколи не прали.

Рідкісна колекція жіночих сорочок (понад 370 автентичних зразків) зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею у м. Луцьку й презентує місцеву специфіку оздоблення жіночого натільного вбрання всіх районів Волинської області. В експозиції вміщено різні типи сорочок (додільні, з підтичкою, на кокетці), простежити відмінності у крої рукавів та манжетів, оздоблювальних швів тощо. Простежено, що переважна частина сорочок оздоблена геометричним орнаментом, меншою мірою – рослинними мотивами. Серед технік вишивання – «хрестик», «болгарський хрестик», «лічильна» або «художня гладь», «занизування», «низинка» тощо [3; 77–80].

*Висновки.* Етноистецтвознавчий аналіз артефактів, збережених у фондах музеїв України, із залученням культурологічної методології (зокрема, синхронного та діахронного методів) дозволяє проводити науково достовірні дослідження українських сорочок. Вивчення музейних колекцій одягу надає можливість скласти безпосереднє уявлення про особливості регіонального побутування української сорочки, дозволяє систематизувати та класифікувати типи натільного вбрання за манерою крою, виявити специфіку його оздоблення відповідно до характерних ознак регіональних одягових комплексів. Представлена наукова розвідка доводить, що регіональний ракурс проведення

дослідження етномистецьких особливостей українських сорочок за музейними колекціями є найбільш обґрунтованим.

#### Список використаної літератури

1. Бацвін М. Традиційна вишиванка Опілля наприкінці XIX – 30-х рр. XX ст. (на матеріалах фондів Національного заповідника «Давній Галич»). *Українське пограниччя: варіативність традиційної культури: Одеські етнографічні читання: зб. наук. пр.*. Одеса : ОНУ ім. І. Мечникова, 2018. С. 8–18.
2. Булгакова-Ситник Л. Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської. Львів : Укрпол, 2008. 255 с.
3. Гатальська Н., Івашків Г. Поетика волинського вбрання (колекція народного святкового одягу волинян у фондах ВКМ). *Минуле і сучасне Волині й Полісся: Народна культура – шлях до себе : зб. наук. пр.* 2003. Вип. 11. С. 77–80.
4. Дмитренко А. Колекція вбрання з Ковельщини у Волинському краєзнавчому музеї. *Минуле і сучасне Волині та Полісся: Ковель і Ковельщина в історії України та Волині : наук. зб.* 2013. Вип. 50. С. 284–296.
5. Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я. Альбом / упоряд. Л. Булгакова-Ситник, Т. Лозинський. Львів : Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2013. 339 с.
6. Карбовська Ж. Жіночі сорочки кінця XIX – початку XX століть у колекції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. *Проблеми етнології, фольклористики, мистецтва Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність: наук. зб.* Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2002. С. 127–132.
7. Коцан В. Традиційний народний одяг як джерело вивчення та популяризації культурної спадщини Закарпаття. *Historical and cultural studies.* 2015. Vol. 2. Num. 1. С. 53–60.
8. Кузьмук О. Роль музеїв в культурному та соціально-економічному розвитку країни: зарубіжний досвід : аналітична записка. *Національний інститут стратегічних досліджень : офіційний сайт.* URL : <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/rol-muzeiv-u-kulturnomu-ta-socialno-ekonomichnomu-rozvitku> (дата звернення : 28.10.2019)
9. Николін Н. Вишита сорочка в етнографічній колекції Борщівського краєзнавчого музею. *Літопис Борщівщини : наук.-краєзнавчий зб.* 1994. Вип. 6. С. 72–79.
10. Шафранська Г. Типи народних сорочок Гетьманських земель Лівобережжя. *Музейний збірник : зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. С. 237–248.

#### References

1. Batsvin M. Tradytiina vyshyvanka Opillia naprykintsi XIX – 30 rr. XX st. (na materialakh fondiv Natsionalnoho zapovidnyka «Davnii Halych»). *Ukrainske pohranychchia: varyativnist tradytiinoi kultury: Odeski etnografichni chytannia : zb. nauk. prats.* Odesa : ONU im. I. Mechnykova, 2018. S. 8–18.
2. Bulhakova-Sytnyk L. Borshchivski sorochky z koleksii Viry Matkovskoi. Lviv : Ukrpol, 2008. 255 s.
3. Hatal'ska N., Ivashkiv H. Poetyka volynskoho vbrannia (kolektsiia narodnoho sviatkovoho odiahu volynian u fondakh VKM). *Mynule i suchasne Volyni y Polissia: Narodna kultura – shliakh do sebe : zb. nauk. prats.* 2003. Vyp. 11. S. 77–80.
4. Dmytrenko A. Kolektsiia vbrannia z Kovel'shchyny u Volynskomu kraieznavchomu muzei. *Mynule i suchasne Volyni ta Polissia: Kovel i Kovel'shchyna v istorii Ukrainy ta Volyni : nauk. zbirnyk.* 2013. Vyp. 50. S. 284–296.
5. Zhinocha sorochka Borshchivsko-Zastavnivskoho Prydnistrovia. Albom / uporiad. L. Bulhakova-Sytnyk, T. Lozynskyi. Lviv : Instytut kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh, 2013. 339 s.
6. Karbovska Zh. Zhinochi sorochky kintsia XIX – pochatku XX stolit u kolektsii Kamianets-Podil'skoho derzhavnogo istorychnoho muzeiu-zapovidnyka. *Problemy etnologii, folklorystyky, mystetstva Podillia ta Pivdenno-Skhidnoi Volyni: istoriia i suchasnist : nauk. zb.* Kamianets-Podil'skyi : Abetka-NOVA, 2002. S. 127–132.
7. Kotsan V. Tradytiiniyi narodnyi odiah yak dzherelo vyvchennia ta populiaryzatsii kulturnoi spadshchyny Zakarpattia. *Historical and cultural studies.* 2015. Vol. 2. Num. 1. С. 53–60.
8. Kuzmuk O. Rol muzeiv v kulturnomu ta sotsialno-ekonomichnomu rozvytku krainy: zarubizhnyi dosvid : analitychna zapyska. *Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen : ofitsiinyi sait.* URL : <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/rol-muzeiv-u-kulturnomu-ta-socialno-ekonomichnomu-rozvitku> (data zvernennia : 28.10.2019)
9. Nykolyn N. Vyshyta sorochka v etnografichnii kolektsii Borshchivskoho kraieznavchoho muzeiu. *Litopys Borshchivshchyny : naukovo-kraieznavchyi zbirnyk.* 1994. Vyp. 6. S. 72–79.
10. Shafranska H. Typy narodnykh sorochok Hetmanskykh zemel Livoberezhzhia. *Muzeinyi zbirnyk : zb. nauk. prats.* Kyiv : IMFE im. M. Ryl'skoho, 2008. S. 237–248.

#### МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ УКРАИНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ СОРОЧКИ

Шнуренко Татьяна Валентиновна – старший преподаватель кафедры народно-песенного и хорового искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Обобщены сведения о возможностях исследования специфики декорирования традиционной украинской сорочки на основе изучения коллекций отечественных музеев. Этноискусствоведческий анализ артефактов, сохранившихся в фондах музеев Украины с привлечением культурологической методологии (в частности, синхронного и диахронного методов) позволяет проводить научно достоверные исследования украинских сорочек. Изучение музейных коллекций одежды предоставляет возможность составить представление об особенностях регионального бытования украинской сорочки, позволяет систематизировать и классифицировать типы нательной одежды по манере кроя, выявить специфику ее отделки в соответствии с отличительными признаками региональных одежных комплексов. Представленная научное исследование доказывает, что региональный ракурс проведения изучения этноискусствоведческих особенностей украинских сорочек на основе музейными коллекций является наиболее обоснованным.

**Ключевые слова:** этноискусствоведение, украинская сорочка, украинская культура, декорирование, музейное наследие.

#### MUSEUM COLLECTIONS AS A SOURCE OF STUDY UKRAINIAN TRADITIONAL SHIRT

**Shnurenko Tetiana** – Senior Lecturer, Department of Folk Song and Choral Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article summarizes information about the possibilities of investigating the specifics of decorating a traditional Ukrainian shirt based on the study of collections of domestic museums. Ethno-art analysis of artifacts stored in the holdings of museums of Ukraine, with the use of cultural methodology (including synchronous and diachronous methods) allows to conduct scientifically reliable research of Ukrainian shirts. The study of museum collections of clothes provides a rare opportunity to make a direct understanding of the features of regional life of the Ukrainian shirt, allows to systematize and classify types of undergarments according to the cut style, to identify the specifics of its decoration according to the characteristic features of regional clothing complexes. The presented scientific research proves that the regional perspective of the study of the ethno-artistic features of the Ukrainian shirts in the museum collections is the most reasonable.

**Key words:** ethno-art, Ukrainian shirt, Ukrainian culture, decoration, museum heritage.

UDK 391(477)

#### MUSEUM COLLECTIONS AS A SOURCE OF STUDY UKRAINIAN TRADITIONAL SHIRT

**Shnurenko Tetiana** – Senior Lecturer, Department of Folk Song and Choral Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

**The aim** of the article is to summarize the specifics of decorating a traditional Ukrainian shirt based on a study of the collections of museums in Ukraine.

**Research methodology.** Comparison of the collections of shirts of different museums, art analysis of cut and decoration, mainly embroidery, organization of information about museum collections made it possible to achieve the goal of the study.

**Results.** Ethno-art analysis of artifacts stored in the holdings of museums of Ukraine, with the use of cultural methodology (including synchronous and diachronous methods) allows to conduct scientifically reliable research of Ukrainian shirts. The study of museum collections of clothes provides a rare opportunity to make a direct understanding of the features of regional life of the Ukrainian shirt, allows to systematize and classify types of undergarments according to the cut style, to identify the specifics of its decoration according to the characteristic features of regional clothing complexes. The presented scientific research proves that the regional perspective of the study of the ethno-artistic features of the Ukrainian shirts in the museum collections is the most reasonable.

**Novelty.** The scientific novelty of the publication lies in the fact that for the first time, on the basis of the author's own observations and materials from the research of museums, scientists have analyzed the state of preservation of a traditional shirt in modern museum institutions.

**The practical significance.** The materials and results of the study can be used in the further scientific development of the art history problems associated with the Ukrainian shirt, to deepen knowledge in the history of ethnic art.

**Key words:** ethno-art, Ukrainian shirt, Ukrainian culture, decoration, museum heritage.

Надійшла до редакції 22.11.2019 р.

УДК 477.5.14.3

**КЛАСИЧНИЙ СТИЛЬ У ПРОЄКТУВАННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОСТЮМА :  
ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**Наку Анастасія Валеріївна** – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна  
orcid.org/0000-0002-0683-3797  
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.273  
anastasia.naku10@gmail.com

Подано основні аспекти формування і розвитку класичного стилю, виявлено його характерні риси та прояви в проектуванні жіночого європейського костюма; виділено підстилі (діловий, стиль Шанель, класично-спортивний); базові кольори – чорний, сірий, білий і бежевий. Акцентується увага на тому, що мода постійно змінюється, спостерігається активний рух уперед і, відповідно, сучасний класичний стиль в одязі набуває інших обрисів. Жіночий класичний костюм представлено в широкій палітрі кольорів як традиційних, так і інших – бордовий, смарагдово-зелений, пісочний, колір індиго. У ході аналізу модних колекцій XXI ст. виділяємо класичне поєднання кольорів в одязі. Зазначено, що класичні кольори (чорний, сірий, білий, бежевий) добре komponуються, допускається використання невеликих вкраплень яскравих або пастельних відтінків. На відміну від чоловічого гардероба, одяг для жінок класичного стилю різноманітний.

**Ключові слова:** мода, костюм, класичний стиль, підстилі, діловий стиль, стиль Шанель.

*Актуальність проблеми.* У XXI ст. значно зріс інтерес суспільства до дизайну одягу, який сприймається як нова сфера творчої діяльності. Однак, попри здобутки у дизайні та опис стилів в одязі, залишається ще чимало прогалин у дослідженні жіночого костюма в колекціях європейських будинків моди (П'єр Карден, Жан Поль Готьє, Крістіан Лакруа, Пако Рабан, Живанши, Карл Лагерфельд, Агата Руїз де ла Прада) та модних колекцій українських дизайнерів. Важливим завданням дослідників сучасної моди є опис і систематизація базових стилів (авангардний, класичний, романтичний, спортивний, фольклорний) та мікростилів, причини їх виникнення, аналіз основних характерних рис (колір, форма, ритм, тканина, аксесуари тощо). Крім того, для розуміння становлення та розвитку фешн-індустрії важливе значення має усвідомлення принципів та механізмів інтерпретації класичного стилю в сучасних модних колекціях.

*Аналіз досліджень і публікацій* засвідчує, що одяг у сучасному світі виконує не лише захисні, утилітарно-практичні та художньо-естетичні функції, він виступає як об'єкт дизайну, в якому втілюється значення результату дизайн-діяльності, візуальна та ідейно-змістова структура ансамблю костюма.

Ученими [3, 5–7] виділяються три основні гілки реалізації творчих і проєктних концепцій створення костюма, промислове виготовлення і масове споживання. Серед них дизайнерські і брендові колекції прет-а-порте та промислові сезонні колекції. Враховуючи те, що дизайн одягу займає важливе значення у науці [10–11, 13], виникає потреба у більш досконалому дослідженні та вивченні процесу формування основних стилів.

Козлова Т. та Ільчева О. у книзі «Стиль у костюмі ХХ століття» наголошують на тому, що стиль є певним інструментом, за допомогою якого можливим є трактування не лише історії мистецтв, але й мистецтво костюма. Мода є процесом складно-організованим і менш вивченим, оскільки вона належить до мистецтва... Стилі, засновані на аналізі модних течій, характеризувати набагато складніше [5; 20]. Авторки виділяють основні відмінності між стилем і модою. В першу чергу, для стилю характерним є «чіткий взаємозв'язок між усіма елементами, наявність системи, єдність закономірно пов'язаних елементів. У костюмі закони стилю виявляються в гармонійному поєднанні: деталей, матеріалів і колірної гами костюма, фігури людини і костюма; костюма і навколишнього середовища; пропорційних членувань і образного рішення фігури; часу створення і використання костюма; функціональності і призначення костюма. Головною відмінністю моди в костюмі є не закономірність, а його складові. Для моди характерним є новизна, постійне відчуття контрасту із загальною масою і в той же час відповідність модним тенденціям та масовість, для стилю ж притаманним є естетичний образ, який є більш узагальненим» [5; 20–21].

Історія виникнення класичного стилю сягає своїм корінням в Англію XVIII ст. Саме стриманий і строгий англійський чоловічий костюм згодом став основою для формування класичного стилю і у чоловіків, і в жінок. Однак із часом англійський костюм набуває нових елементів. «Базова форма костюма, що прийнята, копіюється і варіюється сьогодні в усьому світі, була розроблена у Великобританії на початку ХХ ст.» [12; 90], – зазначає Б. Ретцель. У численних роботах мистецтвознавців і істориків костюма – Р. Захаржевського [3], М. Мерцалової [9], І. Блохіної [1],

Е. Плаксіної [11], К. Стамерова [13] подаються історичні етапи розвитку форм класичного костюма. Т. Кротова наголошує на взаємозв'язку формотворчих аспектів із військовою формою, розкриваючи характеристики костюма денді XIX ст., висвітлює подальші тенденції у спрощенні форм. У дослідженні розвитку модних форм костюма XX ст. О. Косарева класичний стиль презентує вже «як самостійний в моді, і так само у контексті з іншими стильовими напрямками» [6]. Трансформацію форм англійського костюма в творчості Шанель, у результаті якої виникає «англійський стиль Шанель», дослідила згадана вже Т. Кротова.

*Мета статті* – визначити особливості та ознаки класичного стилю в проектуванні європейського жіночого костюма.

*Виклад матеріалу дослідження.* Класичний одяг – поняття поза часом, оскільки він залишається актуальним незалежно від сезону, епохи і загальних тенденцій. Особливою популярністю ці предмети гардероба користуються у ділових жінок, яким важливо справляти враження на колег, партнерів і конкурентів. Базова основа професійного стилю – класичний стиль (стильовий напрям). О. Виборнова зазначає, що «сам стиль, як спосіб мислення і прояв себе, створюється силуетом, кроєм, кольором і матеріалами, а ось за прояв індивідуальності відповідають якраз доповнення і деталі. Це важливо для класики ділового стилю, де присутні лаконізм, стриманість» [2].

Твідовий костюм-двійка; жіночі штани; біжутерія з кристалю і кольорового скла; нитка перлового кольє; маленьке чорне плаття і двоколірні туфлі, візуально подовжують ногу і зменшують стопу ... Всі ці жіночі елементи гардероба стали справжніми символами класики. Як сказав К. Лагерфельд: «Шанель створила образ, який в наш час – значить стільки ж, скільки костюм на двох або трьох гудзиках для чоловіків» [8; 64]. Сила К. Шанель, як і сила класичного стилю, – у вишуканій стриманості і її неповторному шику.

Знаменитий твідовий костюм не лише зробив революцію в моді, але і повністю змінив сприйняття жінок у діловому світі. Він був елегантним, практичним і ошатним одночасно і до сих пір не виходить із моди, символізуючи класику і високий соціальний статус. Говорячи про символи класичного стилю, неможливо не згадати знамениті і надзвичайно популярні в наш час туфлі-човники.

Перша модель таких туфельок із загостреним носком створені французьким модельєром Р. Вівьє в 50-і роки. Він відкрив світові шпильку, каблук неймовірної на ті часи висоти 7-8 см. Трохи пізніше С. Феррагамо збільшив висоту каблука до 10 см, що викликало справжній фурор.

К. Шанель запевняла, що «скромність – це верх елегантності». І, звичайно ж, була права. Класичний стиль сьогодні – це стриманість, простота і дуже висока якість. Часто виникає плутанина і ототожнення класики з офіційно-діловим стилем, що в корені невірно. Безумовно, крій, силуети і фактури в діловому стилі запозичені з класики. Але не варто забувати, що офіційно-діловий стиль – це, перш за все, дрес-код для роботи.

«Іконами» самого лаконічного і одночасно розкішного стилю серед жінок вважаються: Ж. Кеннеді-Онассіс, Г. Келлі, М. Тетчер, О. Хепберн, А. Клуні і В. Бекхем. А яскравими представниками класичної елегантності серед чоловіків називають Н. Вустера (байер, дизайнер, fashion-консультант), Д. Бекхема і М. Ді Вайо (fashion-блогер, модель).

Наприкінці XX ст. у сформованому суспільстві епохи постмодерну мода приймає ігровий характер і з кожним роком еkleктика продовжує набирати стрімких обертів. Одягатися total look в одному стилі вже не комільфо, зараз хорошим тоном вважається майстерне комбінування декількох стильових напрямів в одному луці. Спостерігаємо мікс класики з casual і романтикою або додаються до класичного стилю нотки року. І класичний стиль набуває нового стилю з відтінком chic!

Класичний стиль одягу належить до протокольних стилів. А це означає, що він консервативний і вкрай суворий. Люди, які носять його, виконують представницьку функцію. Тому повинні ретельно стежити за тим, щоб їх зовнішній вигляд не викликав суперечностей або міжнародних конфліктів. «Класику» носять монархи, високопоставлені чиновники, політики і дипломати. Оскільки класика взагалі придумана для того, щоб ніхто не висловлювався за допомогою одягу, щоб одяг «мовчав», щоб всі виглядали однаково, скромно, стримано, сухо та передбачувано. Однак Королева Єлизавета з самого початку бунтувала проти нудної палітри класичного стилю.

З огляду на вище сказане можемо зробити узагальнення: класичний стиль одягу – це костюмний стиль, «застебнутий на всі гудзики»; без відкритих рук і ніг (довгі рукави і колготки *завжди*); стримана колірна гамма (синій, сірий, чорний, винний, шоколад); *дорогі* натуральні матеріали (шовк, кашемір); відсутність принтів на одязі (окрім «гусяча лапка», «смужка», «клітинка»), тільки на хустках; аксесуарна група: перлинні гвоздики і нитка перлів, годинник із римським циферблатом; прибране волосся і матовий натуральний макіяж; завжди взуття з закритим мисом із каблуком не вище 5-6 см; фіксовані фасони

одягу. І якщо говорити про стиль, що нагадує залишки «класики» в житті звичайних людей, так це *business formal* – строгий і навіть консервативний, діловий стиль.

Як зазначає Н. Найденська, «еволюція жіночого ділового костюма – це наочна історія емансипації. На початку нового тисячоліття прекрасній статі вже не треба з колишнім завзяттям доводити свою спроможність, а значить, і немає особливої необхідності приховувати свою жіночу натуру під бронєю по-чоловічому скроєного костюма. Багато жінок стали користуватися всім тим, що раніше у великому бізнесі було справжнім табу: «залізні леді» зрозуміли, що жіночність і іноді навіть слабкість часом можуть зіграти їм на руку. На ділові переговори дозволяли одягати трикотажні (в'язані) комплекти пастельних тонів, які можна доповнити кокетливими спідницями в стилі 50-х років [10; 21]. Звичайно, сьогодні офісний дрес-код більш лояльний модним тенденціям. Жіночий діловий костюм став більш м'яким. Як зазначають стилісти, «плечі піджака не такі величезні, в крої більше свободи. Все стало більш елегантним і шикарно-скромним. Головна новина – жінці більше не потрібно бути схожою на чоловіка, щоб домогтися успіху. Вона може залишатися сама собою і носити те, що їй подобається. Головне обмеження, про яке потрібно пам'ятати, – діловий наряд не повинен бути кричущо-сексуальним. ...Але, незважаючи на свободу вибору, корпоративні дрес-коди визначають типовий наряд жінки, що працює у сфері великого бізнесу, права, політики або банківської справи, орієнтуючись на старі стереотипи на кшталт світових: жакет із маленькими, але жорсткими плечима, спідниця або брюки, мінімальний макіяж і стримані прикраси» [10; 21].

Діловий стиль – це не новомодний винахід, а продукт, створений часом. Цей стиль формувался впродовж двох століть і продовжує змінюватися на наших очах. Він як губка вбирає в себе моду, перетворюючи її в класику.

За міжнародними стандартами в діловому стилі цінуються стриманість, висока якість одягу, відсутність яскравих аксесуарів. В цілому це класичний стиль одягу з властивим йому консерватизмом. Такий стиль дозволяє сучасній бізнес-леді створювати необхідний настрій для робочої обстановки в офісі або на діловій зустрічі. Нехтування правилами цього стилю може стати причиною багатьох невдач. Діловий стиль змушує віддавати перевагу речам класичного покрою: напівприталений силует, спідниця довжиною до середини коліна або трохи вище. Міні і максі в діловому світі неприпустимі, вони виглядають безглуздо. Класичний офісний костюм – одна з найбільш затребуваних категорій одягу в діловому стилі.

Охайність і елегантність ділового костюма дозволяють не відволікатися, відчувати себе комфортно, як із практичної точки зору, так і з психологічної – він дозволяє відчувати себе на роботі у відповідній атмосфері. Однак жінка і в бізнесі залишається жінкою, тому вона завжди буде прагнути внести в свій робочий одяг хоч трішечки шарму. До того ж уміння подібатися теж допомагає в кар'єрі.

«Діловий стиль – це не лише одяг, але і манера поведінки. Це доброзичливість, уважність і ввічливість у ставленні до оточуючих» [5; 9-10].

Діловий стиль сьогодні усвідомлено використовується, коли того вимагає професія. Якщо говорити про індивідуальний стиль у межах професійного стилю, то кожен повинен розуміти необхідність відповідати певному соціальному образу; яку інформацію в цьому випадку несе індивідуальний стиль; компроміс у творенні образу.

Ще недавно одяг ділового стилю асоціювався з асексуальністю, прямими силуетами та мізерною палітрою кольорів. На початку XXI ст. відбулися явні зміни в професійному стилі:

- вільне поводження з кольором і принтом, спостерігаємо поєднання з непоєднуваним;
- краватки дозволено носити будь-якої довжини і ширини, можна замінювати їх шийними хустками або зовсім не використовувати;
- навмисно укорочена довжина брюк, як і шарпетки «не в колір», в діловому стилі зараз цілком припустимі;
- зміни стосуються силуету, фактури тканини: прозорість, мереживо вже не табу;
- в колекціях ділового стилю для жінок присутні явні елементи чоловічого стилю з андрогінними силуетами, вільним кроєм.

Ділові жінки, яким важливо одягатися красиво, але не відволікати увагу оточуючих від своїх робочих якостей, використовують строгий класичний елегантний стиль в одязі, що підпорядковується певним вимогам. До того ж, він передбачений в більшості офіційних установ, і будь-який відступ від нього може викликати запобіжні заходи.

Так, сучасний діловий класичний стиль відрізняється наступними характеристиками:

- стримана кольорова палітра. Класика не допускає яскравих і строкатих відтінків і принтів;
- строгі форми і лаконічні фасони;

- певна довжина спідниць – трохи вище або трохи нижче коліна;
- мінімум прикрас і декоративних елементів.
- штани строгих форм і прямого крою, практично завжди зі стрілками;
- закрите взуття на підборах заввишки 4-7 см.

Базова основа ділового стилю – класичний стиль (стильовий напрям). О. Виборнова зазначає, що «сам стиль, як спосіб мислення і прояв себе, створюється силуетом, кроєм, кольором і матеріалами, а ось за прояв індивідуальності відповідають якраз доповнення і деталі. Це важливо для класики ділового стилю, де присутні лаконізм, стриманість» [2].

Класичний одяг – поняття поза часом, «оскільки він залишається актуальним незалежно від сезону, епохи і загальних тенденцій. Особливою популярністю ці предмети гардероба користуються у ділових жінок, яким важливо справляти враження на колег, партнерів і конкурентів» [4]. Хоча й одяг класичного стилю має стійкі традиції, щосезону в ньому з'являються нові риси чи елементи – фасони і кольори, можлива довжина суконь і спідниць, використання різних матеріалів і поєднань, а також нові предмети гардероба. Як зазначають дослідники та дизайнери, «класичний стиль в одязі останніх років передбачає такі елементи: брючні костюми і комплекти зі штанів і сорочок. При цьому штани можуть мати безліч фасонів – штани-банани, моделі із завищеною і заниженою посадкою, зі звуженими до низу штанинами і інші. Серед сорочок лідируючу позицію займає білосніжний виріб приталеного крою з різними типами коміра, однак, на вершині популярності знаходяться і інші варіанти, зокрема з простими і лаконічними принтами – кліткою, смужкою і горошком; всілякі спідниці до коліна або середини ікри. Головним трендом останніх років були трохи розкльошені і плісировані моделі; елегантні костюми незвичайних відтінків» [4]. У минулому сезоні дизайнери та мистецтвознавці до класики віднесли не тільки вироби традиційних відтінків (чорний, сірий або темно-синій колір), а й вишукані моделі в бордовій колірній гамі, класичні і витончені вироби бежевих та інших пастельних відтінків, екстравагантні варіанти використовують білий колір. Серед доміантних виробів виділяємо прямий і напівприталений жакет; затишний в'язаний кардиган; сукню вільного крою і середньої довжини; взуття зі шкіри або іншого натурального матеріалу (частіше це пласка підощва, танкетка або підбори не більше 8-9 см). Актуальними є елегантні невеликого розміру аксесуари. Модний класичний одяг не має вікових обмежень.

Дотримання одного стилю – характерна риса класичного одягу, однак його численні різновиди мають деякі суттєві відмінності. Особливе місце серед підстилів посідає англійська класика. «Оскільки всі англійці від природи надзвичайно стримані й урівноважені, вони не терплять яскравості і надмірно строкатих відтінків, а цінують спокій і приглушеність. В їх гардеробі переважають предмети з прямим кроєм і приталеним силуетом, максимально комфортні і функціональні» [6]. При цьому англійський класичний стиль одягу для жінок не терпить прозорих і напівпрозорих тканин, безформних речей, що нагадують балахони і міні-спідниць. Крім того, даний підстиль передбачає такі особливості:

- суворі колірні гамма – сірий, коричневий, зелений, синій, традиційні чорний і білий;
- максимальна практичність;
- обмежений набір аксесуарів;
- класичний крій більшості речей» [6].

Мода постійно змінюється, спостерігаємо активний рух уперед і, відповідно, сучасний класичний стиль в одязі набув інших обрисів. Однак вимоги до класики не змінилися. Жіночий класичний костюм представлено в широкій палітрі кольорів як традиційних, так і інших кольорів – бордовий, смарагдово-зелений, пісочний, колір індиго.

Жіноча блуза, яка донедавна була лише білого кольору, набула нових відтінків – пастельних, світлих, темних із непомітним принтом та іншими декоративними елементами (рюші, волани, жабо). Змінився силует брюк – вони стали злегка звуженими або розкльошеними, з нетрадиційною посадкою.

Дослідники стилю зазначають, що «як і весь стильний класичний одяг для жінок, аксесуари з цього напрямку відрізняються максимальною елегантністю, стриманістю і лаконічністю. Так, традиційно класичні жіночі образи доповнюються елегантними шийними хустками, вишуканими капелюшками і сумочками невеликого розміру, виконаними з натуральних матеріалів. Прикраси до подібного look'у теж обирають з обережністю – надмірно масивні вироби можуть зіпсувати образ, тому перевага надається невеликим і скромним предметам» [4].

У ході аналізу [4] модних колекцій XXI ст. виділяємо й класичне поєднання кольорів в одязі. Традиційно класика не допускає поєднання в одному образі більше 3 кольорів. Однак, монохромний look, що створюється на основі одного колірної відтінку, теж не використовується стилістами та



дизайнерами. Дотримуються поєднання двох-трьох гармонійних кольорів для створення стильного й виразного образу. У цьому контексті зазначаємо, що класичні кольори (чорний, сірий, білий, бежевий) добре компонується, допускається використання невеликих вкраплень яскравих або пастельних відтінків. Останні колекції презентували образи, в яких активно поєднуються темно-сині або коричневі відтінки. Окремими вкраплення використано золотий, рудий, зелений і кобальтові відтінки.

На відміну від чоловічого гардероба, одяг для жінок класичного стилю різноманітний.

Отже, класичний стиль, будучи найконсервативнішим, зазнав незначних змін за історію моди. Змінювалася колірна гамма, форма кишень, тип тканини, довжина рукавів і штанив, деякі інші елементи, але в цілому класичний стиль залишався самим собою. Костюм у класичному стилі можна носити роками, і він не виходить із моди, як це буває з одягом інших стилів.

Висвітлені у статті положення не претендують на вичерпаний і всебічний розгляд проблеми і вимагають більшої дослідницької уваги. Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі стилетворчих елементів класичного стилю – костюма, аксесуарів, зачіски, макіяжу.

#### Список використаної літератури

1. Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля. Минск : Харвест, 2007. 400 с.
2. Выборнова Е. А. Основы личного стиля, Уч. пос. по созданию индивидуального стиля и безупречного имиджа. Томск, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=550616> (дата звернення 18.02.2019).
3. Захаржевская Р. В. История костюма. От античности до современности. 3-е изд., доп. Москва : РИПОЛ классик, 2007. 288 с.
4. Классическая одежда – правила создания универсального модного образа [Электронный ресурс]. URL: <https://womanadvice.ru/klassicheskaya-odezhda-pravila-sozdaniya-universalnogo-modnogo-obraza>
5. Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века. Уч. пос. для ВУЗов. Москва: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. 160 с.
6. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: «Петербург. ин-т печати», 2006. 468 с.
7. Кротова Т. Ф. Трансформация форм английского костюма в творчестве Г. Шанель. *Вісник Міжнар. слов'янського ун-ту*. Серія : Мистецтвознавство / гол. ред. д-р миств. І. І. Польська. Київ : Міжнар. слов'янський ун-т, 2013. Т. 16. № 1. С. 71–81.
8. Кротова Т.Ф. «Одежда, скроенная индивидуумом для индивидуума индивидуально», или встреча с Сэвил Роу. *Дизайн. Материалы. Технология*, 2014. № 2 (32). С.61–68.
9. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов : в 4-х тт. Москва : Академия моды, Санкт-Петербург : Чарт Пилот, 2001.
10. Найденская Н. Г., Трубецкова И. Золотые правила стиля. Дресс-код успешной женщины. Серия KRASOTA. Безупречный стиль. Москва: Эксмо, 2016. 256 с.
11. Плаксина Э. Б. История костюма : стили и направления : уч. пос. для студ. учреждений. сред. проф. образования. 2-е изд., стереот. Москва : ACADEMIA, 2004. 231 с.
12. Ретцель Б. Джентельмен. Классическая мода для мужчин /пер. с англ. Т. Котельниковой/ Stige, Societa Torinese/Industria Grafiche Editoriale S.p.A., San Mario, Printed in Italy. 359 с
13. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Ч. 1, 2. Київ : Мистецтво, 1978. 192 с.

#### References

1. Blokhyna Y. V. (2007), *Vsemirnaya istoriya kostiuma, mody i stilya* [World History of Costume, Fashion and Style] Minsk: Kharvest, 400 pages.
2. Vybornova E. A. (2015) *Osnovy lichnogo stilya, Uchebnoe posobie po sozdaniyu individualnogo stilya i bezuprechnogo imidzha* [The basics of personal style, The Study Guide on individual style and impeccable image creation] / E. A. Vybornova. Tomsk [online] Available at: <https://www.litmir.me/bd/?b=550616> [accessed 18.02.2019]
3. Zakharzhevskaya R. V. (2007), *Istoriya kostyuma. Ot antichnosti do sovremennosti. 3-e izd., dop.* [From antiquity to modernity. 3-rd ed., ext.] Moscow : RIPOL klassik, 288 pages.
4. *Klassicheskaya odezhda – pravila sozdaniya universal'nogo modnogo obraza* [Classic formal clothes – rules of universal fashion look creation] – womanadvice.ru website [online] Available at: <https://womanadvice.ru/klassicheskaya-odezhda-pravila-sozdaniya-universalnogo-modnogo-obraza>
5. Kozlova T.V., Ilyicheva E.V. (2003), *Stil v kostyume XX veka. Uchebnoe posobie dlya VUZov* [Style of XXth century costume. A Study Guide for universities and colleges] Moscow, A. N. Kosygin Moscow State Textile University. 160 p.
6. Kosareva E. A. (2006), *Moda. XX vek. Razvitie modnykh form kostyuma* [Fashion of XXth century. Costume fashion forms development ] St. Petersburg. Izdatelstvo «Peterburg. Inst-t pechati», 468 p.
7. Krotova T. F. (2013), *Transformatsiya form anhliyskoho kostiuma v tvorchosti H. Shanel. Visnyk Mizhnarodnoho slovyanskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznnavstvo* [Transformation of the English costume forms in the creative work of G. Chanel. The International Slavic University bulletin. Art Studies Series] / I. I. Polska. Kyiv. The International Slavic University, Volume 16. № 1. P. 71–81.

8. Krotova T. F. (2014), «*Odezhda, skroennaya individuumom dlya individuumo individualno*», ili *vstrecha s Sevil Rou* [«Clothes particularly cut out by the individual for the individual», or meeting with Savile Row]. *Dizajn. Materialy*. Tekhnologiya [Design. Materials. Technology], no. 2(32). P. 61–68.
9. Merczalova M. N. (2001), *Kostyum razny`kh vremen i narodov: v 4-kh tt. Moskva. Akademiya mody`* [Costume of different times and nations: in 4 vols. Moscow. Fashion Academy] St. Petersburg: Chart Pilot.
10. Najdenskaya N. G., Trubeczokva I. (2016), *Zoloty`e pravila stilya. Dress-kod uspehnoy zhenshchiny. Seriya KRASOTA. Bezuprechnyy stil* [Golden rules of style. Dress code of a successful woman. BEAUTY series. Impeccable style.] / N. G. Najdenskaya, I.Trubeczokva. Moscow: «Eksmo», 256 p.
11. Plaksina E. B. (2004), *Istoriya kostyuma: stili i napravleniya: uchebnoe posobie dlya studentov uchrezhdeniy sredneho profilnoho obrazovaniya. 2-e izdanie, stereotipnoe* [The history of the costume: styles and directions: textbook for students of secondary specialized educational institutions, 2nd edition, stereotyped] Moscow: ACADEMIA 231 p.
12. Retzel B. *Dgentelmen. Klassicheskaya moda dlya muzhchin* [Gentleman. Classic fashion for men] / translated from English by T. Kotelnikova/ Stige, Societa Torinese / Industrie Grafiche Editorial S.p.A., San Mario, Italy. 359 p.
13. Stamerov K. K. (1978), *Narysy z istorii kostiumiv. Ch. 1, 2.* [Essays on costume history in two parts] Kyiv: Mystetstvo, 192 p.

### КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЕВРОПЕЙСКОГО КОСТЮМА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Наку Анастасия Валериевна** – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина

Представлены основные аспекты формирования и развития классического стиля, выявлены его характерные черты и проявления в проектировании женского европейского костюма; выделено подстили (деловой, стиль Шанель, классически-спортивный) базовые цвета в классическом стиле – черный, серый, белый и бежевый. Акцентируется внимание на том, что мода постоянно меняется, наблюдается активное движение вперед и, соответственно, современный классический стиль в одежде приобретает другие очертания. Женский классический костюм представлен в широкой палитре цветов как традиционных, так и других цветов – бордовый, изумрудно-зеленый, песочный, цвет индиго. В процессе анализа модных коллекций XXI века. выделяем и классическое сочетание цветов в одежде. Отмечено, что классические цвета (черный, серый, белый, бежевый) хорошо komponуются, допускается использование небольших вкраплений ярких или пастельных оттенков. В отличие от мужского гардероба, одежда для женщин классического стиля разнообразнее.

**Ключевые слова:** мода, костюм, классический стиль, подстили, деловой стиль, стиль Шанель.

### CLASSICAL STYLE IN THE EUROPEAN COSTUME DESIGN: TRADITIONS AND MODERN INTERPRETATIONS

**Naku Anastasiia** – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The main aspects of the classic style formation and development have been represented in the article, the classic style distinctive features and its expressions in the female European costume design have been identified; specific substyles such as formal office style, Chanel style, and classical sportswear have been distinguished; such basic colors in the classic style as black, gray, white and beige have been accentuated. Special attention in the article has been paid to the fact that fashion is constantly changing, actively moving forward, and therefore the modern classic style in clothes acquires different shapes. Women's classic costume has been represented in a wide range of colors, both of traditional range and other colors set – burgundy, emerald green, sand, indigo. The classic combination of colors in clothes has been highlighted during the analysis of fashion collections of the twenty-first century. It should be noted that such classic colors as black, gray, white, and beige match well, and a small blend of bright or pastel shades is allowed. Classic-style women's clothes are much more diverse unlike men's wardrobe.

**Key words:** fashion, costume, classic style, subtypes, formal office style, Chanel style.

UDC 477.5.14.3

### CLASSICAL STYLE IN THE EUROPEAN COSTUME DESIGN: TRADITIONS AND MODERN INTERPRETATIONS

**Naku Anastasiia** – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**The main** aspects of the classic style formation and development have been represented in the article, the classic style distinctive features and its expressions in the female European costume design have been identified; specific substyles such as formal style, Chanel style, and classical sportswear have been distinguished; such basic colors in the classic style as black, gray, white and beige have been accentuated. The fact that fashion is constantly changing, actively moving forward, and therefore the modern classic style in clothes acquires different shapes have been

highlighted in the article. Compliance with one style is the distinctive feature of the classic clothes, but its numerous varieties have some significant differences. English classic holds a distinguished position among substyles. Classic style has been distinguished as the basis of the formal style.

**Fashion** had gained more playful features in the postmodernist society at the end of the twentieth century, and the eclecticism has been continuously gathering momentum with each passing year. The mix of classics with casual and romantic style or some notes of the rock style added to the classic style can be observed. And the classic style has been assuming a new form with a slight touch of chic!

Women's classic costume has been represented in a wide range of colors, both of traditional range and other colors set – burgundy, emerald green, sand, indigo. Traditionally, combination of more than 3 colors in one look is not allowed in classic style. However, stylists and designers also prefer not to work with the monochrome look created on the basis of one color shade. The combination of two or three harmonious colors is traditionally followed for stylish and expressive look creation. In this context should be noted that such classic colors as black, gray, white, and beige match well, and a small blend of bright or pastel shades is allowed. Looks with dark blue or brown shades blends have been represented in recent fashion collections. Gold, red, green, and cobalt shades have been used as separate touches.

Thus, the classic style, being the most conservative, has undergone very little changes in the fashion history. The range of colors, the shape of the pockets, the type of fabric, the length of the sleeves and trousers, some other elements have undergone some changes, but the classic style generally remained the same.

**Key words:** fashion, costume, classic style, subtypes, formal office style, Chanel style.

Надійшла до редакції 3.11.2019 р.

УДК 391:338.4]:792.02(477)

### СУЧАСНІ ДЕФІЛЕ В УКРАЇНІ ЯК ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОДНОГО ОБРАЗУ

**Кузнцова Валерія Олександрівна** – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

[orcid.org/0000-0001-9252-7480](https://orcid.org/0000-0001-9252-7480)

[DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.274](https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.274)

[LK.Ler4ik1010@gmail.com](mailto:LK.Ler4ik1010@gmail.com)

Дефіле розглядається як засіб демонстрації трендів і як складний організований художній процес із власною образною системою та власними методами відтворення. З'ясовано, що мода створює узагальнений модний образ, тісно пов'язаний з художнім образом, а засоби театрального вираження, такі як декорація, музика, світло та маска, допомагають гармонізувати ідею й художній образ дизайнера, за допомогою них ідея дизайнера і сам образний стрій колекції впливають на глядача і як візуальний, і як емоційний об'єкт. Із статті стають зрозумілими основні тенденції української індустрії моди, яка використовує західні ідеї для показів мод, але одяг і сам імідж набувають суто національних особливостей.

**Ключові слова:** дефіле, театральне дійство, fashion-шоу, сценографія, модний образ, образ-інсталяція, подіумний образ, українська мода.

*Постановка проблеми.* Понад століття існує історія модних показів. За цей час відбулися величезні зміни, і нинішні дефіле мало схожі на ті, що були колись. У ті часи покази мали лише одну функцію – демонстрацію одягу.

Витоки концептуального напрямку впровадження художніх образів у сучасному дефіле сягають західноєвропейського мистецтва кінця XIX ст., авангардного мистецтва початку XX ст.; як самостійний напрям виділилися у постмодернізмі другої пол. XX – початку XXI ст. і утверджується в модній індустрії різних країн. Приклади XX ст. показують, що економічне процвітання в основному пов'язане з культурою [2]. Сьогодні дизайнерам все важче залучати і утримувати публіку, кожен раз потрібно винайти щось нове і оригінальне, щоб виділитися і запам'ятатися. Звичайно, чимало модельєрів і Будинків моди виготовляють колекції і показують їх, але зазвичай це більш яскраво проходить у відомих компаній зі своєю усталеною аудиторією і репутацією. Сучасні дефіле стали важливим атрибутом презентації будь-якого успішного Будинку моди. Організатори дефіле не шкодують грошей на антураж, музику і світло; запрошують відомих людей для показів, намагаються знайти свою «родзинку», яка б відрізняла їх показ від будь-якого іншого.

У сучасній культурі мода має широкий вплив на систему цінностей та установок людини. Як відомо, мода популяризує образ «ідеальної» людини, чоловіка і жінки, який здійснюється за рахунок впливу через засоби масової інформації, рекламу. Для більшості дизайнерів та Будинків моди дефіле стало своєрідною візитною карткою, однією з можливостей комунікації зі споживачем, до якого залучаються різні жанри мистецтва, що передбачає набуття нових культурних цінностей.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій* показав, що мода цікавить і філософів, і культурологів, і мистецтвознавців, і дизайнерів тощо. Феномен моди розглядався з різних ракурсів у

працях Р. Барта, Ж. Бодріяра, Т. Веблена, Г. Зімеля, В. Зомбарта, А. Кребера, Г. Тарда, Г. Спенсера та ін. У згаданих авторів мода розглядалася як мистецтво, творчість, код, ритуал, звичай, імітація; її пов'язували з процесом ідентифікації, індивідуалізацією особистості тощо. У західних учених – Х. Г. Гумбрехта, Ж. Липовецького – мода розглядається в сучасних суспільних трансформаціях. Українські дослідники у своїх роботах теж зверталися до аналізу феномена моди – Л. Дихнич, Г. Куц, Ю. Легенький, М. Мельник, Л. Ткаченко.

Культурологи й мистецтвознавці найбільше досліджували художні аспекти моди. Через стрімкий розвиток способів демонстрації дефіле, тема культурного значення модного показу є об'єктом уваги дослідників в останній час. Значення модного показу розглядається у роботах: Дж. Ваттімо, С. Гуцол та ін. У ключових роботах Р. Варте, С. Зонтаг, О. Арансон звертаються до форм візуалізації моди, вписуючи моду в різні дискурси. Дагган Дж. Г. на прикладах найбільших шоу світу розкрив тему сучасних показів мод та їх зв'язок із мистецтвом перформансу. К. Еванс у роботі аналізує чарівне дійство на подіумі.

Питань значення модного показу торкалися у роботах Дж. Ваттімо, А. Рослякова, Е. Васильєва, С. Гуцол, М. Грусман, Г. Могилевська тощо. Презентації колекцій дизайнерів-концептуалістів П. Кардена, Х. Чалаяна, М. Маржиєли, дуєта Віктор і Рольф, Й. Ямамото розглядаються у колективній монографії «Модне шоу» (Fashion Show, Hamburg, 2006). Автори прослідковують розвиток художніх концепцій у режисурі показів. Т. Макарова, С. Макаров розглядають актуальні прийоми оформлення модних шоу в 1991–1995 рр. за допомогою інформаційних технологій.

Сценографію модних показів досліджували Г. Литвинов, В. Проскураєв, Р. Салахов, К. Кузьміна. С. Лінда, Р. Квасниця. Аналіз колористичного та світлового вирішення на подіумі виявляли А. Костіна, М. Люшер, Л. Міронова, С. Прищенко, М. Серов, К. Соррел. Проте інформації, що стосується модного образу у сучасних дефіле бракує. Тож *мета статті* – визначити особливості формування модного образу у сучасних показах моди.

*Вклад основного матеріалу.* Модні покази з'явилися, коли англійський модельєр Чарльз Ворт вирішив одягнути дружину в свої наряди, щоб привернути увагу покупців і покращити продаж. Це було у ХІХ ст. Це спрацювало, і даний прийом був прийнятий усіма модними Будинками. У той час не було жодних особливих вимог до моделей, вони лише повинні були бути красивими і плавно рухатися.

Частина істориків моди акцентують на тому, що «Поль Пуаре став першим дизайнером, який вивів моделі на імпровізований подіум – доріжку посередині кімнати. Потенційні покупці перебували з обох боків, що давало змогу їм розглядати моделі одягу в усіх ракурсах. Сталося ця важлива для історії моди подія 1909 р. До подібного дефіле манекенниці демонстрували одяг лише в умовах світських раутів» [1; 26]. Модельєр П. Пуаре, перетворив покази мод на справжні перформанси, включаючи театральні вистави, які оформляли покази його колекцій. Але питання щодо першості подіумного показу одягу дизайнером П. Пуаре спірне, оскільки є відомості про Лондонський модний Дім «Maison Lucile» дизайнерки Люсіль Дафф-Гордон, що існував наприкінці ХІХ ст., де було влаштовано спеціальний салон для показу моделей власного виробництва.

«Відомо, що перший такий показ відбувся 1897 р., причому концепція його була досить близькою сьогоdnішнім показам моди: дівчата-манекенниці рухалися під легку невимушену музику, дефіле нагадувало сценічне дійство і завершувалося чаюванням» [1; 26]. З тих пір багато дизайнерів і Будинків моди почали активно проводити подібні покази.

Що ж таке дефіле? В англomовному світі замість «дефіле» часто використовується термін «fashion runway», або «catwalk», що, по суті, означає одне й те саме. Буквально «дефіле» перекладається як «вузька ущелина», прохід між пагорбами. Деякі джерела стверджують, що термін використовується у військовій термінології або в кінному спорті. Але, звичайно, пов'язуємо це з моделінгом. У традиційному понятті дефіле (синонім – «модний показ») – це демонстрація одягу з нової колекції на моделях. Дефіле – інструмент, який багато десятиліть допомагає презентувати образи людей і їхній світ. Враховуючи комплексне застосування дефіле, цей засіб може ще надовго залишатися основним інструментом масового створення образів. Саме тому важливість дослідження використання художніх образів під час дефіле та впливу на ці процеси модних тенденцій є досить актуальним аспектом наукового дослідження. Деякі видання помилково називають дефіле «ходом подіумом». По суті, поняття дефіле має більш широке значення: це хода моделі, її поза, вираз обличчя, пластика, здатність повертатися і позувати. Модний показ – це демонстрація образу на подіумі моделі, те як вона може подати себе глядачам, показати себе і одяг, взуття, аксесуари, які представляє. У всіх випадках дефіле залежить від режисера, музичного супроводу та тематики шоу.

Над роботою з організації дефіле стоїть велика група людей, що відповідають за створення образу шоу. Тут можна побачити схожість між театральним виконанням вистави та показом мод.

Організацією створення образу вистави займається сценографія (театральньо-декоративне мистецтво, вид художньої творчості, що займається його оформленням і створенням образотворчого пластичного образу, що існує в сценічному часі і просторі [6; 1]. Організацією дефіле також займаються художники-сценографи. Зазвичай така команда містить художників, дизайнерів інтер'єрів, художників зі світла, інженерів-конструкторів, звукорежисерів та архітекторів на чолі з головним дизайнером модного Дому, втілюючи всю ідею колекції та бренду в сценічному середовищі модного показу [6; 1]. Сценічне середовище, як предметний світ сцени, складає головну матеріальну, фізично відчутну частину сценографії [8]. Вона складається з театральних засобів виразності постановки, основними з яких є: декорація, шумове оформлення, сценічне світло, грим і маска. Подіум – це така ж театральна сцена, що складається з зони бекстейдж (зона «за кулісами»), куліс, що складаються з трьох панелей (задник) і самої сцени, якою проходять моделі, – «язык» подіуму. Тому організатори показу використовують ті ж самі засоби виразності, що і художники-сценографи театрів. З року в рік модельєри, як і художники-сценографи, впроваджують і використовують новинки, ефекти в сфері створення сценічного середовища (наприклад, 3D-проекції), працюючи у тандемі з дизайнерами зі сценічного оформлення, режисерами, інженерами, художниками світла. Всі вони працюють над втіленням дизайнерської ідеї; вони створюють таке середовище, що повністю розкриває образ колекції.

Наприклад, при показі вечірніх суконь, найчастіше показ моделей буде розмірений, чуттєвий, а рухи плавні. А в демонстрації купальників, або нижньої білизни, вони більш енергійні, імпульсивні. Крім того, в деяких шоу є певні обмеження на образ, потрібно дотримуватися безпристрасного виразу обличчя, тоді як в інших, навпаки, вітається імпровізація, грайливість, флірт. У сучасній фешн-індустрії показ мод – складний і чітко організований процес. Показ мод триває, зазвичай, лише 30 хвилин, і за цей час демонструють приблизно 50 моделей-образів.

Термін «лук» (англ. Look) – це добре продуманий цілісний образ, створений за допомогою ретельно підбраного одягу, аксесуарів, зачіски [5; 1261–1262]. В усіх напрямках культури у XXI ст. вживається ця термінологія.

Модний одяг має елементи – силует, лінії, колір, форму, але ці елементи повинні мати цілісність. Комунікація одягу починається з дизайнера – художника у своїй галузі; образ потрапляє до носія одягу – одержувача інформації. Структура повідомлення художнього образу і модного одягу розгортається за однаковими каналами. Модний одяг спочатку створюється практично не як річ, а як образ. Образ панує в реальності. Моделі в модних журналах, на телебаченні подаються не як одяг, а як образ соціального статусу, віку і сімейного стану. Весь творчий колектив працює над одягом – фотографи, дизайнери, моделі, стилісти. Модний одяг є результатом колективної роботи, але ця робота представлена у вигляді показу, на сцені подіуму. Це ще одна точка контакту між художнім образом і одягом. Мистецтво входить до повсякденного життя на різних рівнях. Модний образ активно привносить мистецтво. Джерело натхнення модельєра не трансцендентний світ, а сакралізація життєвого світу, світу реальності. У той же час у високій моді виникає об'єктивація ідеального світу. Модний образ транслюється модною фотографією, журналом моди, вітриною бутику, телебаченням. Модний образ оновлюється модним персонажем, іконою моди. Образ, розрахований на споживача, будується командою професіоналів і легкий для копіювання. Moda відмовилася від єдиного образу. Показ мод стає театральним актом.

Крім соціокультурного виміру візуальних модних образів, можемо говорити про різні типи найбільш образного уявлення. Розглядаємо один тип модного образу – образ-інсталяція подіумний образ, хоча паралельно існує фактичний образ (буквально «сфокусований»).

Концепція фактичного зображення розкривається у візуальній теорії ХХ ст. П. Вірільо («Машина зрення»). Це зображення є фіксацією моделі нерухомості на фотографіях, кінематографі та глянцеви́х журналах, зображення розбите на серію розкадрувань, для нього характерне використання певного типу штучного освітлення. Образ-інсталяція є більш складним візуальним типом. В образі-інсталяції предметність є просторовою цілісністю; звертаємо увагу на те, що ця цілісність досягається автором модного образу і тих, хто транслює високу моду через поєднання різних просторових і часових компонентів, динамізуючи їх для конкретного візуального завдання – показ моделей з використанням різних візуальних прийомів. Подіумний образ посилює момент динамізму, наповнює візуальний образ театральності. Образ подіуму спирається на архетипічні несвідомі схеми, що рівномірно залучають як свідомі, так і несвідомі структури індивіда. Поєднання свідомого і несвідомого, видимого і невидимого, подіумний образ змінює мислення, проникає в кіно (відео-кліп, подіумний відео-кліп) і глянець. Під час fashion-шоу, режисери використовують всі можливі сучасні технології з єдиною метою – розкрити художній образ. В одязі, колекціях модельєрів яскравішою деталлю стає сам художній образ, навколо якого будується навіть крій, колір, фактура тканини. Ідея образу стає основою методу театралізації, за

допомогою якої розвивається тема, форма, стиль. Іноді недосвідчені модельєри і режисери фантазують заради враження глядачів, але такі шоу не розкривають задум образу; професіонали ж знаходять адекватну форму втілення ідей дизайнерів одягу.

Великою популярністю в дизайні видовищного образу для сучасних дефіле слугують тематичні покази, що являють собою створення рекламних тематичних показів на певну образну тематику. Ідеями тематичних показів можуть слугувати кінофільми, казки, сюжети з життя, характерні образи і певні стилі. Темою дефіле можуть бути постановочні тематичні покази, з використанням образної стилістики: історичних та народних костюмів, старовинних замків, картин природи, сучасних вулиць, промислових підприємств тощо. Особливою популярністю в модних молодіжних виданнях користуються теми: міфів, легенд, живі ляльки, герої кіно та мультиплікаційних фільмів. Тематикою можуть виступати навіть біблійні сюжети, або варіанти дитячих історій, оповідань, казок.

Казка користується стійкою популярністю як у дітей, так і у дорослих, вважається одним із кращих зразків літератури в жанрі абсурду. У ній використовуються численні математичні, лінгвістичні та філософські жарти і алюзії. Хід розповіді, структура казки, її образи мали сильний вплив на різні галузі мистецтва, особливо на жанр фентезі в літературі, театрі, кіно, графічному дизайні та проектуванні видовищного костюма [4; 198]. Тематичні дефіле можна проводити як у приміщенні, так і відповідних інтер'єрах або на природі. Перевага тематичного дефіле в приміщенні полягає у можливості використання постановочних студійних предметів і декорацій, професійного освітлення. У приміщенні можна якісно підготувати макіяж і зачіску, показ не залежить від погодних умов і змін освітлення. Але студійна фотосесія не завжди має змогу передати все багатство природи та оточуючого середовища. У той же час, тематичні фотосесії на природі відрізняються динамічністю. Тематика може бути пов'язана з порою року, проявами погоди. Взимку це можуть бути зимові ігри (сніжки, катання з гірки, ліплення сніговика), а в теплу пору – пляжний відпочинок, пікнік, ігри на свіжому повітрі. Образи виконують своє справжнє призначення тоді, коли вони відображають і розкривають фізичну реальність [3]. Дизайнери стилів створюють цілісні образи, присвячені творчості видатних художників або окремих напрямів мистецтва, інтерпретуючи та переосмислюючи їх. Те, чи стане результат цього творчого переосмислення твором мистецтва, залежить від контексту, в якому модний образ репрезентується. Модні Будинки намагаються перевершити один одного, будувати прикраси у вигляді супермаркетів і паризьких вулиць, прикрашаючи простір десятками тисяч квітів, дзеркал і плазмових екранів, а також запрошують до співпраці відомих скульпторів і художників. Лідером у справі сценографії є Chanel. Карл Лагерфельд легко може встановити на подіумі гігантський айсберг зі справжнього льоду (Chanel осінь-зима 2010), поставити космічний корабель вагою кілька сотень тонн посередині Гран-Пале (Chanel осінь-зима 2017 р.) або «одягнути» палац в аеропорт (Chanel весна-літо 2016 р.). Подібні експерименти стимулюють інші світові бренди йти в ногу. Найвіддаліші постановки можна згадати шоу світових брендів Alexander McQueen (відтворення аварії корабля для весняної колекції 2003 р., гра в шахи людьми навесні 2005 р. (Париж) і показ осінньої колекції в 2006 р., Widows of Culloden («Вдови Каллоден»), в якому задіяна голограма супермоделі Кейт Мосс у людський зріст, одягненої в ярди хвилеподібної тканини) (Париж); локомотив на показі Louis Vuitton осінь-зима 2012 р. або карусель на шоу весна-літо 2012 р.; Louis Vuitton весна-літо 2013 (Париж) (Моделі в костюмах наче з епохи 60-х – подібно носила героїня Одрі Хепберн у фільмі «Як украсти мільйон» У. Уайлера – парами спускались з ескалатора і ступами на блискучу підлогу, схожу на величезну біло-жовту шахову дошку) та багато ін.

Українська культура також приємно дивує сьогодні новими показами, театралізованими fashion-шоу, сучасними підходами моди, новими образами та їх дизайном. Україна перейняла світові тенденції тижнів моди, показів, створення дизайнерських домів. І хоча світова мода втратила свою національність, дизайнерські колекції не відрізняються за кольором від місцевого костюма, а лише за брендом модельєра, де можна розпізнати певний крій. Українською модою часто можна зустріти національні костюми прикраса, вишивка, зроблена з традиції українських матеріалів, що трансформуються і адаптувати те, що робить сучасний споживач модний весь український, який відрізняється вітчизняних модельєрів зі світу.

Основними показами моди в Україні на сучасному етапі є Ukrainian fashion week (український тиждень pre-and-porte «Сезони моди»), Львівський тиждень моди, Тиждень моди «Defile in Kiev» («Дефіле в Києві»). Покази мод в Одесі і конкурси молодих модельєрів [10]. Окрім показів, що відбуваються у традиційній залі з подіумом, українські моделі демонструють одяг у київському метрополітені, львівських підземеллях, харківському та київському аеропортах, торговельно-розважальних центрах, автосалонах, на ковзанці, катері, даху тощо. Завдяки сучасним технологіям і використанню цікавих засобів театралізації якість таких шоу не поступається світовим.

Так, наприклад, у червні 2013 р. у харківському аеропорту відбулося фен-шоу «Skyline» (у перекладі з англ. – небесна лінія). Вистава відбулася в одному з терміналів харківського аеропорту, сценічним оформленням шоу стала злітно-посадкова смуга, перед якою знаходився літак.

Театралізоване дефіле розпочали танцюристки-стюардеси та гімнасти на кільцях з акробатичними трюками у повітрі, а на екрані показали відео приземлення літака. Таким чином, композиція сценічного простору розкрила образи, демонстровані у дефіле. Одяг, представлений у показі, був суто українським. Постановники разом із модельєрами через театралізований модний показ, намагалися донести до глядачів важливі думки, щодо забезпечення екологічності навколишнього світу, зберігання сімейних традицій тощо.

Для презентації колекції сезону весна-літо 2016 «Elastic» український бренд Domanoff поставив справжню виставу. Образи з колекції ґрунтувалися на філософських положеннях: кольоровій та змістовній категорії «еластик». Як відомо – жовтий колір є символом сонця й золота, підкреслює нові тенденції в розвитку бренду Domanoff, він став домінуючим у колекції. Нетрадиційна для пошиття одягу гума з її невизначеними формами поєднувалася з класичною вовною й шовком.

Етимологія слова «elastic» походить від грецького слова «elastos», що означає гнучке, тягуче. Цей термін означає нитка, що характеризується еластичністю, стійкою формою, теплозахисними властивостями, здатністю поглинати вологу тощо. Саме багатофункціональність цієї нитки передана у змісті самої колекції, що продемонструвала різні ситуації соціальної дійсності. Людські вади сучасного світу стали головною лінією, що розкрила естетику нововведень в одязі. Кожна людина приймає власне рішення про прийняття або не прийняття власних пороків і їх виявлення у діях інших індивідів. За традицію бренду в презентації представлено акцентування на екзистенції, бутті індивіда. Показ був поділений на п'ять сцен, кожна з яких тривала від однієї хвилини до п'яти, що дало змогу глядачеві не лише розглянути образ, а й осягнути її філософський зміст. У першій сцені чоловік намагається одягнути жіночу сукню, що демонструє бажання пережити емоції дівчини (не тілесно). Одягу притаманні ці емоції та труднощі, що виникають під час одягання сукні, утім це свідчать про вибір героя. У другій сцені дві дівчини за допомогою рухів підкреслюють свій одностатевий зв'язок. Нашарування одягу (надягання плащу) і танець втілюють занурення у відносини, що підкреслює їх еластичність.

Україна перейняла світові тенденції проведення тижнів моди, показів, створення дизайнерських домів, численні конкурси дизайнерів одягу, фестивалі, виставки, телевізійні програми, друковані ЗМІ, численні професійні модельні агентства, а в вищих навчальних закладах почали навчати фахівців індустрії моди. Таке відродження призвело до появи дизайнерів національного масштабу, які поступово виходять на міжнародний рівень (В. Анісімов, М. Воронін, О. Ворожбит, О. Гапчук, А. Гасе, Д. Дорожкіна, В. Жанві, Т. Земськова, О. Караванська, І. Каравай, В. Краснова, Л. Пустовіт, А. Тан та).

У сучасній українській моді фольклоризм посідає чільне місце – творчо опрацьовані етнічні орнаментальні чи сюжетно-тематичні мотиви. Традиційні елементи використовують дизайнери Р. Богуцька, В. Грес, А. Караванська, В. Краснов, Л. Пустовіт, О. Теліженко. Світова мода втратила свою національність, дизайнерські колекції не відрізняються за кольором місцевого одягу, а тільки за дизайнерським брендом, де можна розпізнати той чи інший крій. В українській моді одяг із національними орнаментом, вишивка, виготовлений з традиційних українських матеріалів, можна зустріти досить часто, перетворюючи і пристосовуючи їх до сучасного споживача, що робить моду по всій Україні, що приємно відрізняє вітчизняних модельєрів від світових.

Наприклад, у липні 2018 р. на території історико-культурного комплексу «Замок-музей «Радомишль» відбулося етно-фешн-шоу «Аристократична Україна» [9]. На фестивалі були моделями звичайні українські жінки – дружини загиблих захисників-героїв АТО, які босоніж, йдучи по домотканому полотну, показали гостям образи від відомих українських дизайнерів, а саме: ТМ «Синій Льон», ZETA atelier, Julie Home Line, «Століття краси» тощо. На фестивалі українські модельєри представляли свої образи у трьох секціях шоу: дефіле моделей у автентичному наряді, де показали оригінальні та відтворені автентичні костюми; демонстрація сучасного модного одягу та аксесуарів з етнічними мотивами, а також дитяче дефіле; «Шила сама» – під час якого свої роботи демонстрували на рівні з кращими професійними дизайнерами народні майстри. Ексклюзивні колекції українських головних уборів були представлені дизайнером Г. Бурмістровою-Проценко, колекція авторських речей представляла Л. Арт.

Молодий бренд 2LFactura від дизайнерів Олени та Лани, що поєднує різні матеріали, наприклад, вовну і шкіру, створюють образи для сміливих людей, що не бояться самовираження та не йдуть за звичним шаблоном. У колекції дизайнери вдалися до експериментів із «розірваною» фактурою. Головний меседж – навмисна недбалість речей, що підкреслює зрілість і байдужість до модних трендів. Базовими для колекції стали чорний та білий кольори. Дизайнери доповнили образи аксесуарами,

схожими на гілки дерев. Дизайнерка бренду Х. Андреева створює образи, за її словами, «урбаністичних королев». Це максимально зручний одяг із таких натуральних матеріалів як хутро, шкіра та натуральні тканини. Головні кольори колекції: натуральний беж, білий, металік та червоний. Образи моделей доповнювали перуки різних кольорів: від натуральних каштанових до яскраво-червоних. Раніше бренд уже показував свої колекції у рамках MBKFD та Одеського тижня моди. За словами засновників, GA.EVA – це нове бачення одягу, де поєднується *oversize & unisex* та мистецтво. У бренді А. Гаєва відповідальна за пластичний живопис і графіку, а К. Гаєва – це геометричні форми, апелювання до японських дизайнерів та філософії *вабі-сабі*. Для створення образу колекції дизайнерки К. та А. Гаєві надихалися Японією. Вони дизайнерки поєднали старовинні українські техніки декорування, наприклад, вибірку (декорування тканини шляхом друку на полотні різноманітних візерунків та орнаментів за допомогою спеціальних дерев'яних кліше) з модерновими ідеями. За їхніми словами, головним у виготовленні одягу є пам'ять про минуле для створення майбутнього [11].

Л. Чернікова, мисткиня з Івано-Франківська, створює етно-образи. Вона представляє сучасну інтерпретацію традиційного українського вишиваного одягу (виробляє жіночий одяг, створює парний весільний одяг для тих, хто хоче зробити свій весільний день особливим, зберігши національні традиції). Окрім того, створює образи для гуртів, що виступають у стилях фольк та етно: «Гарда», «Марвінок», «Петрос», *Cherry Band* [7].

Однак вітчизняні модельєри не можуть конкурувати з іноземними. Для подальшого прогресивного розвитку національної моди необхідна інформаційна та фінансова підтримка творців, які створюють художні образи відповідно до сучасних тенденцій сучасного мистецтва. Це дозволить національній художній культурі налагодити міжкультурні зв'язки, органічно поєднати традиційні національні цінності з модернізованими технологіями і процесами масової культури, інтегруватись у світові соціокультурні процеси, зберігаючи національну ідентичність.

Мода – це театр, де кожен може мати свою роль, змінювати ролі, грати на сцені. Привабливість до моди природна. Мода може змінити сенс ситуації, занурити людину в нову систему ознак. Для людини мода є дзеркалом, в якому відбивається бажання власного образу.

Дослідження показало, що використання театральних засобів вираження в дефіле доповнює і розкриває образ колекції, створює на сцені настрій, робить глибоке враження на глядача. У нашому дослідженні чітко визначино, що роль сценічного середовища при розкритті колекційних образів дуже важлива. Використання у показі театральних засобів вираження допомагає дизайнеру створити повний образ своєї колекції. За допомогою декорацій, світла, музики він висловлює свою ідею, свій намір, тим самим впливаючи на глядача.

Таким чином, перебуваючи на показі, глядач спостерігає не лише демонстрацію модного одягу, а повномасштабне шоу з власною філософською ідеєю, образом і атмосферою. Завдяки синтезу різних засоби художнього вираження досягається особлива атмосфера модного дефіле. Сьогодні модні покази відрізняються різними підходами у постановках: від видимого уявлення про форму і колір одягу до філософської глибини підтекстів смислів і образів моди, від особливої гармонії людського тіла і костюма до різноманітної трансформації середовища. Така подія стає специфічним способом передачі художніх ідей, формування нових явищ і смислів, візуалізація дизайнерських думок. У ході дослідження відзначено, що покази з використанням театральних засобів вираження впливають на глядача більше, ніж показ при мінімальному використанні цих засобів. Дефіле з «родзинкою» свідчить про творчі здібності автора колекції, його іміджі і бажанні використовувати і вивчати всі можливі засоби для успішної реалізації свого продукту.

#### Список використаної літератури

1. Дихнич Л. П. До історії модних показів в Європі на рубежі XIX–XX ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. I (8), 2017. С. 24–28.
2. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура: Підручник Київ: Центр навч. літ., 2010. 584 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. URL: <http://realskill.ru/wp-content/uploads/blog/krakauer.pdf>
4. Кукош Ю. С. Композиційні характеристики роботи дизайнера в проектуванні тематичного художнього образу для «ворк-шоупу». *ВІСНИК КНУТД*. 2016. № 2 (96). С. 197–203.
5. Пташнікова О. И. Новейшие терминологические поступления в сфере моды. *Бюллетень медицинских Интернет-конференций*. 2013. Т. 3. № 11. С. 1261–1262.
6. Салахов Р. Ф., Кузьмина К. П. Роль сценической среды в раскрытии образов коллекции костюмов. *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 2.; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12739>.
7. Студвей. URL: <https://studway.com.ua/dizayneri-odyagu/>.
8. Султанова Р. Р. Традиционный интерьер татарского дома как один из истоков сценографии национального театра. *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2009. № 3. С. 24–35.



9. Теле неделя. URL: <https://tv.ua/trend/lifestyle/951551-ukrainskie-dizaynery-priglashayut-na-etno-feshn-shou-aristokraticeskaya-ukraina>.
10. Ukrainian Fashion Week. – URL: <http://fashionweek.ua/>.
11. Village. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/service-shopping/style-guide/268301-svizha-krov-molodi-ukrayinski-dizayneri-na-tizhni-modi>.

### References

1. Dykhnych L. P. (2017), *Do istorii modnykh pokaziv v Yevropi na rubezhi XIX – XX stolit* [On the history of fashion shows in Europe in the late XIX-XX centuries] / *Mizhnarodnyi visnyk: filolohiia, muzykoznavstvo. Kulturolohiia*. Vyp. I (8) [International Journal: Cultural studies, Philology, Musicology. Cultural Studies. Volume 1], 24–28 p.
2. Kordon M. V. (2010) *Ukrainska ta zarubizhna kultura: Pidruchnyk* [Ukrainian and foreign culture: Textbook]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. 584 p.
3. Krakauer Z. *Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoi realnosti* [The nature of the movie. Rehabilitation of physical reality] [online] Available at: <http://realskill.ru/wp-content/uploads/blog/krakauer.pdf>
4. Kukosh Yu. S. (2016). *Kompozytsiyni kharakterystyky roboty dyzainera v proektuvanni tematychnoho khudozhnogo obrazu dlia «vork-shopu»* [Compositional characteristics of the designer's work in a thematic artistic image design for a work shop]. *VISNYK KNUVD*. № 2 (96). 197–203 pages.
5. Ptashnykova O. Y. (2013) *Noveyshye terminologicheskie postupleniya v sfere mody* [The latest terminology additions in fashion industry] // *Bulletin of Medical Internet conferences 2013*. Vol. 3. № 11. P. 1261–1262.
6. Salakhov R.F., Kuzmyna K.P. (2014), *Rol stsenicheskoy sredy v raskrytiy obrazov kolleksiy kostyumov* [The role of the stage surrounding in the costume collection images disclosure]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. № 2. [online]. Available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12739>.
7. Christina Koretska (2017), *10 molodykh ukrainskykh dyzaineriv odiahu* [10 young Ukrainian fashion designers]. Studway online edition [online] Available at: <https://studway.com.ua/dizayneri-odyagu/>.
8. Sultanova R. R. (2009), *Traditsionnyy interyer tatarskoho doma kak odin iz istokov stsenohrafiyi natsionalnogo teatra* [The traditional interior of the Tatar house as one of the national theater scenography sources] // *Dom Burhanova. Prostranstvo kultury*. № 3. P. 24–35.
9. Anastasia Dziuba (2018), *Ukrainskie dizainery prihlashayut na etno-feshn-shou «Aristokraticeskaya Ukraina»* [Ukrainian designers invite to the ethno-fashion show «Aristocratic Ukraine»]. *Tele nedelya*. [online] Available at: <https://tv.ua/trend/lifestyle/951551-ukrainskie-dizaynery-priglashayut-na-etno-feshn-shou-aristokraticeskaya-ukraina>.
10. Materials from Ukrainian Fashion Week website. [online] Available at: <http://fashionweek.ua/>
11. Danylova S. (2018) *Svizha krov: molodi ukrainski dyzainery na tyzhni mody* [Fresh Blood: Young Ukrainian Designers at Fashion Week show] / Village. [online] Available at: <https://www.the-village.com.ua/village/service-shopping/style-guide/268301-svizha-krov-molodi-ukrayinski-dizayneri-na-tizhni-modi>

### СОВРЕМЕННЫЕ ДЕФИЛЕ В УКРАИНЕ КАК ПРЕЗЕНТАЦИЯ МОДНОГО ОБРАЗА

Кузнецова Валерия Александровна – аспирантка,  
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Дефиле рассматривается как средство демонстрации трендов и сложно организованный художественный процесс с собственной образной системой и методами воспроизведения. Выяснено, что мода создает обобщенный модный образ, тесно связанный с художественным образом, а средства театрального выражение, такие как декорация, музыка, свет и маска, помогают гармонизировать идею и художественный образ дизайнера, с помощью них идея дизайнера и сам образный строй коллекции воздействуют на зрителя и как визуальный, и как эмоциональный объект. Из статьи становятся понятными основные тенденции украинской индустрии моды, которая использует западные идеи для показов мод, но одежда и сам имидж приобретают сугубо национальные особенности.

**Ключевые слова:** дефиле, театральное действо, fashion-шоу, сценография, модный образ, образ-инсталляция, подиумный образ, украинская мода.

### MODERN DEFILES IN UKRAINE AS A FASHION IMAGE REPRESENTATION

Kuznietsova Valeriia – Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

Defile as a means of trends demonstration and as a complex organized artistic process with its own figurative system and its own reproduction methods has been studied in the article. The generalized fashion image created by fashion and closely related to the artistic image has been examined; the decoration, music, light and mask as the theatrical expression means used for harmonization of the idea and the artistic image of the designer; the use of theatrical expression means as visual and emotional objects of influence of designer ideas and imaginative structure of collection on the viewer have been analyzed in the article. The specifics of main trends of the Ukrainian fashion industry, in which some Western ideas are commonly used for fashion shows, but the clothes and the image of which acquired purely national characteristics have been outlined in the article.

**Key words:** defile, theatrical performance, fashion show, scenography, fashion image, image-installation, podium image, Ukrainian fashion.

UDC 391:338.4]:792.02(477)

### MODERN DEFILES IN UKRAINE AS A FASHION IMAGE REPRESENTATION

**Kuznietsova Valeriia** – Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

**Research methodology.** Recent researches and publications on the phenomenon of fashion, defile, fashion show, fashion image, scenography of fashion shows of both Ukrainian and foreign researchers have been studied.

**Summary.** The analysis has shown that the defile can be considered as a means of trends demonstration and as a complex organized artistic process with its own figurative system and its own reproduction methods. It was concluded that the fashion could create the generalized fashion image which is closely related to the artistic image; the decoration, music, light and mask as the theatrical expression means can be used for harmonization of the idea and the artistic image of the designer; the designer ideas and the imaginative structure of the collection can influence on the viewer with the help of the theatrical expression means as visual and emotional objects. Therefore, fashion shows are increasingly compared to theatrical performances, and the basics of the scenography became a part of the compulsory competencies of the designer. Collaboration of fashion designers, directors, and models in the context of the theatrical elements penetration in modern fashion shows has been traced in the article. The specifics of main trends of the Ukrainian fashion industry, in which some Western ideas are commonly used for fashion shows, but the clothes and the image of which acquired purely national characteristics became clear from the article. Representative models of the stage activity in the contemporary entertainment culture can be characterized by the example of polystylistic theater forms.

**The scientific novelty.** The form of fashion show that combines different elements of the action (for example, defiles in its classical sense on the stage and some stage plays, shows) has been analyzed. The fashion show is generally described as an installation, mosaic, attractive and versatile art project – a manifestation of modern spectacular culture. From the data obtained it might be concluded that theatricality is capable to transform the traditional social ideas and expand the possibilities of modern fashion.

**The practical significance.** The materials of the article can be used for further studies by specialists of the fashion industry to point out the feature of the defile as a synthesis of theatrical and aesthetic elements.

**Key words:** defile, theatrical performance, fashion show, scenography, fashion image, image-installation, podium image, Ukrainian fashion.

Надійшла до редакції 5.10.2019 р.

## Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

### Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 78.071.2(477) Гамкало

#### ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ДИРИГЕНТА (ДО 80-РІЧЧЯ ІВАНА ГАМКАЛА)

Шестеренко Ірина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства,  
доцент, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського м. Київ  
orcid.org/0000-0002-1694-0350  
shesterenko@ukr.net

Мета роботи – охарактеризувати політичні, соціальні та культурно-мистецькі чинники, що сприяли становленню й розвитку І.Д. Гамкала як професійного диригента, музикознавця, педагога; розкрити значення його діяльності в сучасній українській культурі; виявити принципи роботи диригента в оперному театрі/ Вперше осмислено всі напрями багатовекторної творчої діяльності І.Д. Гамкала, виявлено її значення в українській музичній культурі, сформульовано етапи та напрями роботи диригента в оперному театрі. Доведено, що для вивчення життєвого й творчого шляху митця необхідно враховувати усі чинники, що впливали на розвиток його особистості, а також історичні й соціальні події, свідком яких митець був фактично. Своєю різносторонньою творчою діяльністю І.Д. Гамкало зробив значний внесок у розвиток музичної культури України. Принципи роботи диригента в оперному театрі, які втілював у життя І.Д. Гамкало, є надзвичайно корисними і потребують подальшого дослідження.

**Ключові слова:** оперний та симфонічний диригент Іван-Ярослав Дмитрович Гамкало, творча діяльність.

*Актуальність проблеми.* Ім'я сучасного вітчизняного диригента, народного артиста України Івана Дмитровича Гамкала широко відоме музичній громадськості. Дослідженню його творчого шляху присвячені статті Ю. Станішевського [2], Б. Сюті [3], А. Терещенко [4], В. Туркевича [5, 6] та ін. У них певною мірою давалися біографічні відомості та враження від вистав, якими диригував Маестро. Велике пізнавальне й наукове значення має біобібліографічний довідник Національної академії мистецтв України «Іван-Ярослав Дмитрович Гамкало» [1], укладачем якого є його син – Микола Гамкало. У ньому опубліковані головні події творчого життя Маестро, великий оперний та симфонічний його репертуар, інформація про концертні постановки, фондові записи, здійснені на Українському радіо, перелік численних його публікацій та інтерв'ю, виступів на конференціях, рецензій книг, брошур, редагування енциклопедичних видань тощо. Опубліковані статті самого І. Гамкала дали можливість ознайомитися з його енциклопедичною обізнаністю та широким колом музикознавчих зацікавлень.

Робота є потрібною особливо для студентів диригентсько-симфонічного факультету, оскільки дослідження методів роботи диригента в сучасному оперному театрі і самовідданої творчої діяльності митця потребує вивчення й застосування на практиці.

*Мета роботи* – використовуючи комплекс наукових методів дослідження, спираючись на спогади Маестро й досвід особистого спілкування з митцем під час роботи в Національній опері України ім. Т.Г.Шевченка та НМАУ ім. П.І.Чайковського, висвітлити життєвий і творчий шлях І.Д. Гамкала, проаналізувавши принципи роботи в оперному театрі, яких він дотримувався.

*Виклад основного матеріалу.* Постать Івана-Ярослава Дмитровича Гамкала посідає особливе місце в сучасній українській музичній культурі. Він – відомий український оперний і симфонічний диригент, народний артист України, знаний музикознавець, музично-громадський діяч, а також педагог – професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, член Європейської академії музичного театру (Відень) та трьох Національних творчих спілок України, науковий консультант і редактор чималої кількості національних видань (Українських енциклопедій, Українських енциклопедичних словників, довідників, зокрема й «Митці України», «Мистецтво України», журналу «Музика» та ін. видань).

Нещодавно митець відсвяткував свій 80-річний ювілей від дня народження високопрофесійним та натхненним виконанням у Колонній залі Національної філармонії України ім. М. Лисенка літературно-музичної постановки «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка (на музику К. Стеценка та Р. Глієра). Усе своє життя він віддає служінню Її Високості Музиці.

Іван-Ярослав Дмитрович Гамкало (саме таке повне ім'я він отримав при хрещенні) – особлива постать у культурно-мистецькому світі України. Різностороння творча особистість митця поєднала в собі кілька іпостасей: яскравого диригента, науковця, музично-громадського діяча, дослідника та

популяризатора як національної української спадщини, так і світових музичних шедеврів, людини широких енциклопедичних знань, якими він ділиться не лишк зі студентами, а й усіма бажаючими, а найголовніше – негаласливого патріота, який вболіває за долю українців, рідну мову і культуру. Вільно володіючи кількома мовами (польською, німецькою, російською та зі словником англійською), Іван Дмитрович спілкується виключно рідною українською, показуючи власним прикладом необхідність збереження мови, культури і духовних надбань нації.

Свої яскраві здібності митець успадкував від батьків – Дмитра Костянтиновича та Мальвіни Григорівни Гамкалів, а також дідів і прадідів Гамкалів та Заборських (по лінії матері), які були працьовитими галицькими хліборобами-трудівниками, щедро наділеними творчими й музичними талантами. Від дідів-прадідів передалося йому працелюбність та любов до рідної землі, мови й пісні.

Народився майбутній диригент 1 травня 1939 р. у с. Городище Королівське на Львівщині. На той час ця територія Бібрського повіту Львівського воєводства належала Польщі, пізніше відійшла до складу Радянської України. Навчаючись у сільській школі, хлопець співав у хорі, самостійно опанував нотну грамоту та гру на скрипці, яку сам собі змайстрував. Свій музичний та артистичний талант Іван-Ярослав показував на шкільній, клубній й інших сільських сценах як скрипаль, декламатор, співак.

Багатогранність особистості І. Гамкала проявилася ще в дитячі та юнацькі роки – любов до музики завжди поєднувалася з жагою до малювання і поезії. Мальовнича краса природи надихала на створення власних музичних, поетичних та живописних творів. Професійні художники, побачивши намальований хлопцем сільський пейзаж із зображенням храму, пропонували йому вступати вчитися до художнього училища. Та любов до музики перемогла!

Після закінчення Ходорівської районної школи майбутній диригент вступив у 1954 р. до Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси, де опановував гру на скрипці в класі Р. Саєнка, а техніку диригування – у І. Небожинського, співав у мішаному і чоловічому хорах та грав в оркестрі народних інструментів під орудою М. Радущкіна. Крім того, маючи гарний голос, юнак співав у чоловічому хорі «Гомін» при Львівській консерваторії, капелі працівників зв'язку, з якою вперше відвідав Київ, а також додатковому хорі Львівського оперного театру (1956-1958 рр.).

Проявляючи неабиякі композиторські здібності, він писав хорові твори та солоспіви, які завжди успішно виконувалися в концертах училища. А літературний музично-критичний дар спонукав до друкування статей про українських композиторів у місцевій молодіжній газеті.

Після закінчення з відзнакою музично-педагогічного училища у 1958 р. Іван Дмитрович став студентом Львівської державної консерваторії (тепер ЛНМАУ) ім. М. Лисенка, де проходив хорове диригування в класі В. Василевича. Тут почалося справжнє його становлення як професійного диригента і формування митця як яскравої особистості.

У 1959 р. талановитого студента зараховують до штату Львівського оперного театру ім. І. Франка на посаду суфлера. Він здобув можливість вивчити партитури більшості опер, наявних у репертуарі, а також виконував обов'язки диригента-асистента театру.

У 1961 р. його переведено до класу оперно-симфонічного диригування проф. М. Колесси (студентом якого був і С. Турчак – майбутній головний диригент Київського оперного театру ім. Т. Шевченка). У ті роки у Львівській консерваторії навчалися й інші майбутні видатні діячі українського мистецтва: М. Скорик, І. Лацанич, Т. Микитка, В. Задерацький, А. Кушніренко. Усіх їх об'єднала жага до отримання музичних знань і зацікавлення культурно-мистецькими подіями Львова.

Становленню І. Гамкала як особистості сприяли й інші викладачі консерваторії з теоретичних дисциплін: С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, І. Гриневецький, А. Котляревський, які заклали міцний фундамент музичного професіоналізму і широкого світогляду вихованця.

У міру здобуття технічних навичок юний диригент наслідував трактування й виконавську манеру вчителя – М. Колесси, набував уміння тонко відчувати оркестр та вести його за собою, точно передавати стиль і образний характер виконуваних творів, вникати в найтонші нюанси оркестрової фактури для передачі композиторського задуму. Він освоював широкий класичний оркестровий та оперний репертуар, відшліфовуючи професійну майстерність.

30 вересня 1962 р. відбувся диригентський дебют І. Гамкала в Львівському академічному театрі опери та балету ім. І. Франка. Після першого успішного виконання опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» Івана Дмитровича закріпили як диригента цієї вистави. Молодий диригент гастролював із театром у Києві, Москві, Запоріжжі, Миколаєві, Чернівцях, Івано-Франківську та ін. містах.

У 1963 р. І. Гамкало закінчив з відзнакою консерваторію, диригуючи оперу Дж. Верді «Травіата», та був направлений до м. Дрогобич в обласний муздрамтеатр завідуючим музичною частиною та диригентом, де, серед іншого й писав музику до вистав. Гастролі з театром по Україні надавали велику творчу й організаційну практику. Крім того, музиканта запросили на викладацьку

роботу до Дрогобицького педагогічного інституту ім. І. Франка та музичного училища. Зростає професійний досвід митця як диригента та викладача.

Проте Івану Дмитровичу хотілося втілити свою мрію – повернутися до Оперного театру. Після участі в Першій Республіканській нараді молодих митців йому надали направлення на стажування до Київського державного театру опери і балету ім. Т. Шевченка. Мрія диригента здійснилася: його творчим керівником став народний артист СРСР К. Симеонов. Тоді він працював над постановкою опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» та залучив свого стажиста до участі в цій роботі.

У 1966 р. відбувся дебют І. Гамкала на сцені Київського оперного театру: йому надали честь диригувати оперу К. Данькевича «Богдан Хмельницький», де він проявив себе як темпераментний, чутливий, вимогливий під час репетицій, націлений на розкриття драматургії музичного твору. Він показав вміння передати гнучкість композиційних форм та стрункість будови, зосередити увагу на завданнях оркестра, хору й солістів.

У вересні 1966 р. відбулася прем'єра першої самостійної постановки І. Гамкала – опери Дж. Верді «Травіата» (разом із режисером І. Молостовою, художником Ф. Ніродом та хормейстером Л. Венедиктовим). Водночас маєстро співпрацює разом зі своїм студентським товаришем С. Турчаком над постановками опер Дж. Верді «Отелло» та Г. Майбороди «Милана».

Після закінчення стажування в Київській опері (1968 р.) Міністерство культури України направило І. Гамкала на посаду головного диригента симфонічного оркестру Донецької державної філармонії. Керуючи оркестром, молодий диригент створює велику кількість концертних програм із творів західноєвропейської, російської та української класики, виступає в Києві, Хмельницькому, Івано-Франківську, містах Донеччини, Росії. Завдяки диригенту-ентузіасту Донецький симфонічний оркестр піднявся на якісно новий творчий рівень. Іван Дмитрович робив концертні програми і з нових творів національних композиторів, зокрема Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, Л. Колодуба, І. Шамо та ін. Велике просвітницьке значення мали його концерти-лекції про творчість національних митців, показані Донецьким телебаченням, що полюбилися глядачами.

У 1970 р. І. Гамкало, подолавши конкурс на заміщення посади диригента, знову повертається до Київського театру Опери і балету ім. Т. Шевченка. Головний диригент театру С. Турчак зарахував Івана Дмитровича на роботу й одразу доручив йому диригувати такі оперні шедеври, як «Князь Ігор» О. Бородіна, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Трубадур» Дж. Верді.

Тоді ж молодому диригенту посміхнулася щаслива доля: він одружився з піаністкою Наталією Миколаївною Дяченко, яка в усьому підтримувала митця, розділяла з ним усі радощі й негаразди. У 1972 р. у них народився син Микола, який продовжив музичну стежку батьків і став режисером Національної опери ім. Т. Шевченка. Сьогодні М. Гамкало – доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії ім. П. Чайковського, – виховує підрастаюче покоління, навчаючи талановиту молодь професійній майстерності оперного режисера.

Майже півстоліття віддав І. Гамкало роботі в Державному академічному театрі опери і балету (нині Національній опері України) ім. Т. Шевченка, збагативши репертуар театру майже півсотнею вистав. Крім невмирущої класики (опер «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, «Кармен» Ж. Бізе, «Орфей і Еврідіка» Х.В. Глюка, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Трубадур» Дж. Верді, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Хованщина» і «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, «В бурю» Т. Хреннікова, «Перша любов» О. Тактакішвілі), він з особливим пієтетом ставив твори українських композиторів: найпопулярніші національні опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Наймичка» М. Вериківського, прем'єри «Ніжність» В. Губаренка, «Русалчині луки» («На русалчин Великдень») М. Леонтовича, «Купало» А. Вахнянина, «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького, «Арсенал» та «Милана» Г. Майбороди, «Бояриня» В. Кирейка.

Диригент із широким музичним світоглядом, І. Гамкало не лише дбав про цілісність вистав, якісне звучання оркестру та хору, а й приділяв увагу роботі зі співаками, працюючи над створенням справжнього музично-сценічного образу. Під керівництвом І. Гамкала у Київському оперному театрі дебютували майбутні народні артисти України М. Стеф'юк, А. Кочерга, Л. Забіяста, В. Гришко, В. Лук'янець, А. Швачка; довгі роки з режисером співпрацювали н. а. України І. Даць, С. Фіцич, Г. Туфтіна, М. Шопша, М. Коваль та ін.

Поряд із виставами в Національній опері України, І. Гамкало здійснив у Національній філармонії ім. М. Лисенка концертно-театралізовані версії опер: «Наталка Полтавка» М. Лисенка,

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Травіата» Дж. Верді, «Сокіл» Д. Бортнянського, «Жовтий лелека» О. Костіна, «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Гайдамаки» К. Стеценка і Р. Глієра, «Поет» Л. Колодуба.

Репертуар І. Гамкала вражає своєю різносторонністю. Як оперний і симфонічний диригент, він гастролював у містах України, Росії, Молдови, Словаччини, Румунії, Німеччини, Швейцарії, Франції, Іспанії, Данії, Нідерландів, Канади. Програми концертів включали не лише відому класику, а й невідомі нові композиції, прем'єри сучасників. При тому виконання завжди відрізнялося професійною довершеністю, увагою до найтонших деталей партитури, точністю втілення композиторського задуму і, водночас, стрункістю й цілісністю форми та масштабністю мислення.

Велике значення для майбутніх поколінь мали записи до фонду Українського радіо під керівництвом І. Гамкала опер «Утоплена» і «Ноктюрн» М. Лисенка, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, кантати «Заповіт» С. Людкевича, уривків з опер «Облога Дубна» П. Сокальського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Давидові Псалми» М. Кузана.

Під орудою Івана Дмитровича записано музику до фільмів «Спокута» (за оперою «Наймичка» М. Вериківського) та «Запорожець за Дунаєм» (за однойменною оперою С. Гулака-Артемівського).

У своїй диригентській діяльності І. Гамкало завжди слідував принципам професійного підходу до підготовки оперних постановок, наслідуючи досвід своїх великих попередників – К. Симеонова, В. Тольби, С. Турчака. Диригентську підготовку вистави він поділяв на кілька етапів:

1) Ґрунтовна підготовка диригента, що включає: доскональне вивчення партитури (кожен вокальний голос і всі інструментальні партії оркестру); вивчення історії написання опери, відомостей про композитора і його особливості стилю. Іван Дмитрович наводив приклад, як К. Симеонов, вивчивши партитуру опери А. Петрова «Петро І» та всі доступні історичні архівні матеріали, відмовився ставити цю оперу в Ленінградському оперному театрі, оскільки її сюжет відрізнявся від історичної правди.

2) Особливу увагу диригент приділяв роботі з концертмейстером, під час якої виявлялася експлікація твору (темпи, штрихи, динамічні та драматургічні моменти, образне бачення авторського трактування). Диригент приймав клавір у концертмейстерів, і далі вони працювали з вокалістами.

3) Доскональне вивчення музичного матеріалу співаками – основа успішної вистави. Приймаючи у співака партію, диригент звертав увагу не тільки на бездоганне знання музичного матеріалу, а й змушував артистів «вживатися» в образ, творчо мислити.

4) Після вивчення співаками їх партій призначалася співанка, на якій всі мали «підлаштуватися» інтонаційно, ритмічно, темброво і темпово до спільних ансамблів, вивірити характери дійових осіб і їх внутрішній світ.

5) Важливим етапом є зустріч диригента з хормейстером для вирішення усіх темпів, штрихів та нюансів. Після вивчення хорових номерів призначається загальна співанка з хором і солістами.

6) Під час роботи диригента з режисером обговорюється сценічне рішення вистави, географія (розташування співаків і хору) на сцені, а також узгоджується драматургія твору, вирішення конфлікту опери, усіх характерів та настроїв.

7) Необхідною є співтворчість із художником-постановником і вияснення місцезнаходження декорацій.

8) І, звичайно, щоденна праця диригента з симфонічним оркестром, який має в опері не тільки акомпануючу, а й драматургічно-сміслову роль: вивірення темпів, штрихів, динаміки, інтонації, характеру та найтонших смислових нюансів партитури.

9) Далі режисер проводить мізансценні репетиції з акторами-вокалістами.

10) Коли виконавські ланки «зцементовані», призначаються головні репетиції усіх учасників вистави, на яких регулюється баланс між співаками, хором і оркестром (щоб оркестр не перебивав солістів), а також удосконалюються усі драматургічні моменти, і врешті, настає сама прем'єра.

Для того, щоб кожна вистава була театральною подією, необхідна кропітка праця усіх, хто в ній задіяний. А особлива відповідальність лягає завжди на диригента. Він повинен усе бачити, чути, а, разом із тим, вести усіх музикантів за собою, здійснюючи власне інтерпретаційне прочитання оперного твору. Саме тому диригент має бути високопрофесійним, музикантом, обізнаним не лише з партитурою, історією музики, а й зі специфікою вокалу (недарма К. Симеонов співав чотири роки в чоловічій капелі, а С. Турчак і І. Гамкало закінчували диригентсько-хоровий факультет, навчаючись у Львівському училищі й консерваторії). Ось чому І. Гамкало постійно намагався постійно розширювати сфери своїх знань, вдосконалюватися професійно.

Творча діяльність диригента завжди поєднується в його житті з активною культурною та громадською роботою. Ще у 1960 р. він став членом Хорового товариства (нині Всеукраїнська

музична спілка), з 1962 р. – Українського театрального товариства (нині Національна спілка театральних діячів України), з 2007 р. – Національної спілки композиторів України, з 1992 р. – член-засновник Європейської академії музичного театру (Відень, Австрія), Президент товариства «Україна – Вірменія», з 1996 р. – голова наглядової ради Національної філармонії, а з 2000 р. – член Ради товариства «Україна – світ», член Комітету з Шевченківських премій, бюро відділень музичного мистецтва академії мистецтв України, Президії правління «Шевченківського фонду – XXI ст.», з 2001 р. – член-кореспондент Національної академії мистецтв України.

Як музикознавець-енциклопедист, Іван Дмитрович працював науковим консультантом Української Радянської енциклопедії, Українського Радянського енциклопедичного словника, енциклопедичного довідника «Митці України», «Мистецтво України», меморіального альманаху «Видатні діячі минулих століть». Ним написано й відредаговано сотні фахових статей про відомих і невідомих або невиправдано «призабутих» митців України. У співпраці з В. Туркевичем завершена тритомна енциклопедія «Національна опера України». На сьогодні І. Гамкало – член редколегії Української енциклопедії, Української музичної енциклопедії, Енциклопедії сучасної України.

Здається, одній людині неможливо досягнути такої кількості видів діяльності. Але Іван Дмитрович ще до того ж є професором Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, членом журі різноманітних музичних конкурсів та фестивалів. З особливою, притаманною лише йому, енергією він навчає студентів складній справі симфонічного диригента, передаючи свої енциклопедичні знання й навички молодому поколінню музикантів.

Тож від щирого серця хочеться побажати Маестро, завжди відданому Її Величності Музиці, міцного здоров'я, натхнення та нових звершень у справі розбудови українського національного музичного мистецтва.

*Наукова новизна* полягає в тому, що на основі спілкування та інтерв'ювання І.Д. Гамкала, а також вивчення його музикознавчого надбання, вперше осмислено всі напрями багатовекторної творчої діяльності диригента, виявлено її значення в українській музичній культурі, а також сформульовано етапи та напрями роботи диригента в оперному театрі.

*Висновки.* Отже, для вивчення життєвого й творчого шляху митця необхідно враховувати усі чинники, що впливали на розвиток його особистості, а також історичні й культурні події, свідком яких він був. Своєю самовідданою різносторонньою творчою діяльністю І.Д. Гамкало зробив значний внесок у розвиток музичної культури України. Принципи роботи диригента в оперному театрі, які він втілював у життя, є надзвичайно корисними для молодих диригентів і потребують подальшого дослідження та сценічного впровадження.

#### Список використаної літератури

1. Іван-Ярослав Дмитрович Гамкало: біобібліографія. Укл. М.І. Гамкало. Київ : Сучасність, 2014. 200 с.
2. Станішевський Ю. Свята до опери любов. *Культура і життя*. 2009, 3.06.
3. Сюта Б. Слово про майстра. *Українська музична газета*. 2004. № 2.
4. Терещенко А. В опере – «Анна Ярославна». *Зеркало неділі*. 1995. 19.12.
5. Туркевич В. Маестро-подвижник. *Культура і життя*. 2004. 9 черв.
6. Туркевич В. Івану Гамкало – 70. *Українська музична газета*. 2009. № 2 (72).

#### References

1. Ivan-Yaroslav Dmytrovych Hamkalo: bibliohrafiya. Ukl. M.I. Hamkalo. Kyiv : Suchasnist, 2014. 200 s.
2. Stanishevsky Yu. Svyata do opery lyubov. *Kultura i zhyttya*. 2009. 3.06.
3. Syuta B. Slovo pro maystra. *Ukrayinska muzychna hazeta*. 2004. № 2.
4. Tereshchenko A. V opere - «Anna Yaroslavna». *Zerkalo nedeli*. 1995. 19.12.
5. Turkevych V. Maestro-podvyzhnyk. *Kultura i zhyttya*. 2004. 9.06.
6. Turkevych V. Ivanu Hamkalu – 70. *Ukrayinska muzychna hazeta*. 2009. № 2 (72).

#### ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ДИРИЖЕРА (К 80-ЛЕТИЮ ИВАНА ГАМКАЛА)

**Шестеренко Ирина Викторовна** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Национальная музыкальная академия Украины имени П.И.Чайковского, Киев, Украина

Цель работы – охарактеризовать политические, социальные и культурно-художественные факторы, способствовавшие становлению и развитию И. Д. Гамкала как профессионального дирижера, музыковеда и педагога; раскрыть значение его творческой деятельности в украинской культуре; проанализировать основные принципы работы дирижера в оперном театре. Методология исследования основана на комплексном объединении исторического, биографического, компаративного, аналитического, теоретического, логического,

описательного методів, а також інтерв'ювання художника. Органічне з'єднання даних методів дослідження дозволило розглянути різні ракурси художественної особистості І. Д. Гамкала. Наукова новизна роботи заключається в осмисленні всіх напрямків творчої діяльності І. Д. Гамкала, виявленню її значення в українській музичній культурі, а також формулюванні етапів і напрямків роботи дирижера в оперному театрі. Доказано, що для вивчення життєвого і творчого шляху художника необхідно звертати увагу на всі фактори, що впливають на розвиток його особистості, а також історичні та соціальні події, свідком яких художник був фактично. Своєю самопожертвою творчою діяльністю І. Д. Гамкало зробив значительний внесок у розвиток музичної культури України. Принципи роботи дирижера в оперному театрі, які він втілював у життя, є незвичайно корисними для молодих оперних дирижерів і потребують подальшого вивчення.

**Ключові слова:** оперний і симфонічний дирижер Іван-Ярослав Дмитрієвич Гамкало, творча діяльність.

### **CREATIVE ACTIVITY OF A MODERN OPERA CONDUCTOR (TO THE 80-TH ANNIVERSARY OF IVAN HAMKALO)**

**Shesterenko Iryna** – PhD in Art Criticism, Assistant professor,  
National Musical Academy of Ukraine after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

*The purpose of the work* is to characterize the political, social and cultural-artistic factors that facilitated the formation and development of I. D. Hamkalo as a professional conductor, musicologist and teacher; to reveal the importance of his creative activity in contemporary Ukrainian culture, to analyze the basic principles of the conductor's work in the opera theatre. The research methodology is based on the complex uniting of historical, biographical, comparative, analytical, theoretical, logical, descriptive methods, as well as interviewing the artist. Organic combination of these research methods allowed us to consider the different angles of artistic personality of I. D. Hamkalo. The scientific novelty of the work is that for the first time all directions of multi-vector creative activity of I. D. Hamkalo have been comprehended, its significance in the Ukrainian modern musical culture, and also formulated the main directions of the conductor's work in the opera house. It was proved that in order to study the life and creative path of an artist, it is necessary to take into account all the factors that had influence on the personality's development, as well as the historical and social events that the artist actually witnessed. With his dedicated creative activity, I. D. Hamkalo made a significant contribution to the development of Ukraine's musical culture. The principles of conductor's work at the opera house, which I. D. Hamkalo brought to life, are very useful for young opera conductors and require further consideration.

**Key words:** opera and symphonic conductor Ivan-Yaroslav D. Hamkalo, creative activity.

**UDK 78.071.2(477) Hamkalo**

### **CREATIVE ACTIVITY OF A MODERN OPERA CONDUCTOR (TO THE 80-th ANNIVERSARY OF IVAN HAMKALO)**

**Shesterenko Iryna** – PhD in Art Criticism, Assistant professor,  
National Musical Academy of Ukraine after P.I. Tchaikovsky, Kyiv

*The aim* of the work is to characterize the political, social and cultural-artistic factors that facilitated the formation and development of I. D. Hamkalo as a professional conductor, musicologist and teacher; to reveal the importance of his creative activity in contemporary Ukrainian culture; to analyze the basic principles of the conductor's work in the opera theatre.

*The research* methodology is based on the combining of historical, biographical, comparative, analytical, theoretical, logical, descriptive methods, as well as interviewing the artist. Organic combination of these research methods allowed us to consider the different angles of artistic personality of I. D. Hamkalo.

*The scientific* novelty of the work is that for the first time all directions of multi-vector creative activity of I. D. Hamkalo have been comprehended, its significance in the Ukrainian modern musical culture, and also formulated the main directions of the conductor's work in the opera house.

*The practical significance.* Results of the work (especially main principles of the conductor's work) are useful for other conductors. The research of living path and creative activity of I. D. Hamkalo is very important for musicologists and all musicians and performers.

**Conclusions.** It was proved that in order to study the life and creative path of an artist, it is necessary to take into account all the factors that had influence on the personality's development, as well as the historical and social events that the artist actually witnessed. With his dedicated creative activity, I. D. Hamkalo made a significant contribution to the development of Ukraine's musical culture. The principles of conductor's work at the opera house, which I. D. Hamkalo brought to life, are very useful for young opera conductors. They require further consideration and stage embodiment.

**Key words:** opera and symphonic conductor Ivan-Yaroslav D. Hamkalo, creative activity.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.



УДК 380.044.2

## МИСТЕЦЬКІ ОБЛИЧЧЯ РЕГІОНУ: ОЛЕКСІЙ ЛИТВИН

**Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне  
orcid.org/0000-0001-5345-1364

sergiy\_vsv@ukr.net;

**Шетеля Наталя Ігорівна** – кандидат психологічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін, директор КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтва», м. Ужгород  
orcid.org/0000-0001-8810-4805  
noritsu16@ukr.net

Аналізується творчість та організаційно-культурна діяльність однієї з помітних постатей регіонального образотворення, Голови Правління обласної організації Спілки дизайнерів України О. Литвина; крізь призму характеристики якого акцентується на специфічних культурних характеристиках сучасних регіональних митців, в діяльності яких помітно чимало нових ознак: різнопрофільна художня освіта, широка громадська діяльність, активні пошуки у різних видах художніх технік, міжкультурні контакти, виставкова та педагогічна праця тощо. Наголошується, що лише різноманітні форми культурної самореалізації дають можливість сучасному митцю бути на вістрі часу.

**Ключові слова:** Олексій Литвин, дизайнер, художник, організаційно-культурна і педагогічна діяльність, сучасне мистецтво.

*Актуальність проблеми.* Складне й перенасичене інформацією сьогодення активізувало не типову для попередньої суспільно-політичної формації галузь художньої культури, – дизайн, який все активніше входить у наше життя, сформувавши як самостійні напрями окрема сфери художньої самореалізації митця: промисловий дизайн, дизайн природних ландшафтів, дизайн міського середовища тощо (поступово виходячи і зі сфери мистецтва і покликавши до життя чималу групу специфічно обдарованих людей, що, відштовхуючись від філософських настанов «ворожого» свого часу Заходу, допомагають країні поступово ставати на рівень сучасних цивілізованих держав. Цьому допомагає відсутність цензури, розпочата комп'ютеризація українського суспільства, доступність оргтехніки, яка значно розширює доступ до виражальних засобів та розширює потенційні можливості художника. Тож у час значних суспільно-культурних трансформацій важливим є акумуляція регіонального культурного досвіду і його поширення в країні, оскільки саме в регіонах зберігається потужний потенціал культурно-мистецьких практик, заснованих на місцевій традиції, працюють помітні особистості, здатні їх розширити і примножити.

*Огляд останніх досліджень та публікацій.* Незважаючи на помітні культурні зрушення в регіонах, ґрунтовних наукових розвідок стосовно осмислення цього процесу поки що недостатньо. Наявні ж представлені в основному публіцистичними працями місцевих істориків-краєзнавців та окремими дисертаційними дослідженнями. На Рівненщині цю прогалину заповнюють декілька монографій і безліч рецензій у періодиці одного з авторів цієї статті [3] та низка публікацій професорсько-викладацького складу художніх кафедр РДГУ, переважно стосовно музичного мистецтва [7]. Є непоодинокі приклади цьому у Луцьку, Ужгороді, Івано-Франківську та інших містах, але в переважній більшості це якісна методична література стосовно технологічного забезпечення цих практик, Однак останнім часом цей процес набирає обертів. І проведення низки наукових конференцій [6], розширення дисертаційної проблематики, міжкультурні контакти науковців через постійну участь у різноманітних європейських програмах докорінно змінює уяву про потенціал регіону та його носіїв, стимулює ці дослідження.

Тож *метою статті* є виявлення сутності організаційно-культурної діяльності одного з помітних митців і організаторів культурного життя, Голови Правління обласної організації Спілки дизайнерів України Олексія Литвина, який і виступає таким генератором цих процесів

*Виклад матеріалу дослідження.* Як і майже вся сучасна генерація художньої інтелігенції загалом, він має достатньо строкату освіту та організаційно-культурний досвід. Це підтверджує і декілька фактів із його біографії: паралельно з навчанням у Рівненській загальноосвітній школі № 15, завершив повний курс дитячої художньої та вечірньої музичної школи (1980 р.), місцеве державне музичне училище за спеціалізацією «хорове диригування» (1984 р.), плануючи продовжити навчання у сфері оперної звукорежисури в мистецькій столиці колишнього СРСР – м. Ленінграді. Утім, після невдалої спроби вступу до Ленінградської державної консерваторії (1984 р.), він, пройшовши строкову військову службу у Збройних силах СРСР (1984–1986 рр.), залишає цю мрію назавжди і повертається до улюбленої справи – працює на посаді художника у Рівненському художньо-виробничому комбінаті обласної організації Національної (згодом) Спілки художників України,

майже постійно знаходячись під впливом організаційно-культурної діяльності свого батька – Костянтина Марковича Литвина – на той час Голови обласної організації НСХ України, допомагаючи йому в здійсненні монументальних розписів і, мабуть, саме таким чином поступово формуючись як фахівець сфери образотворення. Адже здобуті навички, трансформувалися згодом у практичний художній досвід, допоможуть йому краще розуміти проблеми сьогодення, побачити оптимальні шляхи їх мистецького розв'язання.

Суспільне, а надто художнє життя кінця 80-х років, як відомо, було сповнене численних сподівань, неочікуваних відкриттів та мрій, а також тверезої оцінки здобутого та майбутньої перспективи. Країна змінювалася на очах, потребуючи притоку нової інформації, нових людей, розширення сфери художнього досвіду, спілкування, соціальної активності тощо. На цій хвилі в країні виникло чимало освітніх інституцій, що давали основи нових форм художньої репрезентації, базуючись на доступному вже іноземному культурному досвіді. Вони ставали підґрунтям у здобутті навичок для конкретної практичної діяльності.

Йдучи назустріч цим вимогам, Олексій у 1989-1993 рр. навчається у Вищій школі реставраторів (м. Рівне), працюючи за сумісництвом у поліграфічній фірмі на посаді художника-дизайнера, де має змогу реалізувати себе в художньому оформленні, постійно удосконалювати власні компетенції; здобувати не лише професійний досвід, але й нові враження від творчості та усвідомлюючи на практиці зародження так званих ринкових відносин і їх ролі у мистецтві.

У 1992 р. він продовжує навчання у Міжнародній школі церковної архітектури України, створеній при Львівському державному політехнічному інституті (тепер – Національний університет «Львівська політехніка»), опановуючи практику реставраційної діяльності та акумулюючи європейський досвід й у цьому напрямі. Навчальна база це дозволяє. Адже «Львівська Політехніка» мала чималий досвід і сталі традиції, упродовж понад століття забезпечуючи професійними кадрами архітекторів, реставраторів та іншими фахівцями зі сфери художнього оформлення громадського простору значної частини європейського континенту. Мала вона й потужний кадровий потенціал педагогів, які традиційно стажувалися у Європі і мали що сказати своїм вихованцям. Тож професійні кадри цієї архітектурної школи Західної України завжди ефективно самореалізовувалися не лише на українських теренах, але й на землях Австро-Угорщини, пізніше – Німеччини тощо, складаючи достойну конкуренцію Петербурзькій Академії мистецтв, що виступала законодавицею моди в архітектурній сфері Російської імперії, в республіках СРСР, а згодом – і на пострадянському просторі, даючи справді класичну освітню базу.

Початок 90-х років стимулював значні зміни й в організації системи вищої спеціальної художньої освіти, появу нових спеціальностей, що відкривалися для реалізації нових культурних потреб. Зачепили ці зміни і регіональний рівень, зокрема й Рівненський державний інститут культури, в якому відкривається, серед інших, нова спеціальність «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво», однією із спеціалізацій якої стала «Комп'ютерна графіка», яка, будучи не зовсім визначеною концептуально, все ж зробила певні зрушення як у викладацькому складі інституту, так і студентському середовищі. Та й нові ринкові відносини лише пришвидшили її становлення та творчі пошуки. І хоча згодом ця спеціалізація в інституті була згорнута, перші роки її функціонування були, беззаперечно, позитивними. Утім, залишалася базова спеціальність – «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво».

Для її повноцінного методичного забезпечення на згадану вище кафедру Інституту залучаються професійні митці, члени Рівненського відділення Національної Спілки художників України, обіцяючи широкі перспективи розвитку спеціальності в майбутньому. Адже ці молоді кадри згодом мають забезпечити функціонування мережі початкової художньої освіти в регіоні. Та й, власне, дизайнери в краї стають потрібними, адже значно зростають обсяги приватного будівництва, де вони могли знайти собі широке застосування, швидко змінюється зовнішній вигляд наших міст і за їх допомогою. В Інституті зростає конкурс серед абітурієнтів, поступово налагоджується навчальний процес, спеціальність проходить акредитацію відповідними структурами Міністерства освіти і науки України і здобуває найвищий (магістерський) рівень. Формується оригінальне мистецьке середовище у цьому вищому навчальному закладі. Та й сам заклад згодом (1998 р.) змінює не лише свою назву на державний гуманітарний університет, але й розширює напрями професійної підготовки молоді, виокремившись в окрему структуру – Інститут мистецтв РДГУ.

У 1998–2002 рр. Олексій Литвин стає студентом РДГУ (заочна форма), навчаючись на цій спеціальності і постійно долучається до виконання не лише художніх (курсівих) завдань, але й бере участь у виконанні самостійних професійних замовлень: оздоблює численні наукові, методичні й публіцистичні праці рівненських дослідників-краєзнавців, мистецтвознавців, педагогів тощо. І це, знову ж таки, є характерною рисою сьогодення: місцеві видання художньо оздоблюють й місцеві художники.

Розширення обсягів цих завдань стимулює створення у 1999 р. Рівненської агенції «ОЛ – Дизайн» (що чи не вперше професійно займається дизайнерськими роботами), яку він і очолив. У 1998–2006 рр. О. Литвин за сумісництвом працює у видавничому відділі Рівненського державного гуманітарного університету на посаді художника-дизайнера, чимало при цьому здійснивши художніх оформлень навчально-методичних, публіцистичних та наукових видань університету. У 2005–2007 рр. обіймає посаду (за сумісництвом) викладача навчального курсу «Проектування і дизайн» на згаданій вище кафедрі. Однак організаційно-творча діяльність стає все більш цікавою і потребує відповідних зусиль та часу і він залишає викладацьку діяльність.

У 2001 р. О. Литвин організовує та проводить першу в м. Рівне «збірну» виставку графічного дизайну «GrafID-2001», в якій бере участь лише вісім дизайнерів, однак саме вона засвідче про народження власної мистецької школи, яка на хвилі відповідних зрушень у культурній практиці, допомогла становленню поняття «дизайн» і в нашому місті.

2002 р. він обирається членом Правління Співки дизайнерів України та згодом Головою її обласної організації, не полишаючи при цьому активної участі у культурно-мистецькому житті краю й республіки загалом. Зокрема, у 2003 р. він призначається членом журі конкурсу «REX Gallery» VII міжнародної виставки реклами, маркетингу, мас – медіа REX – 2003 (м. Київ), є постійним учасником Міжнародних, Всеукраїнських та регіональних художніх виставок, здобуваючи не лише широкий комунікативний досвід, але й розширює межі спеціальної освіти.

2010 р. стає знаковою подією в його житті, оскільки саме тоді організовано першу персональну виставку його художніх зразків, адже в його творчому доробку накопичилось понад 150 розробок торговельних марок та логотипів, чимало з яких було зареєстровано Держпатентом України і активно використовується в сучасній торговельній мережі чи рекламній практиці регіону. І цей напрям творчості стає визначальним у його подальшій мистецькій практиці.

Характерною рисою його значної кількості графічних робіт є мінімум застосування виразових засобів. «Крапковий» напрям – можна сказати про чималу кількість графіки О. Литвина. І в цьому плані його зразки є помітними, такими, що легко розпізнаються і в каталогах, і в рекламі, лаконічно доносять усе те, чого бажає споживач чи замовник продукції.

Очолюючи обласну художню структуру, він змушений постійно вирішувати численні організаційно-технічні завдання. Тому неодноразово обирається делегатом різноманітних творчих зібрань митців цього профілю, зокрема: IV (1998 р.), V (2002 р.), VI (2006 р.) та VII (2011 р.) з'їздів Співки дизайнерів України (м. Київ), маючи широкі можливості для творчого спілкування з колегами у справі вирішення організаційно-творчих завдань, розширюючи таким чином власний творчий світогляд.

Його діяльність стає помітною на місцевому рівні і вже у 2005 р. він входить до складу спеціальної комісії при Рівненській обласній держадміністрації, де бере участь у розробці й виконує графічне зображення Герба та Прапора Рівненської області, затвердженого в серпні 2005 р. сесією обласної ради, залучається до виконання інших подібних проєктів, стимулюючи й інші регіони у цьому напрямі. У 2011 р. він обирається членом Громадської ради при виконавчому комітеті Рівненської міської ради, допомагаючи представникам органів місцевого самоврядування у вирішенні питань подальшого художнього оздоблення та облаштування міста, бере участь у реалізації низки програм художнього оформлення міста. Серед інших творчих завдань, спрямованих на художнє урізноманітнення нашого краю, виконаних або виконуваних О. Литвином, є розробка проєкту «Музею старого міста» в архітектурному комплексі пам'ятника княгині Марії Несвицькій, а також художнього оздоблення Культурно-археологічного Центру в с. Пересопниця, що на Рівненщині (2011 р.).

Як уже неодноразово відзначалося [5], регіональних художників вирізняє широка амплітуда творчого самовиявлення. Це застереження поширюється і на О. Литвина. Адже він є автором художнього оформлення багатьох (понад 30) книг українських письменників, поетів, культурологів, істориків та краєзнавців, зокрема й на Рівненщині (Пінчук М. Бурштинове намисто (Рівне, 1994); серія книг під рубрикою «Реабілітовані історією», що вийшли друком у місцевому видавництві «Азалія» у 1993-1997 рр.; наукової літератури: Каневська Г. Г., Виткалов В. Г. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях композитора: монографія (Рівне, 1999); Лавриненко Ю. А. Розстріляне відродження. (Київ, 2010; Саух П. Ю. Україна на межі тисячоліть: трансформація духу і випробування національним буттям (Рівне, 2001); Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття: монографія (Рівне, 2005); Виткалов В. Г., Пономарьова Т. О. Берестецька битва 1651 року мовою документів: за матеріалами наукової спадщини І. К. Свешнікова: хрестоматія (Рівне, 2005); Багрянний І. Тигролови (Чикаго-Рівне: Фундація ім. І. Багряного, 2006); Тарасенко О. Л. «Воскресіння. Хорова родина» (Рівне, 2011) та ін., різноманітних наукових збірників, фірмових знаків, логотипів, оформлення презентацій чи мистецьких конкурсів тощо.

Чимало видань у його художній транскрипції дістають схвальну оцінку різних державних структур. Так, у 1999 р. оформлена ним серія видань «Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся і Чорнобильська трагедія. Зарічненський район», що готувалася на кафедрі українознавства ще Рівненського державного інституту культури, відзначена спеціальним дипломом Державного комітету інформаційної політики України «...за краще художнє оформлення і поліграфічне виконання».

Як і кожна художньо обдарована особистість, О. Литвин шукає себе у різних видах творчості (натюрморт, товарний знак, логотип тощо), адже саме у такий спосіб і можна позиціонувати себе у художній сфері. І треба відзначити, що чимало йому вдається. Свідченням цього є факт придбання його мистецьких робіт навчальними закладами регіону та приватними особами. Його окремі графічні та живописні артефакти («Острозька брама», «Кульбаби», «Земля невідома» та ін.), як і живопис його колег, зберігаються сьогодні в Острозькому Національному історико-культурному заповіднику, КЗ «РОКМ», приватних зібраннях, розширюючи наше уявлення про культурний простір та тематичну спрямованість творчого пошуку місцевих митців. Цей живопис, як і інші художні зразки місцевих авторів, можна побачити у навчальних корпусах Національного університету «Острозька академія» [5], що епізодично експонується у закладі і у такий спосіб розширює уявлення студентів про майстрів образотворення.

Він є також організатором низки художніх персональних виставок творів свого батька – К. М. Литвина [1], інших художніх експонувань; бере участь у підготовці до друку різноманітних мистецьких альбомів, займається розв'язанням низки організаційно-правових проблем спілчан тощо, тобто опікується усім тим, чим і повинен перейматися митець-керівник із високою соціальною активністю.

Тож до свого 55-річчя від дня народження (народився він 1965 р. у м. Магнітогорську, Челябінської обл., що в Російській Федерації) Олексій Костянтинівч Литвин підходить із достойним доробком, як сформований професіонал, член обласної організації Спілки дизайнерів України (1996 р.) та член Національної Спілки художників України (2000 р.), відзначений почесними нагородами Рівненської обласної ради та обласної державної адміністрації. Його організаційно-художня діяльність належним чином відзначена і підтримана колегами: у 2002–2004 роках він обирався членом Правління Рівненської обласної організації Національної Спілки художників України. А знання і творчий досвід допомагають йому й надалі сприяти перетворенню нашого міста й Рівненщини загалом на край з високою художньою практикою та рівнем духовності.

Його достатньо специфічні роботи сьогодні друкуються у багатьох каталогах та спеціальних виданнях України й зарубіжжя, зокрема й енциклопедичних, засвідчуючи їх потенційну конкурентоздатність. Приміром: тематичні Каталоги I та III міжнародних конкурсів фірмових товарних знаків «ТАМГА» (м. Новосибірськ, 2001, 2003 рр.), «DESIGN – дизайн-дайджест» – видання Київської організації Спілки дизайнерів України (2002 р.); «Дизель» – альбом дизайну України (м. Київ, 2006. № 5. С. 9, 84; № 6. 2007. С. 5, 58); «Black Vox», видавництво «Bios Design Books» (м. Київ, 2007. С. 46, 236); «Дизайн-аспект». № 2-3. 2000 (м. Київ), DJ-PRESS» (м. Київ) та ін. [4].

Інформація про нього розміщена й на сторінках енциклопедичного періодичного видання Національної академії мистецтв України (2013 р.) [5].

Чимало його художніх робіт у різний час експонувалося й на сторінках місцевої періодики та публіцистичних видань Рівненщини («Волинь», «ОГО», «VIP», «Сім днів», «Панорама», «Афіша Рівне», «Рівне-ракурс» й ін.), літературно-мистецьких альманахів і довідникових виданнях (довідник «Творчістю окрилені: Рівненському державному інституту культури – 20 років». Рівне: Волинські обереги, 1999. С. 329); літературно-мистецький альманах «Погорина» (Рівне: ППДМ, 2002. С. 101); довідники: «Митці Рівненщини». Рівне: Ліста, 1997. С. 77 та його перевиданні 2010 р.; альманах «Художники Рівненщини» (Рівне: О. Зень, 2008. С. 38–39), «555 автографів Б.Столярчуку» (2018) та ін.

Сьогодні, уже наприкінці першого 20-ліття XXI століття, Олексій Литвин демонструє своє подальше творче зростання. І художнє оформлення згаданого вже Культурно-археологічного Центру в с. Пересопниця та музею м. Рівного (серпень, 2011 р.), низка логотипів, численних товарних знаків на зразках вітчизняної продукції, його власні персональні виставки та експонування, до яких він долучається, є тому переконливим підтвердженням.

Набутий досвід він постійно демонструє у численних виставках та організаційно-культурній діяльності. Зокрема лише за останніх декілька років відбулися його публічні презентації у виставковій залі Рівненської ОО НСХУ (2015 та 2019 рр.) [2].

Сюди можна зарахувати й розмаїту допомогу митцям України, оскільки він, як уже наголошувалося, чимало років виконує обов'язки члена Правління Спілки дизайнерів України: «Еко-плакат» (м. Харків), «4-й БЛОК» (Рівне, МБК, 2018 р.). Він є співорганізатором персональних виставок Л. Безсонової (м. Одеса) («ЛОГОТИП», КЗ «РОКМ», 2019 р.) та О. Штрамила (Київ) (КЗ

«РОКМ» – НУВГіП, 2019 р.), а також виставки художніх робіт студентів та співробітників кафедри графічного дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка (2019 р.) і ін., вбачаючи у цьому важливий громадський аспект поширення спеціальної освіти.

Та й посади Голови Правління обласної організації Спільки дизайнерів України та члена Громадської Ради області при Рівненській облдержадміністрації, члена Комітету з охорони пам'яток культури при Управлінні культури і туризму Рівненської ОДА, члена архітектурно-містобудівельної ради міста при Управлінні архітектури і містобудування міськвиконкому, що значною мірою трансформувалися із суто почесних у минулий період на важливі соціальні посади сьогодні, – це також висока соціальна активність, оскільки потребує численних досліджень, узгоджень та інших активних форм власного позиціонування, щоб і публічне мистецтво у просторі сучасного міста набувало європейських культурних ознак і його простір допомагав кожному це відчувати.

Про це переконливо свідчить й Аляя металевих скульптур та нова локація «Лебединка» – місце відпочинку й проведення розмаїтих мистецьких імпрез (типу «Рівне. Літо. Музика», «Art Jazz Cooperation»), що виникла в результаті традиційних заходів Міжнародного фестивалю «Металеве серце України» (від 2015 р.) (під час якого майстри «вогню і горна» з унікальних регіонів країни, якими у цьому плані традиційно є Закарпаття, Галичина та Буковина, демонстрували безліч ковальських художніх технік і певною мірою об'єднали молодь, «заковуючи» чимало молодих подружніх пар на щасливе сімейне життя), пам'ятники регіональним митцям (У. Самчуку, Г. Косміаді, Н. Хасевичу) і низка меморіальних дощок у різних районах міста. Тут, на фестивалі, знайшла себе і оригінальна структура «Українське литво» з низкою її спеціалізованих міжнародних журналів із розробки кращих художніх технік у металі, поширюючи цей аспект людської діяльності у культурний простір регіону.

А його кращі художні зразки, що набули вже нового виміру, й надалі охоче публікують уже провідні фахові видання країни. Згадаємо, до прикладу, редколегію «Енциклопедії сучасної України» (т. 17. С. 281, 2016 р.), спеціалізований журнал «Лабіринти дизайну». С. 216 (Львів, 2017 р.). Є його роботи й у згаданому вже Каталогі Міжнародного трієнале екоплакату, «4-й БЛОК» (Харків, 2018 р.), Каталогі міжнародних плакатних акцій: Спецпроект міжнародного бієнале плакату «Золота бджола», «1917-2017» (2017 р.), «BARDEJOV» (Словаччина, 2018-2019 рр.), Міжнародних бієнале графічного дизайну «COW-2019 «Design Biennale» (2019 р., Україна). Сюди можна зарахувати й публікації окремих його творів у респектабельній газеті «Урядовий кур'єр» (№ 152 від 10 серпня 2019 р.) тощо [5]

До цього ряду творчої самореалізації та позиціонування у художньому просторі можна віднести й отримані авторські свідоцтва на знаки для товарів і послуг, розроблених ним для торгових марок: Адінол, Vitana, СвітАйс, Валеан, Аерола, Ваш вибір, Пломбірофф, Тріолан, Вік-експо та ін. [4]. Утім і вони дають достатню інформацію для виявлення тенденцій в організаційно-культурній діяльності цього регіонального митця.

Професійний художник будь-якого напрямку культурної практики, як правило, завжди дбає про продовження своєї справи в його учнях. Тож і О. Литвин також активно долучається до педагогічної діяльності. Сьогодні це реалізується ним у Рівненському економіко-технологічному коледжі НУВГіП на цикловій комісії «Дизайн». У 2019 р. студентки цього закладу Кравчук Т. та Бурда В. вперше стали учасниками Міжнародного бієнале графічного дизайну «COW 2019 Design Biennale» (Україна), засвідчуючи не лише високий рівень професійної освіти в ньому, але й достатній рівень фахових компетенцій української молоді, її бажання опановувати нові напрями сучасної освіти.

Як і кожна художньо обдарована особистість, він часто буває в регіонах, адже природа і люди Прикарпаття чи Закарпаття, як і культурна інфраструктура Львова чи Івано-Франківська дають чимало сюжетів не лише для образу творення, але й для графіки, громадської діяльності. Та й керівники творчих Спілок Ужгорода, Львова, Тернополя дещо інакше бачать сьогодні, ніж це помітно з Харкова та, навіть, Києва.

Сучасне життя швидко змінюється, надаючи новий ракурс його бачення. Художник має це помітити, щоб відтворити у майбутньому!

#### Список використаної літератури

1. Виткалов С. В. Невідомі твори відомого художника. *Правда Рівненська*, 2013. № 38 (38). 19 верес. С. 13.
2. Виткалов С. В. «Відомий та невідомий К. Литвин»: нотатки з ювілейної виставки. *Волинь*, 2019. № (1418). 12 квіт. С. 2.
3. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів та організаторів духовного життя: монографія. Рівне: М.Дятлик, 2014. 362 с.
4. Звіт про рівень наукової і професійної активності викладача циклової комісії «Дизайн» Рівненського економіко-технологічного коледжу НУВГіП та діяльність на посаді Голови Правління ОО НСХУ О. Литвина за 2015–2019 рр. *Приватний архів О. Литвина*. 6 с.

5. Інтерв'ю, проведені з О. Литвином 5-7.12.2019 р. *Приватний архів С.В. Виткалова*.
6. Культурні доміанти України в реаліях ХХІ століття: XIV міжнар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 15-16 лист., 2018 р. Програма. Рівне: РДГУ, 2018. 40 с.; Європейський культурний простір і українські перспективи: XV міжнар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 14-15 лист., 2019 р.: Програма. Рівне: РДГУ, 2019. 44 с.
7. Столярук Б. Й. Митці Рівненщини: бібліогр. довід. Рівне, 2010; Біобібліогр покажчик: до 70-річчя від дня народження. Рівне: ОУНБ, 2018. 28 с. (вміщено усі його публікації про регіональних митців і художні колективи).

#### References

1. Vytkalov S. V. Nevidomi tvory vidomoho khudozhnyka. Pravda Rivnenska, 2013. № 38 (38). 19 veres. S. 13.
2. Vytkalov S. V. «Vidomyi ta nevidomyi K. Lytvyn»: notatky z yuvileinoi vystavky. Volyn, 2019. № (1418). 12 kvit. S. 2.
3. Vytkalov S. V. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: tvorchy portrety myttsiv, khudozhnykh kolektyviv ta orhanizatoriv dukhovnoho zhyttia: monohrafiia. Rivne: M.Diatlyk, 2014. 362 s.
4. Zvit pro riven naukovoi i profesiinoi aktyvnosti vykladacha tsyklovoi komisii «Dyzain» Rivnenskoho ekonomiko-tekhnologichnoho koledzhu NUVHiP ta diialnist na posadi Holovy Pravlinnia OO NSKHU O. Lytvyna za 2015-2019 rr. Pryvatnyi arkhiv O. Lytvyna. 6 s.
5. Interviu, provedeni z O. Lytvynom 5-7.12.2019 r. Pryvatnyi arkhiv S. V. Vytkalova.
6. Kulturni dominanty Ukrainy v realiakh KhKhI stolittia: KhIV mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Rivne, 15-16 lyst., 2018 r. Prohrama. Rivne: RDHU, 2018. 40 s.; Yevropeyskyi kulturnyi prostir i ukrainski perspektyvy: KhV mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Rivne, 14-15 lyst., 2019 r.: Prohrama. Rivne: RDHU, 2019. 44 s.
7. Stoliaruk B. Y. Myttsi Rivnenshchyny: bibliohr. dovid. Rivne, 2010; Biobibliohr pokazhchyk: do 70-richchia vid dnia narodzhennia. Rivne: OUNB, 2018. 28 s. (vmishcheno usi yoho publikatsii pro rehionalnykh myttsiv i khudozhni kolektyvy).

#### ARTISTIC FACE OF THE REGION: OLEKSIY LYTUVN

**Vitkalov Sergiy** – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne;

**Schetelya Natalia** - Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of the Department of Arts, Uzhgorod Institute of Culture and Arts, Uzhhorod

Creativity and organizational and cultural activity of one of the prominent figures of the regional image of creation, the Chairman of the Board of the regional organization of the Union of Designers of Ukraine Oleksiy Lytvyn are analyzed; through the prism of the characteristics of which focuses on the specific cultural characteristics of contemporary regional artists, in whose activity there are many new features: diverse artistic education, broad public activity, active searches in various types of artistic techniques, intercultural contacts, exhibition and teaching work and more. It is emphasized that only various forms of cultural self-realization enable the contemporary artist to be on the edge of time.

**Key words:** Alexei Litvin, designer, artist, organizational, cultural and pedagogical activity, contemporary art.

UDC 380.044.2

#### ARTISTIC FACE OF THE REGION: OLEKSIY LYTUVN

**Vitkalov Sergiy** – Doctor of cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne;

**Schetelya Natalia** - Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of the Department of Arts, Uzhgorod Institute of Culture and Arts, Uzhhorod

**Actuality of theme** is to actualize regional cultural practices in contemporary Ukraine, driven by local government reform aimed at decentralization and change of attitude towards the regions by the state. It is precisely in the regions that today the powerful potential of cultural practice is preserved, the original educational structures are functioning, well-known masters of arts and folk culture are working and so on. However, their creative experience has not yet become the property of the general public and art critics.

**The purpose of the article** to reveal the organizational and cultural potential of the well-known schedule, Oleksiy Lytvyn, Chairman of the Board of the Regional Organization of the Union of Designers of Ukraine.

**Presentation of research material** - attention is paid to the leading directions that distinguish the contemporary creativity of this artist, namely: trademark, works of graphic art, still lifes, wide public activity, embodied in his participation in various regional cultural structures, whose activities are aimed at changing the cultural space of the city.

**Scientific novelty:** organizational and cultural activity of the Head of the regional organization of the Union of Designers of Ukraine is considered. It is emphasized that the contemporary regional artist, having a variety of artistic education, is maximally manifested in various forms of cultural creativity: copyright artifacts, exhibition activities, publications of his own works in numerous Catalogs, specialized magazines, assistance in promoting the artistic achievements of members of the cultural organization of the country members work to bring about creative change.

**Key words:** Alexei Litvin, designer, artist, organizational, cultural and pedagogical activity, contemporary art.

Надійшла до редакції 22.11.2019 р.

УДК 784.1(477.82):78.071.2(477.82)(091)

**ЗАРОДЖЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШОГО НАРОДНОГО ХОРУ ВОЛИНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ОЛЕКСАНДРА САМОХВАЛЕНКА**

**Степанюк Ігор Віталійович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного виховання та гри на інструменті, КЗВО «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради, м. Луцьк  
GorikArtist@ukr.net;

**Дудай Михайло Ігорович** – викладач по класу акордеона, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, м. Луцьк  
dudai\_mssha@ukr.net

Проаналізовано роль Олександра Самохваленка у створенні та розбудові першого волинського народного хору у 1945–1959 рр. Відзначено, що саме завдяки митцю упродовж цього періоду хор народився, розквітнув, піднявся до рівня професійних співочих колективів України. Акцентовано увагу на тому, що перший державний Волинський народний хор став творчою лабораторією для виховання власних кадрів – хоровиків-виконавців, солістів-вокалістів, артистів сценічної хореографії. Підкреслено, що програми виступів хору склалися виключно з академічних творів, серед яких переважала українська і зарубіжна класика, народні пісні виконувалися лише в обробці відомих композиторів.

**Ключові слова:** народний хор Волині, О. Самохваленко, народні пісні, диригент, співаки, артисти, хоровий спів.

*Постановка проблеми.* Любов до рідного краю матеріалізується через інтерес до його історії, культурних традицій, накопиченого нацією духовного досвіду, акумульованого у пам'ятках різних епох, літературних і мистецьких, а також у діяльності науковців та громадських діячів, зусиллями яких збережена і донесена до сьогодні культурно-мистецька спадщина українців.

Серед різних регіонів України в історичному і культурному плані найбільш цікавим для нас є Волинь – специфічне територіальне утворення, що визначило своєрідність тих тенденцій і закономірностей, що стали домінантними для історичного розвитку української культури. Ця своєрідність завжди спрямовувала вітчизняну історичну науку на пошук аргументів, необхідних для доведення самодостатності всього українського етносу за походженням та накопиченим в процесі еволюції культурним досвідом.

Духовний спів, успадкований українським православ'ям від візантійської традиції і широко вживаний під час церковних Богослужінь, родинні пісенні гурти, спонтанні сільські хороспіви викристалізували у глибинах народної творчості обдарування, яким належало об'єднатися на професійній сцені у спільноту, що отримала назву – державний Волинський народний хор.

*Огляд останніх публікацій.* Означена проблематика знайшла певне відображення у низці публікацій вчених-мистецтвознавців. Окремі відомості про життєвий і творчий шлях О. Самохваленка подані у праці М. Горного [3]. В. Омельчук розкрив певні аспекти діяльності митця щодо створення першого Волинського державного хору [9]. Г. Бернацька, аналізуючи місце О. Самохваленка у культурно-мистецькому житті Волині, певним чином торкається і означеної діяльності диригента. Найбільш комплексно проаналізована ця проблема у дослідженні І. Степанюка [10].

*Мета статті* – висвітлити роль Олександра Самохваленка в організації і розвої першого державного Волинського народного хору.

*Виклад матеріалу дослідження.* Існування першого державного народного хору на теренах Волині має чіткі часові рамки, окреслені 1945–1959 рр. Протягом цього періоду хор народився, розквітнув, піднявся до рівня професіональних співочих колективів України. Однак за Указом уряду в числі інших обласних хорів був розформований.

Організатором і керівником першого народного хору Волині став Олександр Самохваленко, людина широкого обдарування і глибокої музичної культури та ерудиції.

Народився О. Самохваленко у м. Замості на Холмщині, в родині народного вчителя. Майбутній музикант жив із сім'єю там, де працював батько, – в с. Дерев'яному та містечку Клевани Рівненської обл., де навчався у школі, згодом – у містах Острозі та Холмі, коли в учительських семінаріях здобував педагогічну освіту [1; 101].

У родині Самохваленків усі мали музичне обдарування. Тому вступ Олександра на педагогічно-хормейстерський факультет Варшавської консерваторії і закінчення його з оцінками «дуже добре» були закономірністю.

Майбутніми музичними досягненнями О. Самохваленко завжди завдячував своїм педагогам – Р. Хойнацькому, М. Кацперчику, С. Казуру, В. Ляскому, В. Малішевському, Т. Охлевському, А. Таубе [5; 14].

Для професійного диригента-хоровика заповітною мрією є творча реалізація у концертному виступі. Тому О. Самохваленко планував створити хоровий колектив, який міг би виконувати різноплановий репертуар – від перлин світової класики до найяскравіших творів українських композиторів та народних пісень. Для молодого диригента народна пісня уособлювала як продовження національних вокальних традицій, так і невичерпне джерело авторських обробок для хорового виконання. Чудовою творчою лабораторією для молодого митця була участь у багатьох професійних та аматорських хорових колективах, зокрема в Українському національному хорі ім. М. Лисенка у Варшаві під керівництвом С. Сологуба. Серед учасників цього хору було багато богословів, емігрантів різних національностей, а також військових. У репертуарі колективу – народні пісні в обробках М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, В. Ступницького, М. Гайворонського. Під час Другої світової війни з Українським національним хором ім. М. Лисенка під орудою С. Сологуба О. Самохваленко неодноразово виступав в таборах, де були українці [1; 102].

Крім того, він був постійним учасником Українського національного хору під керівництвом В. Божика, який успішно функціонував у Варшаві. До його складу входило 24 особи. Цей колектив заснований В. Божиком під впливом Наддніпрянського хору Д. Котка. Як відзначає Г. Бернацька, в той час серед населення Галичини, Волині, Холмщини починає з особливою силою поширюватися хоровий рух як один із засобів протистояння німецькій агресії та фактор національно-культурної ідентифікації. Репертуар хору був виключно український, обиралися твори високомистецькі, цікаві, наслідувалися виконавсько-інтерпретаційні засади Д. Котка. В. Божик зі своїми хористами виконував доволі складні композиції: хори Д. Бортнянського, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Прометей» і «Бурлака» К. Стеценка, «Вітер повіває» О. Кошиця, «Гуляли» О. Нижанківського та ін. [8; 34].

Слід відзначити, що окупація Польщі нацистами не дала реалізуватися диригентському таланту О. Самохваленка у повній мірі. Закінчивши консерваторію у 1937 р., він отримав можливість організувати свій перший хор лише у 1942 р. Це був колектив духовного співу при Свято-Успенській церкві м. Грубешова, де перетнулися шляхи двох українських патріотів, творців української національної культури – композитора, хормейстера, педагога-теоретика О. Самохваленка і видатного науковця, мовознавця, релігійного і культурного діяча І. Огієнка, котрий на той час, перебуваючи у чині митрополита, створив Холмську православну консисторію і утверджував православну церкву серед української громади Польщі. Саме митрополит Іларіон і дав благословення О. Самохваленку на організацію при церкві професійного українського хору. Можливо, пророче проглядаючи майбутнє цієї талановитої людини, він благословив увесь життєвий шлях О. Самохваленка, який буде пов'язаний з хоровим співом на професійній сцені [9; 848–849].

До Луцька О. Самохваленко разом із дружиною і маленькою донькою приїздить у 1945 р. після депортації українських сімей з Польщі. Перші кілька місяців працює у міській музичній школі № 1, директором якої того часу був Г. Сиротинський, а вже в червні переходить до обласної філармонії і береться за здійснення найзаповітнішої мрії свого життя – створення професійного українського хору (подібні народні хори того часу вже існували у багатьох областях України) [3; 115].

Як показало дослідження, попередником хору був ансамбль, створений в 1939 р. під керівництвом Л. Вайнера. Війна застала співаків на гастролях у Ростові. Волиняни виступали згодом у госпіталях, військових частинах. У 1945 р. вони повернулися до обласної філармонії.

Молодий хормейстер мав особливе чуття на таланти. Тоді на Волині, як і скрізь в Україні за радянської доби, були поширені огляди художньої самодіяльності. На такі огляди їхали до Луцька люди з райцентрів та сільської глибинки. О. Самохваленко, не пропускаючи жодного концерту, шукав яскраві голоси, талановиті особистості. Саме в той час у хор прийшли найкращі співаки – Д. Должанський, М. Форманюк, І. Секлій, О. Надводна та ін. Так поступово формувалася перший Волинський хоровий колектив, який швидко зріс до 40 осіб. Усіх хористів О. Самохваленко навчив нотної грамоти, так званого співу з листа [6; 116].

Треба зазначити, що Волинський хор 1940–1950-х років відрізнявся від традиційних народних хорів. О. Самохваленко складав програми виступів виключно з академічних творів. Переважала українська і зарубіжна класика, співалися також пісні сучасних авторів.

У фондах Волинського обласного краєзнавчого музею зберігаються нотні зшитки О. Самохваленка з його обробками пісень «Ой, летіла зозуленька» та «Ой, іду, ой, іду...», записаних ще Лесею Українкою.



Вони виконувалися під час святкування 100-річного ювілею поетеси. Згодом у репертуарі хору з'явилися пісні на слова волинських поетів О. Богачука, Й. Струцюка та ін. [6; 116].

У домі Самохваленків часто збиралися цілі мистецькі товариства. Приїздили А. Кос-Анатольський, Ф. Малицький, Л. Дмитренко, молодий Д. Павличко, бував там і О. Богачук. Як тільки родину навідував хтось із столичних чи львівських знаменитостей, сходилися цілі гурти і точилися розмови про сучасне українське мистецтво і літературу.

Збереглися численні газетні матеріали про хор, фотографії, записи на радіо. Слухаючи записи, скажімо, уривків з опери Дж. Верді «Ріголетто» чи пісень В. Мураделі і розглядаючи світлини хору, так незвично співвідносити український національний одяг з академічною манерою співу. А між тим, уже самим своїм існуванням хор дає відповідь нинішнім захисникам української культури від так званої «шароварності»: використання національних ознак у мистецтві не має нічого спільного з сірістю і непрофесійністю.

Виконувані хором з великою майстерністю народні пісні, хоч і не автентичні, а в обробці, розкривали багатство української народної творчості.

Фонди Волинського обласного краєзнавчого музею бережуть незаперечні докази того, як багато зміг зробити хор О. Самохваленка за роки свого існування у Радянському Союзі. Звідусіль, навіть із невеликих містечок Росії, Прибалтики, Кавказу, Середньої Азії, хористи привозили захоплені відгуки, видрукувані у місцевих газетах [10].

Донька митця У. Самохваленко розповідала, що у перші роки існування хору виїжджати далеко від Луцька артисти не могли – не було транспорту. Згодом філармонія «розжилася» на вантажний автомобіль, у відкритий кузов якого вміщався увесь хор. Так і їздили – від райцентру до райцентру, від міста до міста. Пізніше з'явився автобус. А у далекі відрядження, починаючи з кінця 1940-х рр., вирушали потягами. Найчастіше бували у Києві – виступали на урядових концертах, брали участь у республіканських оглядах.

Там співаки познайомилися і подружилися з хором, яким керував Г. Верьовка, Житомирським народним хором «Льонок», іншими відомими колективами.

У газеті «Вечірній Київ» від 28 червня 1952 р. було відгук, підписаний композитором С. Ждановим і названий «Творче зростання», де стверджується: «керівник волинян добився від хору чистого, справді музикального звучання» [7; 5]. Тоді ж О. Самохваленко першим серед музичних діячів Волині був удостоєний звання заслуженого артиста України.

Справжнім літописцем успіхів Волинського народного хору була у 1950-х роках газета «Радянська Волинь». Після кожного повернення з тривалих гастролей Заполяр'ям, Сибіром, Кавказом чи Азією на вокзалі артистів зустрічав фотокореспондент газети. І на її шпальтах, разом із фотознімками, з'являлися замітки про те, де хористи побували і які враження привезли. Успіх волинян був незмінним скрізь. Про це свідчать публікації в газетах «Советская культура», «Радянська культура», «Література і мистецтво», «Социалистическая Осетия», «Правда Востока», «Кизил Узбекистон», «Челябинский рабочий», «Рабочий Кузбасса», а також у польській газеті «Штандар люду». Газета «Воин Заполярья», зокрема, пише, що поза програмою волинські хористи дали у військових частинах крайньої Півночі чотири шефських концерти. Газета «Советская Абхазия» у травні 1958 р. повідомила, що Волинський народний хор взяв участь у зустрічі Президента Об'єднаної Арабської Республіки Гамаль Абдель Насера.

Так, у 1958 р. Волинський народний хор втретє гастролював у Києві. У газетних публікаціях схвальну оцінку отримав репертуар хору, зокрема відзначалася пісня старих політкаторжан «Слухай», українська народна пісня у виконанні жіночого складу хору «Ой, у полі криниченька», «А мій батько, мій світ», а також танці «Гопак» і «Волинська метелиця» [9; 850].

Однак в окремих критиків склалася думка, що «хор щойно створений і ще не встиг сформуватись у справжній мистецький колектив», «було небагато концертних номерів програми, які показували б належність хору до Волинської області, відбивали побут, культуру, традиції». Відзначалося, що виконання вокальних творів «Амурські хвилі» і «Студентський марш» були не під силу такому невеликому хору. Критики наголошували, що в оркестрі хору не було жодної сопілки, дуди (волинки), ліри, які підкреслювали б волинський колорит. Професійні митці, зокрема заслужена артистка Української РСР Н. Скорульська, орієнтували Волинський народний хор на визначення свого профілю, збільшення колективу і підвищення рівня виконавської майстерності.

Згодом Волинський народний хор став творчою лабораторією для виховання власних кадрів – хоровиків-виконавців, солістів-вокалістів, артистів сценічної хореографії. Серед найвидатніших

солістів-вокалістів відзначимо тенора Д. Должанського, баритонів М. Форманюка, І. Секлія, Ф. Корольчука, сопрано О. Надводну, Г. Корольчук [1; 110].

Безперечно, що високий виконавський професіоналізм хору безпосередньо пов'язаний з професійними якостями його керівника. З цього приводу Г. Бернацька зазначає, що «О. Самохваленко був талановитим диригентом, хормейстером-педагогом, мав тонкий музичний смак, високий рівень ерудиції, музикальність, відмінно володів диригентською технікою. Притаманне йому вміння вимогливо і водночас толерантно працювати зі співаками і хором дало бажані результати. Наполеглива праця, систематична робота над правильним заокругленим звукоутворенням поєднувалася зі скрупульозністю, шліфуванням найтонших деталей хорового сольфеджіо. Педагогічний хист поєднувався з хормейстерським, і тому розумів, що краса хорового співу не в інтенсивності, а у злагодженості звучання. Бездоганна інтонація, гнучкість ритму, хороша дикція, тонке динамічне нюансування та увага до артикуляційно-штрихових особливостей – стали найкращими якостями виконавського колективу. Таким чином, можна стверджувати, що О. Самохваленко створив свою власну методику розвитку музичного слуху у вихованні хорових співаків» [1; 110].

Останні публікації про виступи колективу датуються 1959 р. Саме тоді, після ухвалення Урядом УРСР Указу про розформування значного числа хорів, Волинський хор як великий монолітний колектив перестає існувати.

Як згадує У. Самохваленко, її батько сприйняв цю звістку дуже болісно. І хоч він отримав посаду головного художнього керівника Волинської обласної філармонії і на основі артистів хору сформував і очолив вокально-хореографічний ансамбль, до кінця своїх днів шкодував за своїм улюбленим дітищем, в яке вклав увесь талант і душу [1; 110].

Проте від хорового співу О. Самохваленко не відійшов: він взявся допомагати колективам, які формувалися в районах, – Горохівській народній капелі, чоловічій капелі з Нововолинська, численним сільським хорам і ансамблям. Був незмінним членом журі усіх обласних оглядів художньої самодіяльності.

Протягом свого творчого життя О. Самохваленко активно працював у галузі теорії музики, викладав у Луцьких музичному та культосвітньому училищах, зібрав чималу бібліотеку музичної та художньої літератури [10].

До персональних комплексів, які зберігаються у фондах Волинського краєзнавчого музею, входять матеріали про головного диригента Волинського народного хору О. Самохваленка і соліста цього ж хору Д. Должанського, фотодокументи, особисті речі. І в одному, і в другому комплексах є альбоми, куди О. Самохваленко та Д. Должанський (чи їхні родини) дбайливо підклеювали газетні вирізки, де повідомлялось про виступи Волинського народного хору – на рідній Волині, в гастрольних поїздках (інв. №№ 10356, 10971). Ця інформація дала можливість скласти своєрідну «гастрольну хроніку», з якої можна почерпнути багато цікавих відомостей про час створення Волинського народного хору, його керівний склад, учасників, солістів, репертуар і концерти. Вражають цифри, що наводяться в замітках: за три місяці гастролей дано 80–90 концертів, їх прослухали 30–40 тис. глядачів. За цими цифрами – надлюдська працездатність артистів. По 2-3 концерти в день, копітка репетиційна діяльність. О. Самохваленко на високому рівні організував у колективі навчальну та виховну діяльність.

Програми виступів хору складалися виключно з академічних творів. Переважала українська і зарубіжна класика, співалися також пісні сучасних авторів. Народні ж пісні виконувалися лише в обробці відомих композиторів – М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Колесси, Г. Верьовки, А. Кос-Анатольського та ін. Народні пісні, які виконував хор, хоч і не автентичні, а в обробці, розкривали багатство української народної творчості [10].

*Висновки.* Результати проведеного дослідження засвідчили, що організатором і керівником першого народного хору на Волині був О. Самохваленко. Він прагнув створити такий хоровий колектив, який би виконував різноплановий репертуар, тобто як твори світової класики, так і твори українських композиторів та народні пісні.

Після Другої світової війни митець починає реалізовувати свій задум. Він знаходить яскраві таланти та формує перший державний Волинський хор. Хор існував протягом 1945–1959 рр. Його репертуар складався з академічних творів та народних пісень в обробці знаменитих українських композиторів. Останні показували, наскільки багатограним та прекрасним є український фольклор.

Однак, в умовах наступу радянської влади на українські національні традиції, наприкінці 1950-х років Волинський народний хор розформували. Тому О. Самохваленку не вдалося повною мірою реалізувати свої задуми щодо організації і розвитку хору.

Запропонований матеріал не претендує на вичерпність, а представлений в аспекті накреслення можливих подальших розвідок щодо народного хору Волині.

#### Список використаної літератури

1. Бернацька Г. Олександр Самохваленко – визначний діяч культурно-мистецького життя Волині. *Музичне мистецтво Волині XIX–XX століття*: колективна моногр. Луцьк, 2012. С. 101–129.
2. Васильєва О. В. Національно-культурні традиції як педагогічний чинник виховання здорової нації. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*: зб. наук. пр. Харків, 2002. № 1. С. 40–45.
3. Горний М. Українці Холмщини і Підляшшя: Видатні особи XX століття. Львів, 1997. 663 с.
4. Духовна культура України: якій їй бути завтра? : тези доп. Міжнар. фест. укр. фольклору «Берегиня»: наук.-практ. конф. (Луцьк, 24–26 верес. 1993 р.). Луцьк, 1993. 44 с.
5. Єфіменко В. Співає хор Волинський: спогади. Луцьк, 2006. 64 с.
6. Єфіменко С. Державний академічний Волинський народний хор. *Хто є хто на Волині: наші земляки*: довід.-біогр. вид. Київ, 2004. С. 116–117.
7. Жданов С. Творче зростання, де стверджується: «... керівник волинян добився від хору чистого, справді музикального звучання». *Вечірній Київ*. 1952. 28 черв. С. 5–8.
8. Музичне мистецтво Волині XIX–XX століття: монографія. Луцьк, 2012. 156 с.
9. Омелянчук В. Перший народний хор Волині: без меж у просторі і часі. «Рode наш красний...» Волинь у долях краян і людських документах. Т. 3. Луцьк, 1999. С. 848–859.
10. Степанюк І. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини XX – початку XXI століття: джерела та сучасні тенденції функціонування: дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2017. 404 с.

#### References

1. Bernatska H. Oleksandr Samokhvalenko – vyznachnyi diyach kulturno-mystetskoho zhyttya Volyni. *Muzychne mystetstvo Volyni XIX-XX stolittya*: kolektivna monogr. Lutsk, 2012. S. 101-129.
2. Vasylieva O. Natsionalno-kulturni tradytsii yak pedagogichniy chynnyk vykhovannya dorovoi natsii. *Pedahohika, psykholohiya ta medyko-biolohichni problemy fizychnoho vykhovannya i sportu*: zb. nauk. pr. Kharkiv, 2002. № 1. S. 40-45.
3. Hornyi M. Ukrainci Kholmshchyny i Pidlyashshya: Vydatni osoby XX stolittya. Lviv, 1997. 663 s.
4. Dukhovna kultura Ukrainy: yakiy yiy buty zavtra? : tezy dop. Mizhnar. fest. ukr. folkloru Berehynya: nauk-prakt. konf. (Lutsk, 24-26 veres. 1993 r.). Lutsk, 1993. 44 s.
5. Yefimenko V. Spivaye khor Volynskiy: spohady. 2006. 64 s.
6. Yefimenko S. Derzhavnyi akademichniy Volynskiy narodnyi khor. *Khto ye khto na Volyni: nashi zemlyaky*: dovid-biohr. vyd. K., 2004. S. 116-117.
7. Zhdanov S. Tvorche zrostannya, de stverdzhuyetsya: „...kerivnyk volynyan dobyvsya vid khoru chystoho, spravdi muzykalnoho zvuchannya“ // *Vechirniy Kyiv*. 1952. 28 chervnya. S. 5-8.
8. Muzychne mystetstvo Volyni XIX-XX stolittya: monohrafiya. Lutsk, 2012. 156 s.
9. Omelyanchuk V. Pershyi narodnyi khor Volyni: bez mezh u prostori chasi // “*Rode nash krasnyi...*” Volyn u dolyakh krayan i lyudskykh dokumentakh. T. 3. Lutsk, 1999, S. 848-859.
10. Stepanyuk I. Vokalno-khoreohrafichna kultura Volyni druhoi polovyny XX – pochatku XIX stolittya: dzherela ta suchasni tendentsii funktsionuvannya: dys. ... kand. mystetstvoznav.: 26.00.01. Ivano-Frankivsk, 2017. 404 s.

#### ЗАРОЖДЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ПЕРВОГО ВОЛЫНСКОГО НАРОДНОГО ХОРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖИЗНЕННОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ АЛЕКСАНДРА САМОХВАЛЕНКА

**Степанюк Игорь Витальевич** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкального воспитания и игры на инструменте, Коммунальное учреждение высшего образования «Луцкий педагогический колледж» Волинского областного совета, г. Луцк;

**Дудай Михаил Игоревич** – преподаватель по классу аккордеона, Коммунальное учреждение высшего образования «Луцкий педагогический колледж» Волинского областного совета, г. Луцк

Проанализирована роль Александра Самохваленка в создании и развитии первого волинского народного хора в 1945–1959 годах. Отмечено, что именно благодаря художнику в течение этого периода хор родился, расцвел, поднялся до уровня лучших певческих коллективов Украины.

Акцентируется внимание на том, что первый государственный Волинский народный хор стал творческой лабораторией для воспитания собственных кадров – хоровиков-исполнителей, солистов-вокалистов, артистов сценической хореографии. Подчеркнуто, что репертуар выступлений хора состоял исключительно из академических произведений, среди которых преобладала украинская и зарубежная классика, народные песни исполнялись только в обработке известных композиторов.

**Ключевые слова:** народный хор Волини, А. Самохваленко, народные песни, дирижер, певцы, артисты, хоровое пение.

## ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE FIRST FOLK CHOIR OF VOLYN THROUGH THE FRAMEWORK OF LIFE AND ART INVOLVEMENT OF OLEKSANDR SAMOKHVALENKO

**Stepanyuk Ihor** – Candidate of Art(PhD), tutor of the department of musical education and instrument playing, Lutsk pedagogical college, Lutsk;  
**Dudai Mykhailo** – tutor of accordion class, Lutsk Pedagogical college, Lutsk

The role of Oleksandr Samokhvalenko in the process of creation and development of the first Volyn folk choir in 1945-1959 is analyzed in the article. It is highlighted that it is due to this artist that the choir was created, thrived and reached the level of the most professional choirs of Ukraine. It is emphasized that the first Volyn state folk choir became the creative laboratory for training its staff – choir-performers, solo-performers, dance artists. It is pointed out that the concert programs of the choir consisted exclusively of academic artworks, mostly of Ukrainian and foreign classics, folk songs were performed only in the arrangement of the famous composers.

**Key words:** folk choir of Volyn, O. Samokhvalenko, folk songs, conductor, singers, performers, choir singing.

UDC 784.1(477.82):78.071.2(477.82)(091)

## ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE FIRST FOLK CHOIR OF VOLYN THROUGH THE FRAMEWORK OF LIFE AND ART INVOLVEMENT OF OLEKSANDR SAMOKHVALENKO

**Stepanyuk Ihor** – Candidate of Art(PhD), tutor of the department of musical education and instrument playing, Lutsk Pedagogical college, Lutsk;  
**Dudai Mykhailo** – tutor of accordion class, Lutsk Pedagogical college, Lutsk

**Aim** of the article – to express the role of Oleksandr Samokhvalenko in the foundation and development of the first Volyn state folk choir.

**Research methodology.** Among the general scientific methods of research the methods of objectivity and historicism, comparative and typological methods have been applied, which allowed to track the pre-conditions, the main stages of the foundation and development of the first folk choir of Volyn. The study of life and art involvement of Oleksandr Samokhvalenko was carried through the special methods (theoretical and empirical).

**Results.** The results of given research proved that the founder and the leader of the first folk choir of Volyn was Oleksandr Samokhvalenko. He strived to create a choir that would be able to perform various repertoire, which consisted of both world classics and the works of Ukrainian composers and folk songs.

After World War II he started to accomplish his plan. He found talented artists and created the first Volyn state choir. The choir existed through 1945–1959. Its repertoire consisted of academic works and folk songs arranged by famous Ukrainian composers, which showed how beautiful and diverse Ukrainian folklore is.

In addition Samokhvalenko created his unique methodology the development of performers' musical hearing. He was the first figure the field of music in Volyn region, who was awarded with the title of honored artist of Ukraine.

However, due to suppression of Ukrainian national traditions by the soviet authorities at the end of 1950's, Volyn folk choir was dismissed, that is why O. Samokhvalenko could not put in life his plans on the development of the choir completely.

**Novelty.** The first analysis of key, cultural and historical features and peculiarities of Volyn state choir during its first stage of artistic functioning (1945-1959) was done in the article.

**The practical significance.** The received results of the scientific research can be used as the foundation for the text-books and manuals in the theory and history of music and for the monographic researches.

**Key words:** folk choir of Volyn, O. Samokhvalenko, folk songs, conductor, singers, performers, choir singing.

Надійшла до редакції 15.11.2019 р.

УДК 477.27.11.4

## РЕГІОНАЛЬНА НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЧНА ПРАКТИКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

**Шютів Михайло Андрійович** – викладач Комунального вищого навчального закладу «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Ужгород  
 orcid.org/0000-0003-0519-7466  
 sutomihaly@gmail.com

Аналізуються витоки танцювальної практики Закарпаття; акцент зроблено на характеристиці угорських танців, як найбільш характерних цьому етнокультурному регіону. Наголошується на тому, що поширення танцювальних мелодій у краї має складну історію і пов'язано ще з рекрутськими заходами Австро-Угорщини. Підкреслюється, що сформувалися ці танці на міцному симбіозі народної мелодії і хореографічних рухів.

Згадуються найбільш яскраві народні виконавці-інструменталісти, які спричинили активне просування цієї музики в народне середовище. Етнонаціональна складова, творчо переосмислена професіональними композиторами (Ф.Лістом, Б.Бартоком та ін.), лягла згодом в основу національної симфонічної музики.

**Ключові слова:** угорський танець, виконавці-віртуози, сучасна регіональна культурна практика, історичні дослідження.

*Актуальність проблеми.* Народне хореографічне мистецтво складає важливу сторінку національної культурної практики, оскільки включає в себе безліч художніх елементів, притаманних певному етносу. Саме за його культурними зразками можна виявити специфічні ознаки життєдіяльності окремої етнічної групи, форми поведінки, ментальність та ціле гроно специфічних ознак, пов'язаних із культурним кодом етнорегіональних груп.

Актуалізація цієї проблематики надзвичайно важлива у сучасних умовах, оскільки передбачає уточнення сутності багатьох етнокультурних ознак, притаманних тій чи іншій етнічній групі і на цій підставі просування у суспільну свідомість широкого загалу сталих культурних стереотипів, характерних етнокультурній практиці регіону загалом.

Це питання є надзвичайно важливим сьогодні, в часи активізації регіональної культурної ініціативи, розуміння важливості ролі кожного етнокультурного регіону як в активізації його подальшої життєдіяльності, так і для створення повноцінної історії культурної діяльності усієї України.

Надзвичайно важливо це й у часи активної військової експансії нашого північного сусіда, яка сьогодні здійснюється за допомогою і культурного чинника, вбачаючи в останньому важливий засіб створення помітного дисбалансу в народному середовищі. Важливою ця теза є й в умовах посилення глобалізаційних викликів сучасності, провідна мета яких – подальша уніфікація соціокультурних аспектів життєдіяльності країн, а отже – стирання стійких етнокультурних ознак, за допомогою яких здійснюється ідентифікація населення чи країни в загальному соціокультурному просторі. Тож збереження етнічної самобутності залишається й надалі важливим завданням регіональної культурної практики загалом

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Акцентована проблематика має достатньо розлогу джерельну базу, втілену у численних культурних зразках народної танцювальної чи художньої діяльності, за допомогою якої кожен етнічний регіон країни позиціонує себе в загальній культурній матриці. Достатньо згадати у цьому зв'язку регіональні фестивалі, що, незважаючи на надзвичайно складну соціально-психологічну та економічну ситуацію, й надалі продовжують реалізовуватися в Україні, надаючи широкі можливості місцевому населенню мати певну відраду, демонструвати власне культурне єство. І впровадженні регіональні Програми підтримки місцевої культури є тому підтвердженням. Активно це розгортається й на Закарпатті, де місцеві органи влади, враховуючи розмаїтий етнонаціональний склад населення намагаються підтримувати культурні дії національних меншин. І всеукраїнська творча лабораторія «Хореографічне мистецтво Закарпаття» – тому переконливе підтвердження [1]. Це можна стверджувати і про аналогічні Програми підтримки культури села, що чимало років реалізуються в культурній парадигмі Рівненщини [2; 222-232], чи хореографічної практики Волині. Є аналогічні Програми й а Херсонщині та Слобожанщині. Можна згадати й про спробу концентрації подібного матеріалу в одній збірці [7], як це зроблено Радою керівників обласних центрів народної творчості України нещодавно. І цей ряд підтримки культурних регіональних художніх ініціатив можна продовжувати й надалі. Їх мета – надати місцевому населенню можливість творчо виявити себе, мобілізувавши для цього пошукову діяльність, спрямовану на дослідження незаслужено забутих чи занедбаних артефактів, повернення до культурного обігу безлічі художніх зразків, що відповідають національній (регіональній) традиції.

Не менш активно дана проблематика втілюється і у розмаїтих за змістом наукових, науково-публіцистичних працях місцевих дослідників, істориків-краєзнавців чи не байдужих до національної культури людей загалом. Це підтверджують й наукові розвідки, що активно оприлюднюються у наукових збірниках [6], чи відповідних сайтах на Волині [5] та Рівненщині [4], Поділлі чи Закарпатті [3]. Їх провідна мета – зберегти найбільш цікаві народознавчі культурні артефакти, в яких втілюється етнічна художня складова.

Тож виходячи з наявної актуальності, спробуємо розглянути специфіку народної хореографічної культури, пов'язаної з побутуванням угорських танців.

*Мета статті* – виявити витоки та специфічні ознаки угорських народних танців.

*Виклад матеріалу дослідження.* Починаючи розгляд цієї проблематики, потрібно нагадати, що кожен культурний зразок, незалежно від того, де він сформувався, функціонуючи на іншій етнічній території вбирає в себе чимало культурних ознак, притаманних вже іншому народу. Тому, до прикладу, волинська полька на Слобожанщині виконується дещо інакше, ніж на Волині, так само, як і угорські танці на Закарпатті також мають власну специфіку, відмінну від їх побутування, власне, в

Угорщині. Тож цей культурний симбіоз надзвичайно важливий і для сучасного мистецтвознавства, і для педагогіки, оскільки поширює таку інформацію в культурний простір регіону, допомагає зрозуміти тенденцію розвитку культурного процесу.

Угорська танцювальна музика, нерозривно пов'язана з танцем, надзвичайно співуча, мелодійна і разом із тим темпераментна і запальна. Зазвичай, мелодії угорських танців можна поділити на дві частини: I – широка, мелодійна і II – швидка, темпераментна. Їм притаманний в основному музичний розмір 2/4 та 4/4. Ці танці цікаві своєю ритмічністю, складною координацією рухів. Більшість танцювальних рухів виконується пружно і супроводжується легким похитуванням корпусу. Легкі пружні кроки змінюються сильними акцентованими рухами.

Із точки зору елементарних класифікаційних ознак їх можна поділити на чоловічі, жіночі і змішані, які, в свою чергу, – розподіляються на парні, парно-масові і масові.

Жіночим танцям характерні пластичність і легке похитування стегнами, віртуозність при виконанні найрізноманітніших обертань; вони більш спокійні, стримані, темперамент у них прихований, внутрішній. Чоловічим, серед іншого, притаманні оплески у долоні, удари по чоботях, стегнах, ляскання пальцями, стрибки і удари каблуками ніг – «боказо» (bokázó, «ключі»). Корпусу і всьому вигляду танцюриста притаманна гордість, і тільки ноги, як кажуть у народі, ходять «веретенем».

Чоловічі танці більш складні, в них чимало синкопованих рухів. Незважаючи на складні та швидкі рухи, виконавці зберігають гордовиту поставу.

Найбільш розповсюдженим є угорський танець «Чардаш», етимологія якого лежить у слові чарда – корчма в угорському степу, що була місцем відпочинку пастухів, де й народжувались основні обриси цього чоловічого танцю. Характерні риси мелодій «чардаша» запозичені від популярних у XIX ст. танців «вербункош», мелодії яких відрізнялися чіткістю танцювальних ритмів, ясністю і закінченістю тематичної побудови. Термін «вербункош» походить від німецького «werbung» – «набір», т. б. вербування парубків до війська, що склала основу традиції проводити юнаків до війська музикою і танцями.

У давнину групи гусарів на чолі з вахмістром або капралом ходили по селах і вербували сільських хлопців до війська (в рекрути). У складі цих груп були колоритні циганські оркестри з 4-8 музикантів (струнні інструменти, цимбали і кларнет). Основу оркестру складала «контра» – скрипка і особлива група альтів. Акорди, що виконувалися на цих інструментах, їх чіткий, жорсткий ритм робили такі оркестри придатними для танцювальної музики. Керував оркестром «прімаш» (перша скрипка), чия міміка і віртуозна техніка були спроможні «розпалити» темперамент будь-яких музикантів. З часом цей танець втратив своє первісне значення і став достатньо поширеним у регіоні. Його виконують на різноманітних масових заходах і урочистостях, святах збирання винограду, посвяченні хлопців у парубкі. А згодом він навіть стає традиційним танцем на аристократичних балах, оскільки за традицією, поруч із модними на той час танцями вельмож, виконувалися й угорські народні танці. У період зростання національно-визвольних настроїв угорська аристократія охоче протиставляла іноземним танцям народну танцювальну культуру. Тож поруч із французською кадриллю в салонах усе впевненіше з'являється шестифігурна угорська кадриль під назвою «кйормадяр» (körmagyar).

Повертаючись до «Вербункош», нагадаємо, що це виключно чоловічий танець, утім він є сольним і груповим, однак і в першому, і в другому його варіанті притаманні імпровізаційність, суворі риси угорського чоловічого танцю, прийоми старовинних військових танцювальних рухів.

І ще на одному аспекті потрібно зупинити увагу. Записати для подальшого дослідження всі рухи угорського танцю, що побутують сьогодні в регіоні, практично не можливо, оскільки вони часто, як це прийнято у народній культурній практиці, притаманні лише тому чи іншому виконавцю, а отже – передбачають значну імпровізаційність як у стилістиці художньої мови, так і в техніці виконання. У підтвердження, нагадаємо, що фольклористи хореографічного мистецтва Угорщини свого часу намагалися дослідити цей танець і записали на колишній території Австро-Угорщини понад 1240 лише угорських чардашів (!), що носять назву області, району, міста, села, річки або навіть можуть включати назву історичної території (Задунайський (Dunántúli), Притисянський (Tiszamenti), Трансільванський танці (Erdélyi)).

Тому, виходячи з цього художнього розмаїття, ці танці, на нашу думку, цілком доречно умовно поділити на три групи, так би мовити, танцювальних діалектів, серед яких: *західний або дунайський*, куди можна віднести як мінімум 8 його характерних складових, *центральний або тисянський*, що включає понад 5 та *східний, або трансільванський*, до якого можна віднести як мінімум 9 складових [6], що дасть можливість більш локально дослідити специфічні складові і вивести хоча б якісь їх закономірності.

Кожен угорський танець складається мінімум із трьох, максимум із п'яти частин. Як правило, I частина – чоловічий танець вербункош або легенеш (парубоцький), тоді як II – повільний (lassú), а III –

швидкий чардаш (friss, szapora csárdás). Утім, на протиставленні будується фактично уся музична й хореографічна палітра європейської культурної спадщини.

Ці танці цікаві своєю ритмічністю, складною координацією рухів, більшість з яких виконується пружно і супроводжується легким похитуванням корпусу. Легкі пружні кроки змінюються сильними акцентованими рухами.

Закарпатський етнорегіон характеризується традиційно високою активністю і популярністю національної інструментальної музики, яка в багатьох випадках стимулювала й розвиток інших видів народної творчості, зокрема танцювальної. У цьому зв'язку особливою популярності вербункошу надала творчість відомих угорських скрипалів-композиторів кінця XVIII – поч. XIX ст.: *Антоніна Чермака, Яноша Лавота і Яноша Біхари*, які і перетворили його у надзвичайно популярний артефакт. Саме А. Чермак ретельно розробив швидку частину і увів її у музику під назвою «фріш», а авторські композиції віртуоза *Я. Біхари* свого часу справили величезний емоційний вплив на Ф. Ліста, який їх інтонаційний потенціал поклав в основу угорської симфонічної практики.

Відзначимо, що захоплювалися цією музикою не лише професійні угорські композитори З. Кодай, Ш. Вереш, Б. Барток, згаданий вже Ф. Ліст, але й Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, Г. Берліоз, І. Брамс, Ф. Шуберт, для яких національна складова також була важливим сегментом національної самоідентифікації і лежала в основі власної творчості.

Поширення цих танців сьогодні співпало з відродженням національної самосвідомості, боротьбою угорців за власну незалежність. Відтак для ефективності цього процесу було б цілком доречним поглиблювати наявні регіональні Програми з вивчення етнокультурних ознак, що сприятиме швидшому оприлюдненню національних культурних артефактів, а відтак допоможе більш якісно сформувати повноцінну історію національної культури в усьому її розмаїтті.

*Висновки.* Тож подальше дослідження цієї культурної практики сьогодні є важливим не лише професійним обов'язком науковців, але й значним суспільно-культурним кроком, адже це культурне розмаїття позиціонує Україну як надзвичайно оригінальний культурний регіон у європейському співтоваристві. І опанування основних елементів угорського народного танцю, як і елементів будь-якого іншого художнього зразка, важливе для гармонійного розвитку танцівника і формування культурної особистості, здатної відчувати національно-культурну складову.

#### Список використаної літератури

1. Всеукраїнська творча лабораторія «Хореографічне мистецтво Закарпаття»: 19-20.10.2019 р, м. Ужгород. *trubuna.org.ua*
2. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне: ППДМ, 2012. 416 с. + іл.
3. Оленич К. Коломийкові танці в традиції Карпатської Верховини. *Вісник Львів. ун-ту. Сер. «мистецтвознавство»*, 2013. Вип. 13. С. 131-140.
4. Програма розвитку культури в м. Рівному на 2019-2023 рр. Режим доступу: <http://www.old.rv.gov.ua/sitenew/main/ua/catalog/item/1113.htm> (дата звернення: 26.03.2020).
5. Програма Всеукраїнського семінару «Народна танцювальна культура Полісся та Волині. Вікові традиції, народні обряди, звичаї». Луцьк, 22-23 бер. 2019 р. режим доступу: <http://culture.lutsk.ua/posters/861-prohrama-vseukrajinskoho-seminaru-narodna-tantsyuvalna-kultura-polissya-ta-volyni-vikovi-tradytsiji-narodni-obryadyzvychaji> (дата звернення, 26.03.2020 р.)
6. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювальної культури України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 18, т. 1. Рівне: РДГУ, 2012.
7. Традиційно-побутові танці України: хрестоматія. Рівне: Волинські обереги, 2019. 280 с.
8. Шютів М. А. Теорія і методика виконання угорського народного танцю: навч. посіб. Ужгород, 2017. 57 с.

#### References

1. Vseukrainska tvorcha laboratoriia «Khoreohrafichne mystetstvo Zakarpattia»: 19-20.10.2019 r, m. Uzhhorod. *trubuna.org.ua*
2. Vytkalov S. V. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne: PPDM, 2012. 416 s. + il.
3. Olenych K. Kolomyikovyi tantsi v tradytsii Karpatskoi Verkhovyny. *Visnyk Lviv. un-tu. Ser. «mystetstvoznavstvo»*, 2013. Vyp. 13. S. 131–140.
4. Prohrama rozvytku kultury v m. Rivnomu na 2019-2023 rr. Rezhym dostupu: <http://www.old.rv.gov.ua/sitenew/main/ua/catalog/item/1113.htm> (data zvernennia: 26.03.2020).
5. Prohrama vseukrajinskoho seminaru «Narodna tantsiuvalna kultura Polissia ta Volyni. Vikovi tradytsii, narodni obriady, zvychai». Lutsk, 22-23 ber. 2019 r. rezhym dostupu: <http://culture.lutsk.ua/posters/861-prohrama-vseukrajinskoho-seminaru-narodna-tantsyuvalna-kultura-polissya-ta-volyni-vikovi-tradytsiji-narodni-obryadyzvychaji> (data zvernennia, 26.03.2020 r.)

6. Stepaniuk I. V. Khoreografichna kultura Volyni v konteksti tantsiuvalnoi kultury Ukrainy. Ukrainka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-yu. Vyp. 18, t. 1. Rivne: RDHU, 2012
7. Tradytsiino-pobutovi tantsi Ukrainy: khrestomatiia. Rivne: Volynski oberehy, 2019. 280 s.
8. Shiutiv M. A. Teoriia i metodyka vykonання uhorskoho narodnoho tantsiu: navch. posib. Uzhhorod, 2017. 57 s.

#### **REGIONAL FOLK CHOREOGRAPHIC PRACTICE IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL CULTURES OF UKRAINE**

**Shutiv Mykhaylo Andriyovich** – Teacher of the Municipal Higher Education Institution «Uzhgorod Institute of Culture and Arts» Transcarpathian Regional Council, Uzhgorod

The origins of the dance practice of Transcarpathia are analyzed; the emphasis is on the characterization of Hungarian dances, which is most characteristic of this ethno-cultural region. It is emphasized that the spread of dance tunes in the country has a complex history and is linked to the recruitment activities of Austria-Hungary. It is emphasized that these dances were formed on a strong symbiosis of folk melody and choreographic movements. Mention is made of the most prominent folk instrumentalists who have actively promoted this music to the folk environment. Ethno-national component, creatively rethought by professional composers (F. List, B. Bartok, etc.), subsequently formed the basis of national symphonic music.

**Key words:** hungarian dance, virtuoso performers, contemporary regional cultural practice, historical studies.

**UDC 477.27.11.4**

#### **REGIONAL FOLK CHOREOGRAPHIC PRACTICE IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL CULTURES OF UKRAINE**

**Shutiv Mykhaylo Andriyovich** – Teacher of the Municipal Higher Education Institution «Uzhgorod Institute of Culture and Arts» Transcarpathian Regional Council, Uzhgorod

**Actuality of theme** due to the increasing attention to the national-cultural processes in Ukraine, which began in its recent days, and therefore regional cultural issues become an important factor in national self-identification. This makes it possible to focus on cultural practices that have not been the subject of special study in the previous historical period. However, such research is not enough today.

**Research methodology** is based on the use of a number of methods: comparative, historical, biographical, which contribute to the greater evidence of the proposed material.

**Scientific novelty research** is the publication of specific information about the regional cultural space, in particular, the state of life of Hungarian folk dances in Transcarpathia, their characteristic features caused by the state of traditional and local culture of the local population, the introduction of new artistic monuments, surnames, names, dates, technologies for scientific circulation, which expands and enriches the boundaries of knowledge of national culture in general and helps to position Ukraine as a country that takes care of its own cultural heritage in the European space.

**The practical significance of the study** manifests itself in the possibility of using its results in further scientific research, the preparation of more thorough scientific works on the subject, mastering the artistic practices of the past day, since they contain an important national-cultural and identification component music produced by prominent personalities: F. List, B. Bartok and others. This approach will stimulate other identical studies.

**Key words:** hungarian dance, virtuoso performers, contemporary regional cultural practice, historical studies.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

**УДК 793.3:796.072.4**

#### **КОМПОНЕНТИ ТА КРИТЕРІЇ ЯКОСТІ СУДДІВСТВА У СПОРТИВНО-ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ГАЛУЗІ**

**Базела Дмитро Дмитрович** – заслужений артист України,  
суддя міжнародної категорії WDSF, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
ddbazela@gmail.com

Стаття присвячена аналізу компонентів й критеріїв якості суддівства у танцювальному спорті. З огляду на зовнішні та внутрішні чинники роботи судді, неможливо досягти повної об'єктивності оцінювання у сенсі неупередженості, а тому потрібно говорити про об'єктивізацію суддівської оцінки на інтерсуб'єктивних засадах, під якими розуміється злагоджена робота бригади суддів й продумане координування загального ходу оцінювання зі сторони Головного судді. Об'єктивізація й якість оцінки суддею заходів у межах танцювального спорту, залежить від підготовки й самопідготовки спортивного судді, фаховість якої пов'язана з гармонізацією усіх компонентів його професіограми: гностичного, проектувального, організаторського (у зв'язку з нормативним), креативного та комунікативного.

**Ключові слова:** спортивно-танцювальна галузь, танцювальний спорт, бальні танці, суддівство, якість оцінювання, критерії, компоненти.



*Постановка проблеми.* Інститут суддівства у спортивно-танцювальній галузі є інстанцією, що виконує важливу регулятивну функцію. Мова йде про вплив на суспільно-професійні відносини шляхом визначення правил поведінки учасників змагань й конкурсів, забезпечення порядку та дотримання цих правил.

Суддею є особа, наділена належними правами та повноваженнями на момент проведення заходу, що повинна бездоганно знати правила й вміти їх трактувати у потрібний момент. Окрім безпосереднього керівництва змагальним процесом, суддя виконує обов'язки представника певної танцювальної організації чи клубу, що бере участь у проведенні змагань, долучається до розвитку спортивно-танцювальної галузі, а також переймається збільшенням ступеня видовищності змагання.

Саме цей вищезгаданий момент, що свідчить про «заангажованість» кожного окремого судді у танцювальному спорті, перш за все, є підставою для численних закидів на адресу останнього у тому, що він вважається не дуже об'єктивним видом спорту. Зрозуміло, що досвід судді тісно пов'язаний з його хореографічною практикою у ролі танцівника й тренера, яка виступає базисом його грамотності та фаховості як судді в подальшому, але достатньо суттєвим відволікаючим чинником й досі залишається наявність своїх пар на турнірі, і під впливом цього фактору (як й іншого – батьків учасників), багатьох суддів цікавить не об'єктивний сам по собі, а позитивний для них результат.

У зв'язку з цим суддівська ситуація у танцювальному спорті України погіршується з року в рік. Аналіз якості підготовки та укомплектованості суддівського корпусу в межах галузі й танцювального спорту зокрема, до якого автор статті має безпосереднє відношення, підтверджує незадовільний стан справ, тим самим актуалізуючи не лише проблему принципів й критеріїв суддівства, але й питання підготовки та змістовно-структурних складових професіограми судді.

Проблема відсутності точної та об'єктивної оцінки прямо пов'язана з питанням якості суддівства. Головне завдання судді – оцінка виконавської майстерності танцювальних пар шляхом їхнього порівняння. Доволі часто суддя у процесі прийняття рішень опирається на особистий досвід, інтелект, порядність й професіоналізм. Проте це не виключає суб'єктивного фактору у межах суддівської оцінки, обумовленої індивідуальністю судді. Беручи до уваги, впровадження жорстких критеріїв, що є перешкодою для розвитку та вдосконалення танцювальної майстерності, потрібно відмітити, що важко доступна об'єктивність у контексті задіяння багатьох індивідуальностей, може бути замінена на «прийняту інтерсуб'єктивність», де домовленість про умови проведення змагань посідає одне з ключових місць. Саме тому, оцінка судді залежить від його порядності та професіоналізму, що визначають категорію судді спортивного танцю. У цьому ключі, проблема підвищення об'єктивності суддівства на турнірах з танцювального спорту є рівнозначною проблемі підвищення якості суддівства, що є найбільш актуальною й обговорюваною серед фахівців у цій галузі та тісно пов'язана з намаганням суддівського корпусу наблизитися до її вирішення, долаючи труднощі, протистояння й конфлікти інтересів на цьому шляху.

І ще один момент, про який хотілося б згадати, полягає у тому, що брак об'єктивності призводить до того, що багато танцівників, відчуваючи себе обдуреними, припиняють участь у змаганнях й взагалі полишають спортивно-танцювальну галузь. Не в останню чергу це пов'язано з явно несправедливим розподілом місць на догоду деяких членів суддівської колегії та організаторів турнірів, які керуються утилітарними мотивами. Через те, лише за умови комплексного підходу, де теоретичний дискурс теж відіграє вагоме значення, можна виробити заходи, спрямовані на одночасне вирішення різних аспектів проблеми об'єктивності суддівства у танцювальному спорті.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Окреслена тема залишається майже нерозробленою й малодослідженою у теоретичному аспекті, попри те, що потреба у цьому з часом лише зростає. Нечисельні спроби розібратися у цьому питанні, приміром, роботи О. Коваленка (2001 р.), Б. Федорченка (1999 р.), В. Белобородова, О. Белобородової, А. Садовнікової та ін., М. Терехової (2015 р.), М. Кеби (2017 р.), Т. Осадціва та ін., лише засвідчують, що тема варта уваги не лише практиків-суддів, котрі час від часу дискутують відносно окремих питань у цьому ключі, але й теоретиків, що мають долучитися до її вирішення інструментарій наукового дискурсу та доробок суміжних напрямів. Йдеться про роботи, у яких висвітлюються питання ролі суддівства у спорті на сучасному етапі розвитку суспільства, чинників якості суддівства у художній гімнастиці, об'єктивності й достовірності спортивного результату, структури й змісту професіограми спортивного судді тощо. Окремий блок становлять офіційні документи, що регламентують роботу суддів (автор посилається на положення та етичний кодекс Всеукраїнської Федерації Танцювального Спорту (ВФТС), враховуючи досвід роботи й членство у ній).

*Мета статті* – аналіз компонентів й критеріїв якості суддівства у танцювальному спорті.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Одним із найважливіших напрямів у межах забезпечення якісної роботи суддівського корпусу у танцювальному спорті як синтезі технічної складності елементів й естетичної досконалості їх виконання є проблема вдосконалення процесу підготовки суддів, яка у спортивно-танцювальній галузі на сучасному етапі є доволі складним багатофакторним процесом, що передбачає об'єктивні й суб'єктивні чинники, цілі, завдання, методи, організаційні форми, матеріально-технічні умови тощо. Підготовка до успішної реалізації суддівської діяльності – вироблення готовності людини до продуктивної участі у ній. А це вимагає від людини повної віддачі сил й досягнення відповідного рівня професіоналізму, який би дозволив мобілізувати структурні компоненти своєї діяльності (гностичний, конструктивний, організаторський, проектувальний та комунікативний), що визначають якісно-змістовні характеристики суддівства.

Базовим компонентом безумовно є гностичний у поєднанні з соціально-психологічними факторами, що впливають на суб'єктивність суддівських оцінок. Суб'єктивізацію оцінки визначає вирішення інших завдань у процесі запам'ятовування основної інформації, втома суддів, викликана ослабленням властивостей пам'яті та уваги. Особливо, якщо йдеться про ослаблення уваги, яка виступає впливовим чинником, а за одно й фактором істотних помилок у суддівстві. Переважно це зорова увага як свідомо-спрямоване й регульоване зосередження, для реалізації якої нерідко потрібен прояв волі. Саме завдяки уважності суддя здатен «діставати» з пам'яті потрібні відомості, виділяти головне, приймати правильне рішення й виставляти остаточну оцінку. А воля потрібна для організації уваги, коли настає стомлення, що викликає помилки у процесі оцінювання майстерності танцівників. Тому WDSF затверджено правило, яке регулює тривалість роботи судді, тобто суддя може працювати без перерви 2 години.

Зосередженість й правильне розподілення уваги дасть змогу судді (особливо Головному) паралельно належним чином слідкувати за багатьма учасниками й моментами: за правильністю й якістю техніки, поведінкою глядачів й інших суддів, контролювати процес оцінки технічних дій під час виконання програми, брати до уваги час й постійно тримати у полі зору всю зону змагань.

Від втоми не обезпечені навіть досвідчені судді, яка переважно настає з початком другого відділення. У тих, кому бракує досвіду і слабкий гностичний компонент, підвищується ситуативна тривожність, проявляється занижена самооцінка й вони починають у процесі оцінювання орієнтуватися на публіку або прагнути, щоб коефіцієнт якості був не нижче, ніж в інших суддів. Іншими словами, спрацьовує так званий стабілізуючий психологічний механізм, який вирівнює суддівську оцінку й засвідчує слабкість гностичного елементу. Дуже часто суддя у танцювальному спорті підпадає під вплив дестабілізаційних факторів саме через внутрішню невпевненість у власних знаннях, коли мова йде про знання правил конкурсу або змагань, візуальне уявлення форми усіх технічних елементів, знання загальних вимог до суддів відповідної категорії, знання документальної бази та ін. У цій ситуації на свідомість судді впливають неофіційні оціночні еталони, страх вийти за межі зони допустимих розходжень й протиставити себе суддівській групі, викликавши невдоволення глядачів.

Отже, стабілізуючими механізмами, що наближають індивідуальну суддівську оцінку до середньостатистичної, окрім гностичного компоненту можуть виступати емпатія (уявлення себе на місці спортсменів й вгадування оцінки сусіднього судді), суддівська інтуїція та антиципація. Це не означає, що суддя не вболіває за свої пари: насправді він «бере у лапки» свої симпатії, тоді як насправді на перше місце виносить професійність й гностичну грамотність, що підкреслюють його прагнення до об'єктивності.

Поряд зі складністю сприйняття й переробки усієї інформації, слабкістю пам'яті й уваги, невизначеністю у питанні змагальних правил, до причин помилок суддів додається ще й вплив від ефекту виступу, що приводить до зміни їхньої думки, зокрема й під впливом глядачів, змагальної реклами, макро- (шум, світло) та мікроефектів у залі (хто сидить поруч, яка атмосфера у суддівських бригадах); установка на певні еталони й зразки виконавської майстерності, знову ж таки, як наслідок сильного впливу індивідуальності та гностичної невизначеності; вплив стереотипу, що визначає залежність оцінки судді від популярності, авторитету тієї чи іншої пари.

Гностична діяльність судді з танцювального спорту характеризується постійним прагненням до підвищення рівня своїх знань, вдосконалення професійної майстерності, активізації наукових пошуків й наміру впровадити результати власної роботи у практичну сферу. Це мотивує його до більш глибокого вивчення тенденцій розвитку світового танцювального спорту та розкриття динаміки досягнень танцівників у всіх програмах й на всіх етапах їхнього професійного становлення. У зв'язку з цим потрібно пам'ятати про проектувальний компонент у праці судді з танцювального спорту, пов'язаний з відбором й творчою селекцією матеріалу, необхідного для підвищення його кваліфікації, перспективним плануванням завдань й способів їх вирішення.

Досить часто проєктувальний компонент недооцінюють і даремно, адже саме він лежить в основі самовдосконалення судді, його роботи над власними помилками, що впливає на поліпшення якості суддівства. Глибокі знання правил проведення змагань й методики суддівства, особистісні якості суддів, їх сміливість, тактовність й вихованість не тільки стають вирішальним фактором підвищення видовищності змагань, але й мають виховне значення для всіх, хто бере участь у змаганні. Українському танцювальному спорту не потрібні як емоційно нестабільні судді зі слабким гностичним компонентом, так і ті, що сліпо виконують правила, «прив'язуючи» себе до засадничих положень. Натомість необхідні ті, що думають під час змагань, вміють глибоко й оперативно аналізувати суперечливі ситуації, що виникають.

Організаторський компонент суддівської діяльності у танцювальному спорті пов'язаний як із вже згаданими, так і з нормативним базисом, що у Всеукраїнській Федерації танцювального спорту презентований «Кодексом етичних норм та поведінки суддів» й «Положеннями про колегію суддів». У процесуальному плані, під яким маємо на увазі діяльність, спрямовану на організацію змагань чи конкурсів, зрозуміло, що цей компонент стосується переважно роботи Голови змагань, обов'язки якого регламентовані згаданими положеннями про колегію. У них знаходимо дефініцію Голови змагань: «особа, яка проходить обов'язкове щорічне навчання на конгресі ВФТС для Голів змагань та складає тест для Голів змагань, отримавши позитивний результат. Тест вважається зарахованим за умови 70% і більше правильних відповідей» (Положення про колегію суддів ВГО «Всеукраїнська Федерація Танцювального Спорту», 2017 р.).

Із цього визначення не впливає організаційно-нормативний аспект, але якщо переглянути обов'язки Голови змагань (пункт 3.1.), то можна помітити, що вони складають вищий рівень (інстанцію) суддівського корпусу, а тому, висловлюючи діалектичною термінологією, «знімають» (передбачають у собі) обов'язки спортивного судді (пункт 3.2.), діяльність яких унормована: у всіх 6 положеннях суддя «повинен»: «...оцінювати виступ спортсменів і команд танцювального спорту згідно правил та принципів оцінки майстерності спортсменів», «...дотримуватись у своїй діяльності правил та положень WDSF, WDSF PD та ВФТС», «...дотримуватись положень кодексу суддівської етики WDSF та ВФТС», «...дотримуватись правил та положень антидопінгового кодексу WDSF та ВФТС» (Положення про колегію суддів ВГО «Всеукраїнська Федерація танцювального спорту», 2017 р.) та ін.

До цього додається ще й етичний кодекс судді, який є «стратегічним документом, котрий має зафіксувати базовий та домінуючий принцип відповідальності всіх суддів за чесність, компетентність та ефективність при виконанні ними свого професійного обов'язку, для створення цілісної та об'єктивної суддівської оцінки в цілому» (Кодекс етичних норм та поведінки суддів, 2013). Вчитавшись уважно у положення цього кодексу, додавши їхній зміст до положень про колегію, отримаємо важливу умову організаторського компоненту, який стосується й спортивних суддів, а саме, регламентованість нормативною базою. Деонтологічність цих положень, а особливо їхнє дотримання зі сторони суддів, забезпечує останніх від суб'єктивізму та волонтаризму в процесі оцінювання. Більше того, впливає на формування комплексу моральних якостей судді танцювального спорту: вимогливість, чесність, ввічливість, оптимізм і т. ін., оскільки виховна роль судді під час проведення змагань є суттєвою, і лише на власному прикладі можна виховувати нове покоління суддів.

У цьому відношенні організаційно-нормативний компонент доволі тісно переплітається з конструктивним, оскільки мова про роботу судді над собою, висування вимог до себе, пам'ятаючи про головне, що з твоєю правильною поведінкою пов'язана правильність поведінки інших. У такому випадку суддя розуміє деонтологічний та моральний зміст положень «...не має права приймати гроші, винагороди, предмети або речі, котрі мають значну матеріальну цінність, у тому числі обіцянки майбутньої винагороди, як у вигляді подарунків, так і у формі оплати за послуги...», «...не має права допускати заяви, котрі вводять в оману відносно рівня його/її авторитетності або рівня професійного досвіду», «...не має права допускати заяви, котрі вводять в оману відносно рівня його/її впливу, котрий пов'язаний з його/її суддівською категорією», «...зобов'язаний утриматися від публічної підтримки цих або інших танцювальних пар, виступ котрих він оцінює в ході змагань», «...не має права впливати на думку інших суддів, в тому числі не має права їх залякувати» та ін.

Із цим нормативно-моральним змістом прямо пов'язаний вже згаданий оптимізм, що передбачає добро та чуйність судді, його доброзичливість й комунікабельність, віру в учасників, що вони здатні досягнути поставлених цілей, а також почуття гумору, правдивість, принциповість, самокритичність, справедливість й працьовитість.

Виділяючи комунікативний компонент у роботі судді танцювального спорту, потрібно зацентрувати увагу на головному – підтримання професійних відносин з усіма учасниками змагань: суддями, тренерами, танцівниками. А це не менш важливо за всі попередні компоненти. Здорова й

ефективна комунікація – запорука успішного функціонування суддівського корпусу. Суддя повинен чітко знати, яку інформацію варто брати до уваги, а яку ігнорувати. Бальні танці – технічний вид спорту, тому одним з основних завдань роботи суддів постає грамотна оцінка техніки виконання. Для цього суддям потрібно прораховувати безліч рухів впродовж секунд, щоб потім не замислюватися над прийняттям рішення. Тому суддівська робота завжди вимагає, окрім належних психофізіологічних якостей, злагодженого функціонування всіх, в тому числі комунікаційної системи судді, завдяки якій він аналізує виступ, зберігає інформацію й приймає своєчасне адекватне рішення на підставі обробки цієї інформації.

Без чітко налагодженої комунікації у межах колегії суддів, неможлива, по-перше, її продуктивна робота, а, по-друге, розвиток танцювального спорту як галузі. Якщо не буде обміну інформації між Головою змагань, технічним суддею й спортивним суддями, то як у такому випадку під час проведення заходу можна забезпечити виконання правил та положень WDSF, WDSF PD та ВФТС, чи правил та положень антидопінгового кодексу WDSF та ВФТС, чи правил та положень щодо переліку виконання дозволених фігур, дотримання положення кодексу суддівської етики WDSF та ВФТС тощо? Не кажучи вже про конфлікт інтересів чи роботу Президії, члени якої приймають рішення шляхом голосування й за підсумком консенсусних домовленостей.

*Висновки.* Таким чином, якість суддівства у спортивно-танцювальній галузі прямо пов'язана з проблемою об'єктивності. Про яку об'єктивність у танцювальному спорті може йти мова, коли оцінку виконавської майстерності ведуть суб'єкти, тобто конкретні судді? На жаль, і це слід визнати, що повної об'єктивності у сенсі неупередженості у танцювальному спорті бути не може, оскільки, подобається нам це чи ні, але на суддю у процесі оцінювання впливає чимало чинників – зовнішніх (склад суддівської бригади й відносини з Головним суддею, відсутність інтересу до змагань, установка на певні еталони й зразки виконавської майстерності, вплив стереотипу, тобто залежність оцінки судді від популярності, авторитету тієї чи іншої пари, шум й світло у залі та ін.) й внутрішніх (розосередженість уваги й слабкість пам'яті, втому, не впевненість у своїх знаннях, відхилення від положень кодексу етичних норм під впливом персонального інтересу у змаганнях тощо). За таких умов можна говорити про об'єктивізацію суддівської оцінки лише на інтерсуб'єктивних засадах, під якими розуміється злагоджена робота бригади суддів й продумане координування загального ходу оцінювання зі сторони Головного судді, від якого залежить донесення до кожного спортивного судді усвідомлення своєї ролі у загальному процесі, розвитку танцювального спорту й репутаційних ризиків у результаті тотальної суб'єктивізації критеріїв власного оцінювання.

Поряд із глибоко продуманим контролем роботи суддівської бригади, об'єктивізація оцінки також залежить від підготовки й самопідготовки спортивного судді, фаховість якої пов'язана зі збалансування усіх компонентів власної професіограми: гностичного, проектувального, організаторського (у зв'язку з нормативним), креативного та комунікативного. Поряд із системою оцінювання й «прийнятною інтерсуб'єктивністю» суддівської співпраці, вагоме місце займають особистісно-професійні показники конкретного судді, а саме, якість й цілісність його знань та умінь, від яких залежить дестабілізації або стабільності емоційного стану; самовдосконалення та робота над власними помилками; персональний «етичний кодекс» (вимогливість, справедливість, чуйність, чесність, ввічливість, оптимізм, самокритика, принциповість та ін.); комунікабельність, підтримання професійних відносин з усіма учасниками змагань; збалансування власної комунікаційної системи судді, завдяки якій відбувається аналіз виступу, зберігання інформації й прийняття своєчасного адекватного рішення на підставі обробки цієї інформації.

#### Список використаної літератури

1. Белобородов В. В., Белобородова О. В., Садовникова А. М., Богданович Н. Г., Воробьева Е. В. Факторы, влияющие на объективность судейской оценки в соревнованиях по спортивным танцам. *Электронный научный журнал «Apriori»*. Серия: Гуманитарные науки. URL: <http://apriori-journal.ru/journal-gumanitarnie-nauki/id/435> (дата звернення: 10.05.2019)
2. Кеба М. Є. Сучасна система оцінювання змагань з бальних танців (танцювальний спорт). *Молодий вчений*. 2017. № 12 (52). С. 168–171.
3. Кодекс етичних норм та поведінки суддів. URL: [http://audsf.com.ua/documents/kodeks\\_etich\\_norm.pdf](http://audsf.com.ua/documents/kodeks_etich_norm.pdf) (дата звернення: 07.07.2019)
4. Коваленко А. А. Актуальные вопросы повышения квалификации судей по спортивным танцам. *Спортивные танцы: бюллетень*. 2001. № 2 (18). С. 26–28.
5. Осадців Т. П. Система суддівства бальних (спортивних) танців. Лекція для студентів III курсу ФПО спеціальності 024 Хореографія з дисципліни «Тім викладання бального танцю». URL: <http://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/16596/1/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F%203%20%D0%A1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0%20%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B4%D1%96%D0>

%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%20%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%85%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8F%D1%85.pdf (дата звернення: 10.05.2019)

6. Передерій В. В. Чинники якості суддівства в художній гімнастиці. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*. 2013. № 3. С. 43–46.

7. Положення про колегію суддів ВГО «Всеукраїнська Федерація танцювального спорту». URL: <http://audsf.com.ua/wp-content/uploads/2017/05/sud.pdf> (дата звернення: 15.04.2019)

8. Терехина Р. Н., Ким Н. В. Компоненты профессиональной деятельности судьи по спортивной гимнастике. *Учёные записки. Научно-теоретический журнал*. 2011. № 9 (79). С. 144–147.

9. Терехова М. А. *Судейство в танцевальном спорте: учебно-методическое пособие*. Волгоград: «ВГАФК», 2015. 75 с.

10. Федорченко Б. И. Судейство в танцевальном спорте. *Спортивные танцы: бюллетень*. 1999. № 2 (4). С. 10–12.

#### References

1. Beloborodov V. V., Beloborodova O. V., Sadovnikova A. M., Bogdanovich N. G., Vorobeva E. V. Faktoryi, vliyayushchie na ob'ektivnost sudeyskoy otsenki v sorevnovaniyah po sportivnyim tantsam. *Elektronnyiy nauchnyiy zhurnal «Apriori»*. Seriya: *Gumanitarnyye nauki*. URL: <http://apriori-journal.ru/journal-gumanitarnie-nauki/id/435> (data zvernennia: 10.05.2019).

2. Keba M. (2017). Suchasna systema otsiniuvannia zmahani z balnykh tantsiv (tantsiuvalnyi sport). *Molodyi vchenyi*. № 12 (52). P. 168–171.

3. *Kodeks etychnykh norm ta povedinky suddiv*. URL: [http://audsf.com.ua/documents/kodeks\\_etich\\_norm.pdf](http://audsf.com.ua/documents/kodeks_etich_norm.pdf) (data zvernennia: 07.07.2019).

4. Kovalenko A. A. (2001). Aktualnyie voprosy povysheniya kvalifikatsii sudey po sportivnyim tantsam. *Sportivnyie tantsyi: byulleten*. № 2 (18). P. 26–28.

5. Osadtsiv T. P. *Systema suddivstva balnykh (sportyvnykh) tantsiv*. Lektsiia dlia studentiv III kursu FPO spetsialnosti 024 Khoreohrafiia z dystsypliny «TiM vykladannia balnoho tantsiu». URL: <http://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/16596/1/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F%203%20%D0%A1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0%20%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B4%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%20%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%85%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8F%D1%85.pdf> (data zvernennia: 10.05.2019).

6. Perederii V. V. (2013). Chynnyky yakosti suddivstva v khudozhnii himnastytsi. *Pedahohika, psykholohiia ta medyko-biologichni problemy fizychnoho vykhovannia i sportu*. № 3. P. 43–46.

7. *Polozhennia pro kolehiu suddiv VHO «Vseukrainska Federatsiia Tantsiuvalnoho Sportu»*. URL: <http://audsf.com.ua/wp-content/uploads/2017/05/sud.pdf> (data zvernennia: 15.04.2019).

8. Teryokhina R., Kim N. (2011). Komponenty professionalnoy deyatelnosti sudi po sportivnoy gimnastike. *UchYonyie zapiski. Nauchno-teoreticheskiy zhurnal*. № 9 (79). P. 144–147.

9. Terehova M. A. (2015). *Sudeystvo v tantsevalnom sporte: uchebno-metodicheskoe posobie*. Volgograd: «VGAFK».

10. Fedorchenko B. (1999). Sudeystvo v tantsevalnom sporte. *Sportivnyie tantsyi: byulleten*. № 2 (4). P. 10–12.

#### КОМПОНЕНТЫ И КРИТЕРИИ КАЧЕСТВА СУДЕЙСТВА В СПОРТИВНО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ОТРАСЛИ

**Базела Дмитрий Дмитриевич** – заслуженный артист Украины, судья международной категории WDSF, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу компонентов и критериев качества судейства в танцевальном спорте. Учитывая внешние и внутренние факторы работы судьи, невозможно достичь полной объективности оценивания в смысле беспристрастности, а поэтому нужно говорить о объективизации судейской оценки на intersубъективных началах, под которыми понимается слаженная работа бригады судей и продуманная координация общего хода оценивания со стороны Главного судьи. Объективизация и качество оценки судьей мероприятий в рамках танцевального спорта зависит от подготовки и самоподготовки спортивного судьи, профессионализм которой связан со сбалансированием всех компонентов его профессиограммы: гностического, проектировочного, организаторского (в связи с нормативным), креативного и коммуникативного.

**Ключевые слова:** спортивно-танцевальная отрасль, танцевальный спорт, балльные танцы, судейство, качество оценки, критерии, компоненты.

#### COMPONENTS AND QUALITY CRITERIA OF JUDGING IN THE DANCESPORT INDUSTRY

**Bazela Dmytro** – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, judge of the international category WDSF, assistant professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the components and quality criteria of judging in dance sport. It is proved that in view of the external and internal factors of a judge's work in the dancesport industry, it is impossible to reach

full objectivity – in the sense of impartiality – but it makes sense to speak of the objectivization of judicial evaluation on an intersubjective basis, by which is meant the cooperative work of a team of judges and the thoughtful summation of all overall judgements by the Head Judge. The objectivization and quality of a judge's evaluation of events within the dancesport framework depends on his own training and self-preparation, and his professionalism is related to his ability to balance all components of his evaluative competence: his knowledge, his organizational skill (as it relates to the norms of the endeavor), his creativity and his communicative abilities.

**Key words:** dancesport industry, dancesport, ballroom dancing, judging, evaluation quality, criteria, components.

UDC 793.3:796.072.4

#### COMPONENTS AND QUALITY CRITERIA OF JUDGING IN THE DANCESPORT INDUSTRY

**Bazela Dmytro** – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,  
judge of the international category WDSF,  
assistant professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

*The purpose* of the article is to analyze the components and quality criteria of judging in dance sport.

*Research methodology.* The methodology of this investigation is grounded in analyses and generalizations of both data and expert assessments of the practice of dancesport judging. Furthermore, we will analyze programmatic documents and employ the methods of sociological research, pedagogical observation, systematization, comparison and professional training in this research.

*Result.* The objectivization and quality of a judge's evaluation of events within the dancesport framework depends on his own training and self-preparation, and his professionalism is related to his ability to balance all components of his evaluative competence: his knowledge, his organizational skill (as it relates to the norms of the endeavor), his creativity and his communicative abilities. Along with the system of evaluation and the accepted «intersubjectivity» of judicial cooperation, there are also certain important personal and professional indicators pointing to each particular judge which he must work on order to better approximate objectivity.

*Scientific novelty.* It is proved that in view of the external and internal factors of a judge's work in the dancesport industry, it is impossible to reach full objectivity – in the sense of impartiality – but it makes sense to speak of the objectivization of judicial evaluation on an intersubjective basis, by which is meant the cooperative work of a team of judges and the thoughtful summation of all overall judgements by the Head Judge, who must communicate to everyone an awareness of his role in the overall process of developing dancesport and the risks to reputation involved.

**Key words:** dancesport industry, dancesport, ballroom dancing, judging, evaluation quality, criteria, components.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 745/749

#### ПАМ'ЯТІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА-ЕМАЛЬЄРА О. БОРОДАЯ

**Мостовщикова Дар'я Олегівна** –  
аспірантка, викладач кафедри образотворчого мистецтва,  
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ  
orcid.org/0000-0001-6981-0739  
d.mst@i.ua

Стаття присвячена творчості відомого українського художника Олександра Бородая. Зазначено основні дати та факти з біографії митця, які сприяли його становленню як провідного емальєра України. Проаналізовано мистецькі здобутки, серед яких станкові та монументальні композиції, інсталяції, скульптура і ювелірні роботи. Метою публікації є розкриття багатогранної особистості О. Бородая, як художника, емальєра та викладача.

Підкреслено, що новаторський перехід від мініатюрних форм до монументальних у застосуванні гарячої емалі на теренах України пов'язаний безпосередньо з ім'ям художника. Розпочавши новий етап розвитку емальєрного мистецтва, О. Бородай залишив по собі вагомий творчий спадок та учнів, які продовжують популяризувати емальєрну справу на Батьківщині та за кордоном.

**Ключові слова:** О. Бородай, гаряча емаль, емальєрство, мідь, емаль, художній метал, дизайн інтер'єру, монументальне мистецтво.

*Постановка проблеми.* У мистецькому просторі України гаряча емаль переважно сприймалась як частина ювелірного та декоративно-прикладного мистецтва та вже наприкінці ХХ ст. художник О. Бородай відкрив нові грані цієї техніки. Завдяки його доробку емаль – це і станкові твори, й інсталяції, і частина монументального мистецтва. О. Бородай (1946–2019 рр.) вважається засновником вітчизняної гарячої емалі, в той же час прослідковується незначна кількість публікацій, присвячена художнику та й творчість його не оцінена у повній мірі.

Це пов'язано з тим, що емаль поки що залишається маловідомою для України технікою, хоча за широтою можливостей художньої виразності вона може порівнюватись з олійним живописом. Вирішення означеної проблеми полягає у всебічному дослідженні творчості О. Бородає в галузі гарячої емалі.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Творчість О. Бородає розглядається у публікаціях художниці Ю. Довгань. В її дисертаційному дослідженні «Мистецтво емалі в Україні: історичний досвід та сучасний стан» (Київ, 2008) окреслено стан розвитку цього унікального мистецтва в загальноєвропейському контексті, від найдавніших зразків до сучасних творів. Єдина донька О. Бородає – Ю. Довгань, яка пішла з життя передчасно, була вузьким спеціалістом в області емалі, і її дисертація на даний момент є єдиною ґрунтовною публікацією, в якій емаль розглядається як вид станкового і монументального мистецтва. Дослідниця аналізувала творчі практики сучасних українських художників-емальєрів, зокрема, і О. Бородає.

Метою даної публікації є безпосередній акцент творчого доробку художника. При аналізі оформлених О. Бородаєм станцій метрополітену важливими стали статті О. Довгань «Емаль в сучасному інтер'єрі метрополітену» (Київ, 2006) [6] та «Нові аспекти художньо-декоративного оздоблення інтер'єрів і екстер'єрів» (Київ, 2005) [7], в яких дослідниця порівнює вітчизняні та закордонні монументальні роботи, розкриває ідеї художників, які працювали над композиціями.

Для формування загального портрету художника змістовними є вступні статті, що розміщувались у каталогах О. Бородає, кожна з яких розкривала особистість митця з тієї чи іншої сторони, в контексті тих робіт, які були представлені в альбомах. Так, ст. науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України Г. Складенко у передньому слові до каталогу О. Бородає і О. Бабака, спробувала окреслити головну тему спільної творчості київських художників, визначивши її як «міф про Україну» [9].

До персональних каталогів О. Бородає першої (Київ, 2003) та другої частини (Київ, 2006) вступне слово писала художник-емальєр, ст. викл. кафедри КДАДПМіД ім. М. Бойчука, куратор ІІ Міжнародного фестивалю емалі в Україні Т. Ільїна [4]. Вона описала серії художника-новатора та акцентувала увагу на деяких значимих датах життя О. Бородає. Проте, узагальнити віхи життя і творчості митця стало можливим лише по завершенні його земного шляху.

*Мета статті* – розглянути етапи творчої біографії О. Бородає і його мистецькі здобутки як художника, емальєра та викладача.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* На сьогодні зрозуміло, що Олександр Андрійович Бородай (15.09.1946 – 8.11.2019 рр.) є засновником української живописної емалі, новатором, невинним експериментатором, внесок якого в українське мистецтво важко переоцінити.

Народився майбутній художник 946 р. у м. Дніпро. У родині, підтримували мистецький потяг до малювання юного хлопця. Батько – Андрій Семенович, був художником-самоуком, походив із козацького роду Полтавщини і хотів аби син отримав профільну освіту. Рідний дядько Олександра – відомий скульптор В. Бородай, автор багатьох пам'ятників у Києві, з-поміж яких і Батьківщина-Мати. Він у певній мірі був прикладом для юного митця, адже працював на благо країни, шукаючи власний стиль у різних видах і техніках мистецтва.

Навчання митця за покликанням розпочалось у Дніпровському художньому училищі, після завершення якого (1966 р.) О. Бородай вступив до Київського державного художнього інституту на факультет монументального мистецтва. Протягом 6 років удосконалював свої вміння та навички у майстерні народної художниці України Т. Яблонської. 1969 р. він почав брати участь у всесоюзних виставках, а 1975 – став членом Спілки художників УРСР [23].

Відразу після навчання митець почав працювати на художньо-виробничих комбінатах: спочатку у Дніпрі протягом 1972–1986 рр., а наступні 5 років – у Києві, де виконував творчі замовлення. В той період майстер захопився такими техніками друкованої графіки, як офорт, лінорит, літографія, ксилографія, гравюра на картоні, пластику, міді, шовкодрук і монотипія. Більшість його робіт означеного часу присвячені українській тематиці, відтворюють гострі емоційні стани, що передаються глядачу. Як приклад можна навести твір «Прощання» (1972 р.) із самотнім помахом руки вслід, чи робота «Гості» (1973 р.), де старенька розмовляє з людьми зі спогадів, які мов реальні постають перед нею. Художник у графічних роботах вмів користуватися не лише плямою, завдяки якій урівноважував темне та світле, а й лінією (до прикладу, суцільно лінійні офорти з кольоровими акцентами 1978 р.: «Калина», «Барвінок», «Доля»). В останній згаданій роботі дівчина-Україна зображена немов на розп'ятті, а тло роботи – палімпсест, в якому просвічуються попередні шари з гетьманами, походами та прошкрябаними графіті з українськими словами на умовних старих стінах історії.

О. Бородай, окрім друкованої графіки, захоплювався також і рисунком, культ якого панував ще з навчання в училищі і посилювався у художньому інституті. Як художник-монументаліст митець

створював ескізи до розписів, що сягали двох метрів. Десятки творчих рисунків, переважно присвячених українським пейзажам, представлені у каталозі творів художника «Краєвиди» (2018 р.) [21]. У них вільна графічна лінія поєднується з детальною проробкою плям, а місцями і зовсім білими «цезурами». Через недовомовленість художника, глядач при спогляданні стає співавтором, породжуючи у своїй уяві продовження роботи [22].

Варто відзначити, що творчу роботу Олександр Андрійович поєднував з отриманням нових знань, адже знаходився у постійному розвитку та динаміці пізнання. Так, 1978 р. він уперше відвідав симпозиум емальєрів в угорському містечку Кечкемет. Відтоді це місце залишається центром для обміну досвідом професійних художників-емальєрів не лише з Європи, а й Америки та Японії.

Перше знайомство О. Бородай з технікою гарячої живописної емалі захоплювало, адже нею покривали великі площини металу, зовсім не так, як у ювелірних киеворуських колтах чи барокових потирах Львівщини [6; 161]. Ця поїздка змінила його життя, а разом із тим й історію українського мистецтва, в яку назавжди вписано його ім'я, як основоположника сучасної вітчизняної емалі.

У ті часи знайти матеріали для композицій було досить проблематично, тому О. Бородай звернувся до розташованого у передмісті Дніпра Новомосковського заводу з виробництва емалевого посуду. Там він як експериментатор, для отримання широкої палітри кольорових емалей дістав оксиди сурми, урану, марганцю, міді, хрому, оксиди кобальту й інших барвників. Один із художників НСХУ писав, що «на накривках каструль народився геній» [8]. Олександр Андрійович зміг із цих промислових емалей створити справжні шедеври – експериментальні, неочікувані відкриття. Прикладом є, твір «Весна» (1984 р.), на 16 зображеннях якого продемонстровано пластику ліній і плавність ліній жіночого тіла. Або «Три грації» (1984 р.), де пори року осінь, весна і літо зображені у вигляді струнких дівчат. Кольоровим акцентом обох композицій є тонка градація білого кольору, яка додає об'єму та матеріальності зображуваним постатям.

З часом в арсеналі художника з'являлись й інші матеріали для емалювання, незмінним залишався хист і сповнена ідеями уява митця.

Гарячі емалі О. Бородай закарбовують у собі нематеріальний плин часу та демонструють неймовірний діапазон інтелектуальних зацікавлень автора. Вони дуже різноманітні: в одних є сюжет і переважають реальні зображення, в інших – живуть нефігуративні, абстрактні форми. Всі експоновані праці художника притягують та довго не відпускають зір глядача, адже, окрім зовнішнього багатства фактури та кольору, мають в собі внутрішню енергію, прихований глибинний зміст.

О. Бородай говорив, що його живописні емалі нагадують багатошаровий пиріг, де зміст, як підкладки і фактури, поступово нанизується через особисті переживання [10; 141]. Авторський підхід, в якому сучасна концептуальність художника поєднується з традиційністю, котра сягає корінням національної культури, надає емалям справді класичного звучання.

До серій, котрі мають націоналістичний і філософський підтекст, можна віднести «Українську кераміку», «Сільські натюрморти», твори «Присвячення Надії Білокінь» тощо. Художник умів вбачати та натхненно відтворювати мистецьку сутність навіть найбуденніших речей, розкриваючи їх внутрішню красу.

На початку 1990-х О. Бородай у співавторстві з живописцем О. Бабаком створив серію інсталяцій з гарячою емаллю, що експонувались у Німеччині та стали відомими у світі. В окреслених творах вони реалізували своє прагнення предметності, «відчуженості» мистецтва, синтетичної, багатомірної форми [2; 5]. «Вимана старої ткалі», «Тихе свято суму», «Час, який нас так довго чекав» та інші були створені зі старих речей побуту, як-от дерев'яні колеса з воза, ткацький верстат чи глиняний посуд. Ці предмети мали свою історію, а тепер об'єднавшись з емалями, отримали інше тлумачення й органічно відбили дух українського фольклору [10; 142].

У ці ж роки він вперше в Україні почав застосовувати гарячу емаль у монументальному мистецтві. Прикладом слугує композиція з металу й емалі «Ритми Всесвіту» в Головній астрономічній обсерваторії НАН України, а також оформлення станцій метро, серед яких «Видубичі» та «Осокорки» у Києві [4; 4].

Оформлюючи станцію метро «Видубичі», О. Бородай звернувся до киеворуської тематики. У співавторстві з О. Бабаком він реалізував серію «Відлуння минулого», в якій у симбіозі доповнюють один одного відмінні за величиною емалеві поверхні, полірована латунь, граніт і різні види мармуру, поєднані за принципом флорентійської мозаїки. Тобто кожен шматок каменю підганявся один до одного з найвищою точністю, щоб їх стики були не помітні.

В основі сюжету композиції є історія про впровадження християнства князем Володимиром, в ході якого нещадно спалювались дерев'яні язичницькі ідоли, а їх рештки кидали у воду. За легендою, коли колоди пливли по Дніпру і приставали в районі «Видубичів», люди промовляли «видубай Боже» [7; 432]. Звідси назва метро та історія, покладена в основу при оформленні цієї станції.



Композиція динамічна, загальна кольорова гама зеленкувато-блакитна за рахунок масивних абстрактних плям коричневого граніту та кубинського зеленого мармуру, які розміщуються навколо латунних блискучих поверхонь і нагадують дніпровські схили. Центральними фігурами на двох панно над виходами до перону є постаті ідолів, виконані з травленої латуні. Контрастні акценти білого, червоного й ультрамарину колористично узагальнені з ромбовидними панно обабіч перону та сходів. Також їх поєднує спільна символіка – зображення трилисника і квітів, що мали магічно-обрядове значення для язичників й у переломний момент прийняття християнства стали використовуватись вірянами. Репродукування їх знову є передачею символічної інформації для наступних поколінь у художньо-образній формі [7; 64]. Чергування різних за розміром форм і чіткий ритм створює гармонійне і мажорне враження, під впливом якого глядач забуває про підземний холод та ізолюваність від денного світла і відкритого простору [3].

І якщо «Видубичі» – місце з історією, старовинними монастирями, церквами та будинками, то «Осокорки» є районом, що відбудувався нещодавно. Тому ця станція сучасна та лаконічна за своїми об'ємами, а оформлення її О. Бородай пов'язав із народженням ранкової зорі, новим горизонтом. Акцентні композиції виконані з полірованої нержавіючої сталі, міді й емалі демонструють «вранішні зорі» [5; 66]. Ідея імітації кольорового живопису світлом пронизує все оформлення станції, починаючи від відображення на сталі, химерних тіней алюмінієвих контурів, й закінчуючи райдужним світлом на стелі й емалевими вставками.

Згодом, 2003 р. О. Бородаєм реалізоване масштабне декоративне панно «Ранок над Ворсклою» в культурному центрі Полтави «Листопад». Хол палацу оздоблено великою кількістю неймовірних по красі емалей, які гармонійно поєднуються з латунню, полірованою сталлю та склом. Багатофігурна композиція із зображенням визначних постатей в історії України: Г. Сковороди, І. Мазепи, І. Сірка, козаків та ін. вражає яскравістю кольорів і реалістичністю виконання.

Тут можна простежити арсенал можливостей гарячої емалі та майстерність О. Бородая – від нюансів у тонкому моделюванні людських обличь до об'ємності і контрасту в геометричних орнаментах. Центральна частина – вражаюча за масштабом робота 9 м у висоту та 30 м у довжину, на якій зображено візитну картку Полтави – краєвид, котрий відкривається з Білої альтанки. На відстані композиція сприймається як така, що виконана в техніці перегородчастої емалі. Проте, деякий простір між перетинками не заповнений кольоровими плямами, при цьому мідні дроти, немов мереживо, формують рисунок.

Олександр Андрійович працював не лише у традиційних техніках, як от перегородчаста чи живописна емаль, він був і невпинним експериментатором. Серед його робіт є й ті, в яких використовуються новітні технології. Наприклад, метод «сграфіто», олівцева техніка, емаль по рельєфу тощо. Окрім станкових, монументальних робіт та інсталяцій, художник із міді й емалі створював справжні скульптури: «Дракон» (2004 р.), що у висоту сягає 2,5 м та вражає майстерністю виконання. Фантастичний звір виконаний із масивних пластин напівовальної форми, що вдало поєднуються між собою. Загальна гама золотава з кольоровими акцентами: сіро-бузкової гриви, жовто-помаранчевих крилець, скляних ультрамаринових очей. Вздовж тіла та реалістично промодельованих лап, дракон прикрашений блакитно-білою лузкою. За задумом художника скульптура розміщена в інтер'єрі на частині стелі та стіни.

Неймовірний стиль художника прочитується у всьому, за що він брався. Ще одна межа багатогранного О. Бородая – ювелірне мистецтво. Створений ним набір прикрас «Морська хвиля» з мельхіору, міді й емалі сприймається урочисто та монументально. Тут немає мікроелементів, це прикраси не для щоденного побуту, вони мають на меті створити враження «одягнутого мистецтва», де людина стає частиною композиції. Споріднені кольори світло-блакитного, ультрамарину в контрасті з білим і золотавим та динамікою руху привертають особливу увагу.

Підтримували митця його дружина Т. Турдієва, – художниця, з якою вони були разом ще із студентських років; а також їх донька Ю. Бородай. Вони обидві, завдяки Олександру Андрійовичу, пов'язали своє життя з гарячою емаллю. Разом ця мистецька родина робила все для розвитку та популяризації означеного мистецтва в Україні та за кордоном, завдяки чому гаряча емаль з кожним роком стає все цікавішою для художників різних спеціальностей, дизайнерів, архітекторів і колекціонерів. Також члени родини майстра були ініціаторами заснування Міжнародного фестивалю емалі в Україні та Музею художньої емалі в м. Дніпро.

На початку 2000-х художник виконував розписи Михайлівського Золотоверхого собору та Покровської церкви у Києві, та все ж у вітчизняному й європейському мистецтві він більше відомий саме своїми гарячими емаллями. Персональні виставки митця експонувались у Люксембурзі (1987 р.),

Будапешті (1989 р.), Гельсінгборзі (Швеція, 1990 р.), Бухаресті (1991 р.), Едмонтоні (Канада, 1992 р.), Детройті (США, 1993 р.) й інших країнах.

Твори зазначеного емальєра зберігаються у Дніпровському художньому музеї, Чернігівській картинній галереї, Запорізькому художньому музеї, Музеї декоративно-ужиткового мистецтва в Москві, Музеї художньої емалі в м. Кечкемет (Угорщина) та однойменному музеї м. Дніпро [23].

Так, О. Бородай десятиліттями передавав свої знання і сили формуванню нової генерації емальєрів, допускаючи до своєї творчої лабораторії та розкриваючи секрети майстерності учням, яких він частіше називав послідовниками. До неформальної школи художника належать Т. і С. Колечки, У. Федько, Т. Ільїна, А. Рябчук, Л. Мисько, І. Моргунова та ін. Дехто з них продовжив естафету та, знайшовши власне «обличчя», свій стиль, передає секрети емалі вже своїм учням.

Бажання О. Бородая запровадити у спеціалізовану вищу освіту вивчення гарячої емалі здійснилось на кафедрі образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка, який став єдиним ґрунтовним осередком створення станкових і монументальних робіт у даній царині. Під керівництвом Олександра Андрійовича було створено чимало дипломних проектів студентів, відомих як в Україні, так і за кордоном. Серед них Я. Білик, А. Шух, Д. Мостовщикова та ін.

О. Бородай розкривав секрети майстерності та, немов палаюча свічка, запалював в інших любов до гарячої емалі.

*Висновки з даного дослідження та перспективи.* Безперечно, ім'я О. Бородая завдяки його таланту та титанічній праці міцно вписано в історію українського і світового мистецтва. Художник професійно створював з емалі прикраси, станкові твори, монументальні композиції, скульптури та інсталяції. Окрім цього, він спрямовував сили на розвиток і популяризацію вітчизняної гарячої техніки за кордоном. Художник упродовж життя багаторазово експонував власні творів на міжнародній арені, був постійним учасником спеціалізованих симпозіумів, що сприяло становленню нового етапу в історії української емалі, пов'язаного з монументалістом О. Бородаєм. За собою залишив цілу плеяду емальєрів, які продовжують розвивати гарячу емаль.

#### Список використаної літератури

1. Алипова О. Реинкарнация эмали. *Корреспондент*. 2002. № 23. С. 51.
2. Бабак О., Бородай О. Малярство. Інсталяції. Емаль. Київ: Український центр творчості дітей та юнацтва, 1992. 84 с.
3. Белічко Н. Ю. Родина Бородаїв – київські художники-емальєри [Електронний ресурс]. *Видатні постаті науки, культури і освіти України*: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 2008. Режим доступу до ресурсу: <https://pandia.ru/text/79/509/8686-24.php>. (дата звернення 28. 12. 2019).
4. Бородай Олександр. Емаль II: Альбом-каталог; Переднє слово Т. А. Ільїної. Київ: Укр. письменник, 2016. 80 с.: іл.
5. Бородай Олександр. Рисунок. Красвиди: альбом-каталог Дніпро: Музей художньої емалі, 2018. 96 с.: іл.
6. Довгань Ю. О. Емаль в сучасному інтер'єрі метрополітену (з творчого досвіду Олександра Бородая). *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*: наук.-техн. зб. / Відпов. ред. М. М. Дьомін. Київ: КНУБА, 2006. № 15. С. 62–67.
7. Довгань Ю. О. Нові аспекти художньо-декоративного оздоблення інтер'єрів і екстер'єрів. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*: наук.-техн. зб. / Відпов. ред. М. М. Дьомін. Київ: КНУБА, 2005. № 14. С. 159–163.
8. Мостовщикова Д. О. «Олівцева техніка» та метод «сграфіто» в емалях О. А. Бородая. *The 3rd International scientific and practical conference «Perspectives of world science and education»* (November 27–29, 2019) CPN Publishing Group, Osaka, Japan. 2019. 750–753 p.
9. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. Москва : Наука, 1988. 783 с.
10. Седик О. З Дніпра через Київ до Кечкемета. *Слово просвіти*. 2019. № 7. С. 11.
11. Скляренко Г. Міф про Україну: художники Олександр Бородай та Олександр Бабак Київ: Нова генерація, 1992. Спецвип.. С. 5–7.
12. Сом-Сердюкова О. Життя без архіву: Книга для друзів. Київ: ФАДА, ЛТД, 2006. 210 с.
13. Федорук О. К. Бородай Олександр Андрійович [Електронний ресурс]. *Енциклопедія сучасної України* Режим доступу до ресурсу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=37296](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=37296) (дата звернення 29. 12. 2019).

#### References

1. Alipova O. Reinkarnatsiya emali // Korrespondent. 2002. №23. S. 51.
2. Babak O., Borodai O. Maliarstvo. Instalatsii. Emal. Kyiv: Ukrainskiy tsentr tvorchosti ditei ta yunatstva, 1992. 84 s.
3. Belichko N. Yu. Rodyna Borodaiv – kyivski khudozhnyky-emaliery [Elektronnyi resurs]. *Vydatni postati nauky, kultury i osvity Ukrainy*: Materialy Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. 2008. Rezhym dostupu do resursu: <https://pandia.ru/text/79/509/8686-24.php>. (data zvernennia 28. 12. 2019).
4. Borodai Oleksandr. Emal II: Albom-kataloh; Perednie slovo T. A. Ilinoi. Kyiv: Ukr. pysmennyk, 2016. 80 s.: il.
5. Borodai Oleksandr. Rysunok. Kraievdy: albom-kataloh Dnipro: Muzei khudozhnoi emali, 2018. 96 s.: il.

6. Dovhan Yu. O. Emal v suchasnomu interieri metropolitenu (z tvorchoho dosvidu Oleksandra Borodaia). *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*: nauk.-tekhn. zbirnyk / Vidpov. red. M. M. Domin. Kyiv: KNUBA, 2006. № 15. S. 62-67.
7. Dovhan Yu. O. Novi aspekty khudozhno-dekoratyvnoho ozdoblennia interieriv i eksterieriv. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*: nauk.-tekhn. zbirnyk / Vidpov. red. M. M. Domin. Kyiv: KNUBA, 2005. № 14. S. 159-163.
8. Mostovshchykova D. O. «Olivtseva tekhnika» ta metod «shrafito» v emaliakh O. A. Borodaia. *The 3rd International scientific and practical conference «Perspectives of world science and education»* (November 27-29, 2019) CPN Publishing Group, Osaka, Japan. 2019. 750-753 p.
9. Ryibakov B. A. Yazychestvo drevney Rusi. Moskva : Nauka, 1988. 783 s.
10. Sedyk O. Z Dnipra cherez Kyiv do Kechkemeta. *Slovo prosvity*. 2019. №7. S. 11.
11. Skliarenko H. Mif pro Ukrainu: khudozhnyky Oleksandr Borodai ta Oleksandr Babak – Kyiv: Nova heneratsiia, 1992. Spetsvyppusk. S. 5-7.
12. Som-Serdiukova O. Zhyttia bez arkhivu: Knyha dlia druziv Kyiv: FADA, LTD, 2006. 210 s.
13. Fedoruk O. K. Borodai Oleksandr Andriiovych [Elektronnyi resurs] // Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy Rezhym dostupu do resursu: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=37296](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=37296) (data zvernennia 29. 12. 2019).

#### ПАМ'ЯТИ УКРАїнСКОГО ХУДОЖНИКА-ЭМАЛЬЕРА А. БОРОДАЯ

**Мостовщикова Дарья Олеговна** –

аспирантка, преподаватель кафедры изобразительного искусства,  
Киевский университет им Бориса Гринченка, г. Киев

Статья посвящена творчеству известного украинского художника Александра Бородая. Указаны основные даты и факты из биографии художника, способствующие его становлению как ведущего эмалиера Украины. Проанализированы художественные достижения, среди которых станковые и монументальные композиции, инсталляции, скульптура и ювелирные работы. Целью публикации является раскрытие многогранной личности А. Бородая, как художника, эмалиера и преподавателя.

Подчеркнуто, что новаторский переход от миниатюрных форм к монументальным в применении горячей эмали на территории Украины связан непосредственно с именем художника. Начав новый этап развития эмального искусства, О. Бородай оставил после себя весомое творческое наследие и учеников, которые продолжают популяризировать эмальерное дело на родине и за рубежом.

**Ключевые слова:** А. Бородай, горячая эмаль, эмальерство, медь, эмаль, художественный металл, дизайн интерьеров, монументальное искусство.

#### IN MEMORY OF UKRAINIAN ENAMEL ARTIST O. BORODAY

**Mostovshchykova Daria** –

Post-graduate student, teacher of the department of fine art,  
Boris Grinchenko Kiev University, Kyiv

The article is dedicated to the work of the famous Ukrainian artist Olexander Boroday. The chronological order shows the main dates and facts from the biography of the artist, which contributed to his emergence as a leading Ukrainian enamelist. The main artistic achievements, including easel and monumental compositions, installations, sculpture and jewelry are analyzed. The purpose of the publication is to reveal O. Boroday's multifaceted personality as an artist, enamel artist and teacher.

As a result, it is emphasized that the innovative transition from miniature forms to monumental ones in the application of hot enamel in the territory of Ukraine is related directly to the artist's name. O. Boroday started a new stage in the development of enamel art, left behind a significant creative legacy and students, whose continue to popularize enamel in their homeland and abroad.

**Key words:** O. Boroday, hot enamel, copper, enamel, metal art, interior design, monumental art.

UDK 745/749

#### IN MEMORY OF UKRAINIAN ENAMEL ARTIST O. BORODAY

**Mostovshchykova Daria** –

Post-graduate student, teacher of the department of fine art  
Boris Grinchenko Kiev University, Kyiv

**The aim** of this paper is to analyze the milestones of O. Boroday's creative biography and his artistic achievements as an artist, enamel artist, teacher.

**Research methodology.** 13 major publications related to the topic of hot enamel, life and creativity of O. Boroday were reviewed. Among them were analyzed albums with works of the artist.

**Results.** O. Boroday's name, thanks to his talent and titanic work, is firmly integrated into the history of Ukrainian and world art. The artist has professionally created enamel jewelry, easel work, monumental compositions, sculptures and installations. In addition, he directed forces to develop and promote hot appliances

abroad. Throughout his life, the artist has repeatedly exhibited his own works in the international arena. He was also a regular participant in specialized symposiums that helped usher in a new phase in the history of Ukrainian enamel, related to the monumentalist O. Boroday. He left behind a whole galaxy of students who continue to develop hot enamel.

**Novelty.** This research is the author's first attempt to summarize the milestones of O. Boroday's life and work at the end of his earthly journey.

**Practical meaning.** The information in this article will be useful:

- when studying the works of O. Boroday and the main stages of the artist's life;
- when studying the history of enamel of Ukrainian painting;
- when considering easel and monumental works created in the technique of hot enamel.

**Key words:** O. Boroday, hot enamel, copper, enamel, metal art, interior design, monumental art.

Надійшла до редакції 23.11.2019 р.

УДК 78.03:786.8

## РОЗШИРЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ МОЖЛИВОСТЕЙ СУЧАСНИХ ЕЛЕКТРОННИХ ІНСТРУМЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ БАЯНА-АКОРДЕОНА)

Євченко Ігор – здобувач наукового ступеня, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
orcid.org/0000-0002-3950-042X  
gorik-baian@ukr.net

Здійснено огляд електронних музичних інструментів в історичній ретроспективі, порівняльний аналіз можливостей існуючих електронних баянів і акордеонів з інструментами FLY-системи. Стаття є першою спробою опису винаходу системи-FLY для електронних інструментів – баяна й акордеона, її введенням до наукового мистецтвознавчого та виконавського обігу. Здійснено аналіз практичних можливостей застосування системи-FLY у сучасному баянно-акордеонному виконавстві. На основі власних виконавських апробацій розглядаються схеми подвійних нот, спільні зони систем (Stradella Bass System) і виборної системи (Freebass System). Актуалізовано широке використання електронних інструментів із FLY-системою.

**Ключові слова:** електронні інструменти, електро-баян, електро-акордеон, система-FLY, технічно-виразові можливості виконавства.

*Постановка проблеми.* У баянному мистецтві кінця ХХ – поч. ХХІ ст. існує ряд питань, які знаходяться у центрі перетину наукових інтересів багатьох дослідників. Серед них – проблематика оновлення і розширення виконавських можливостей музичних інструментів, зокрема електронних, що відповідає сучасним мистецьким запитам як виконавців, так і композиторів.

*Останні дослідження та публікації.* Аналіз досліджень та публікацій за останні десятиріччя демонструє підвищений інтерес до сфери сучасного електро-баянного мистецтва, хоча не в усіх аспектах є достатньо дослідженим.

У своїх наукових працях В. Чефранов «Електронний баян у музичній культурі: історія, естетика, органологія» [7], С. Пучков «Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментальный современный творчество» [5] висвітлюють значущі аспекти переважно історичного характеру. Однак окреслена нами проблема в них не висвітлюється.

*Мета статті* – простеження передумов виникнення і еволюції конструкцій електро-баяна.

*Вклад матеріалу дослідження.* Сьогодні спостерігається стрімке еволюціонування практично всіх акустичних інструментів. Становлення електронної музики, як нового напрямку виконавства, пов'язане з досягненнями у сфері новітніх технологій. Тому на базі корпусу і механіки акустичного баяна створено електронний баян. Зовні він схожий на акустичний, але сучасний електробаян за тембральними й технічними можливостями – це оркестр. У його ресурсі – безмежно широка палітра тембрів, що дозволяє відтворювати і стилізувати звучання різних інструментів. На інструменті збалансовано динамічні можливості солюючого голосу на тлі оркестрового багатоголосся, розширено спектр ритміки за рахунок імітації ударних інструментів. Маючи безліч вбудованих різнопланових тембрів, цьому інструменту доступні практично будь-які музичні стилі.

Специфіку електронних інструментів в ході їх історичної модернізації відрізняють не лише нові тембральні якості, але й значні музично-виразові ресурси. За їхньою допомогою досягаються оркестрова різномембральна насиченість фактури, полі ритмічні утворення, що дає більші можливості для композиторів і виконавців.

Електро-баян у ході історичної модернізації пройшов кілька етапів становлення. Музична промисловість СРСР свого часу виготовила електро-баян на відомому радіозаводі «Форманта» (м. Качканар Свердловської обл.). Він мав назву «Топаз», міг імітувати звук традиційного баяна, органу, флейти тощо. На відміну від більшості клавішних синтезаторів, електро-баян був як моноблок, тобто його можна використовувати і як акустичний інструмент.

Згодом, на початку 1960-х років у Житомирі на заводі «Електровимірювач» створено перший в СРСР промисловий електро-музичний інструмент «Естрадин». Цей комбінований електронний баян міг звучати як механічний інструмент; на ньому можна виконувати багатотемброву музику, проте не відтворювалися звуки ударних, ударно-шумові й шумові ефекти [6].

Перші електронні гармоніки розроблені італійською компанією «Farfisa» («Фарфіза»), утворена об'єднаннями «Scandalli», «Settimio Soprani» і «Frontalini» [8]. «Фарфіза» виготовляла очеретяні органи, використовуючи повітря під тиском (наприклад, Microorgan і Pianoorgan), це інструменти з кількома тисячами тембрів та їх поєднань, комбінацією електронних та акустичного (міхом) звучань, пам'яттю для вибору однією клавішею. Наявність «ніжної» педалі дозволяла не лише регулювати динамічну гнучкість, але й створювати потрібний баланс між голосом і акомпанементом.

На початку 1960-х років розроблений перший транзисторний акордеон «Трансікорд Фарфіза». Він не спрямовувався для імітації акустичного звуку акордеона, а лише для використання спільно з підсилювачами «Farfisa» і мав багатожильний кабель, що з'єднував інструмент із зовнішнім ревербератором, підсилювачем та блоком живлення.

У 1960–1962 рр. «Фарфіза» розробила вакуумний акордеон «Cordovox» першого покоління CG-2 і CG-3, який використовував трубки в тональному модулі розміру валізи для генерації тонів (інструмент був підключений до тонального модуля за допомогою багатожильного кабелю) [3]. У 1967 р. «Фарфіза» розробила транзисторні гармоніки CG-4 та CG-5, які мали більше електронних функцій, зокрема імітували ударні клавіші на клавіатурі та пресети органу. У 1971 та 1974 рр. розроблено «третє та четверте покоління» інструментів Кордовокса. CAG-1 становив комбінований генератор тонів та комбінований підсилювач. CRD-251 з 1974 р. оновлював електроніку японських виробників. CL-20 представляв колонку з динаміком, що обертається, яка створювала ефект хорового звучання. У 1974 р. «Farfisa» запустила серію «Transivox», що мала бортовий генератор тонів, який включав вібрато.

Новим етапом у розвитку електро-баянної музики став «Hohner Electravox», що має один канал (комбінований лівий і правий) або два канали (окремий лівий і правий), 92 басових/акордових кнопок, ударний ефект клавіатури для баса, кнопки та клавіатура, ефект вібрато та окремий блок живлення.

Інші виробники наслідували «Farfisa Cordovox», наприклад, «Bell Accordions Duovox», що використовував електроніку «Crumar». У 1979 р. «Elka», італійська компанія з органних і акордеонних виробів, розробила «Elkavox» і «Iorio Accorgan», обидва з яких є електронними гармоніками. Інструменти «Elka» мають зовнішній звуковий модуль, блок живлення та педаль. Італійсько-американська фірма «Petosa Accordions» наслідувала гармоніку електроніки «Elka 77»/ «Iorio G» для створення свого електронного акордеона «Petosa Series II» [4].

На сучасному етапі розвитку музичної культури інноваційні досягнення електро-баянного виконавства вирізняються різноманітністю і багатовекторністю. Багато цифрових гармонік є контролерами MIDI, оскільки не відтворюють звуків; швидше вони виробляють MIDI-повідомлення, які можуть викликати звуки під час підключення до зовнішнього звукового модуля. Як і інші електронні інструменти, такі як клавіатури синтезатора, цифрові гармоніки або їх звукові модулі, підключаються до підсилювача клавіатури або системи ПК. Деякі цифрові акордеони, наприклад, «Roland», мають вбудований підсилювач потужності та динамік.

Цифровий баян (акордеон) «Weltmeister» оснащений унікальною midi-системою «Blue line» – найдосконалішою і надійною Midi-системою (до 4 Midi-каналів для дисканта), з поліпшеною динамікою міху, чутливою багаторівневою клавіатурою, зручним програмним забезпеченням з USB-кабелем для програмування.

Після кількох років досліджень, на початку XXI ст. відбулося створення професійних цифрових музичних інструментів серії «V» (Virtual) компанією «Roland». В інструментах цієї серії використовуються складні математичні моделі реальних фізичних процесів, що відбуваються всередині акустичних музичних інструментів. Цей інструмент став першим у світі повністю цифровим акордеоном, що працює на основі новаторської нової технології фізичного моделювання. З'єднавши гру акустичного акордеона з усіма зручностями сучасного цифрового інструменту, V-Accordion одразу ж став популярним в усьому світі. Сьогодні лінія V-Accordion зросла до широкого спектру моделей – від студентських інструментів до повнофункціональних професійних акордеонів.

Новий імпульс розвитку електронних музичних інструментів настає на зламі ХХ–ХХІ ст., коли в результаті масового використання комп'ютерних технологій створюються і застосовуються широкі можливості аудіо-візуалізації, розширюються технічні параметри моделей інструментарію. Сьогодні все активніше висуває запит на креативні ідеї. Новаторські прагнення і відхід від узвичаєних способів виконання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації музики. Результатом тривалої роботи, наочними прикладами експериментальних новацій у сучасній електро-баянній творчості та успішного впровадження у практику стала FLY-система. Саме тому, в 2019 р. Т. Танате отримав патент на нову систему клавіатури лівої руки баяна-акордеона FLY. Використання системи FLY в виконавському процесі становить якісно новий рівень розвитку електро-музики для баяна.

Першу спробу застосувати FLY-систему зроблено у 2016 р. тайським музикантом С. Потіпіром, який за ідеєю винахідника Тієна Танате модифікував акустичний акордеон «Titan», куди вклали систему «Quint freebass» (на основі квінт). Оскільки вона була не досконалою, її згодом замінили модифікованою – FLY sytem single note chart. Складається вона з восьми елементів: чотирьох подвійних нотних систем (Double note chart) та чотирьох одинарних нотних систем (Single note chart). На жаль, поєднати ці елементи FLY-системи в акустичному інструменті неможливо, тому згадана система найуспішніше може бути використана в електро-баяні та електро-акордеоні.

В основу пропонованого дослідження увійшли власні апробації експериментальних прототипів інструментів в ході презентацій та концертних виступів автора статті та В. Богака упродовж 2019 р., зокрема 17.03 у Бангкоку (Таїланд), 21–26.07 у Кастелфідардо (Італія), 10–13 жовтня у Шанхаї (КНР). Окремі питання конструкції обговорювалися з автором патенту FLY-системи для її оптимального використання. В червні 2018 р. укладена угода про співпрацю винахідника FLY-системи Т. Танате з компанією «Gwerder»; зробити спеціальну модель цифрового акордеона від «Gwerder» із вкладеною FLY-системою, з вихідним кодом програмного забезпечення операційної системи, яке «Gwerder» дозволяє редагувати.

У жовтні 2019 р. у м. Castel Fidardo в Італії продемонстрована нова продуктивність системи акордових тонів компанії «Master-midi», що має потенціал випускати цифровий акордеон із системою FLY. Тож тепер є договір із «Master-midi» (нова назва компанії «Midi-One») на виробництво нового прототипу акордового тону FLY, який буде випущено у січні 2020 р.

Сучасний цифровий акордеон «Gwerder» з FLY-системою, як і раніше «Digital Örgeli», використовуює лише ті функції, які мають сенс для музиканта і прості у використанні. Це дозволяє швидко та легко вибрати запрограмовані комбінації інструментів за допомогою однієї з клавіш регістру. Звичайно можна запрограмувати регістр відповідно до своїх потреб. Він програмується через простий у користуванні та керований меню-дисплей. Для сучасного електро-баяна не потрібне зовнішнє обладнання, таке як підсилювачі, розширювачі, автоматичне обладнання для супроводу чи інше, тому що вони вже інтегровані в інструмент. Покращити якість звуку допомагає перевірений звуковий модуль із зразками звукових флешносіїв на 256 Мб. Такі звуки електро-баяна не можна видобувати на жодному іншому інструменті.

Головний принцип FLY-системи полягає у таких положеннях: звуковидобування подвійних нот, що заснований на стандартній системі акордів, перший та другий ряди не мають змін, а третій, четвертий та п'ятий ряди є основними для системи. 6-й ряд – це своєрідна «магія» цього винаходу, яка дає необмежену кількість можливих варіантів гри. Система FLY легка для освоєння тим, хто володіє стандартною системою акордів.

Спільною зоною стандартної системи (*Stradella Bass System*) і виборної системи (*Freebass System*) є басова частина, оскільки і в стандартній, і у виборній системі вони однакові: допоміжний ряд басів призначений для зручності аплікатури, в основному ряді басів кнопки в рядку розташовані таким чином, що між будь-якими двома сусідніми утворюється інтервал в чисту квінту або чисту кварту (Табл. 1). Проте, у стандартній системі від кожного звука основного басового ряду будуються різні акорди, а у виборній – ряди займають кнопки з окремими звуками.

Таблиця 1



Перевагами FLY системи є альтернативне озвучення (різноманітність інверсій акордів); звукова рівномірність голосів; поєднання переваг 2-х систем (стандартної і виборної); базові акорди (у перемінному ритмі бас+акорд) з'єднуються з гнучкими можливостями для послідовного відтворення звуків акордів; для базових акордів використовуються лише 1-5 ряди, а 6 – необмежений для особливої потреби або спеціального акорду; генерація нових ритмів для лівої руки.

FLY-система – це аналогічна концепція та схожа структура із Standard Chord (Stradella), кожен хто знайомий зі стандартним звукорядом, може легко її опанувати до використання.

Надзвичайно ефективним у виконавстві FLY-системи є використання подвійних нот (див. Табл. 2).

- У третьому рядку маємо E і G 3-ї октави. У стандартній системі акордів у нас є тризвучний мажорний акорд. З цієї концепції можемо бачити, що 2 ноти належать йому, що надає аналогічний звук як «стандартний» акорд.

- У 4-му рядку маємо C і Eb 4-ї октави – це ті самі ноти мінору, що утворюють подібне звучання «стандартного» мінорного акорду.

- У 5-му рядку C і E 3-ї октави – це ноти складу мажорного та домінантсептакордів.

- 6-й рядок – C 3-ї октави. Це особливий ряд, оскільки він може бути різноманітним у багатьох формах.

- Цей варіант 6-го рядка – це «магія» цього винаходу, яка дає необмежену кількість можливостей акордів.

Вищенаведені новітні якості FLY системи зумовили деяку проблему практичного застосування, оскільки існує відмінність звуковисотного запису для електронних інструментів, де використовується мова програмування і нумерація октав від 1 до 5 (відмінно від стандартних позначень октав у теорії музики), а також потребу пошуку відповідних засобів нотного запису, яка не вкладається в рамки існуючої нотації. Для цього використовуються нові методи запису електронної музики – табулатуру, з можливістю фіксації музичного тексту.

Розширення виконавських можливостей електро-баяна та електро-акордеона початку XXI ст. відповідає сучасним мистецьким запитам. Електронні інструменти поєднали в собі найкращі якості попередників. Завдяки сучасним технологіям і впровадження цифрової техніки, електро-баян перестав бути чутливий до навколишньої температури, і не потребує налаштування. Тактильні відчуття при грі ідентичні музикуванню на традиційному варіанті. Як результат отримуємо класичне звучання баяна з усіма можливостями цифрової техніки, що дозволяє не тільки грати абсолютно різними тембрами, а й застосовувати звукові ефекти і обробку. При звучанні створюється ефект живого звуку і акустики будь-якої зали. Переобладнання акустичного баяна в електричний з новою системою FLY не тільки осучаснило інструмент, зробило його зручнішим у використанні, але й збільшило його можливості.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Отже, електро-баянну практику сьогодення характеризує інноваційна FLY-система подвійних нот, розроблена на основі модифікованої «Titan», що розширює можливості акомпанементу, дозволяє відтворювати всі тризвучні акорди мажору й мінору, різні види стандартних й альтерованих септакордів із легким ритмічним малюнком і стандартною аплікатурою; розширює варіативність фактури лівої руки для відтворення різних гармонічних і ритмічних комплексів відповідно до стилістики твору, рифів та акордових арпеджіо, що в сукупності збагачує репертуар виконавця.

Нова система може використовуватися для цифрових акордеонів, які мають семпли фортепіано, гітари, адже FLY може імітувати тембр і фактуру фортепіано та гітари на акордеоні. Система дає можливість для відтворення класичної, блюзової, латиноамериканської музики, фольклорних зразків і сучасної композиторської творчості. Як і в інших системах, FLY має багато варіативності для акомпанементу. Це адаптивний музичний інструмент, який творить нову гармонію на межі традиційної та сучасної.

Таблица 2

ChordTone Double Note120 Bass Layer1 (Pop + Folk+Jazz+Light Classical) Row 6<sup>th</sup> = Root in Row 2 in 1 higher Octave

	Column No.	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
		-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	C Center	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10
Row 1 Be fixed	Major 3rd Note of Row-2-Root	D <sup>b2</sup>	A <sup>b1</sup>	E <sup>b2</sup>	B <sup>b1</sup>	F <sup>2</sup>	C <sup>2</sup>	G <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	F <sup>#2</sup>	C <sup>#3</sup>	G <sup>#2</sup>	D <sup>#3</sup>	A <sup>#2</sup>	E <sup>#3</sup> (F <sup>3</sup> )	B <sup>#2</sup> (C <sup>3</sup> )	F <sup>##3</sup> (G <sup>3</sup> )	C <sup>##3</sup> (D <sup>3</sup> )
Row 2 Be fixed	Fundamental Bass (lower Octave of Root)	B <sup>bb1</sup> (A <sup>1</sup> )	F <sup>b1</sup> (E <sup>1</sup> )	C <sup>b2</sup> (B <sup>1</sup> )	G <sup>b1</sup>	D <sup>b2</sup>	A <sup>b1</sup>	E <sup>b2</sup>	B <sup>b1</sup>	F <sup>2</sup>	C <sup>2</sup>	G <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	F <sup>#2</sup>	C <sup>#3</sup>	G <sup>#2</sup>	D <sup>#3</sup>	A <sup>#2</sup>
Row 3 Be fixed	Major Chord (Root form exclude Root Note) 3th+5th of Major Chord (no Root)	E <sup>bb3</sup> +F <sup>b3</sup> (C <sup>#3</sup> +E <sup>3</sup> )	A <sup>b2</sup> +C <sup>b3</sup> A <sup>b2</sup> +B <sup>2</sup>	E <sup>b3</sup> +G <sup>b3</sup>	B <sup>b2</sup> +D <sup>b3</sup>	F <sup>3</sup> +A <sup>b3</sup>	C <sup>3</sup> +E <sup>b3</sup>	G <sup>3</sup> +B <sup>b3</sup>	D <sup>3</sup> +F <sup>3</sup>	A <sup>3</sup> +C <sup>4</sup>	E <sup>3</sup> +G <sup>3</sup>	B <sup>3</sup> +D <sup>4</sup>	F <sup>#3</sup> +A <sup>3</sup>	C <sup>#4</sup> +E <sup>4</sup>	G <sup>#3</sup> +B <sup>3</sup>	D <sup>#4</sup> +F <sup>#4</sup>	A <sup>#3</sup> +C <sup>#4</sup>	E <sup>#4</sup> +G <sup>#4</sup>	B <sup>#3</sup> +D <sup>#4</sup>	G <sup>4</sup> +A <sup>#4</sup> G <sup>4</sup> +B <sup>b4</sup>	D <sup>4</sup> +E <sup>#4</sup> D <sup>4</sup> +F <sup>4</sup>
Row 4 Be fixed	Minor Chord (Root form exclude 5 <sup>th</sup> ) 1 <sup>st</sup> + 3 <sup>rd</sup> of Minor Chord	B <sup>bb2</sup> +C <sup>3</sup> (A <sup>2</sup> +C <sup>3</sup> )	F <sup>b3</sup> +A <sup>bb3</sup> 3 (E <sup>3</sup> +G <sup>3</sup> )	C <sup>b3</sup> +E <sup>bb3</sup> (B <sup>2</sup> +D <sup>3</sup> )	G <sup>b3</sup> +B <sup>bb3</sup> (G <sup>b3</sup> +A <sup>3</sup> )	D <sup>b3</sup> +F <sup>b3</sup> (D <sup>b3</sup> +E <sup>3</sup> )	A <sup>b3</sup> +C <sup>b4</sup> (A <sup>b3</sup> +B <sup>3</sup> )	E <sup>b3</sup> +G <sup>b3</sup>	B <sup>b3</sup> +D <sup>b4</sup>	F <sup>3</sup> +A <sup>b3</sup>	C <sup>4</sup> +E <sup>b4</sup>	G <sup>3</sup> +B <sup>b3</sup>	D <sup>4</sup> +F <sup>4</sup>	A <sup>3</sup> +C <sup>4</sup>	E <sup>4</sup> +G <sup>4</sup>	B <sup>3</sup> +D <sup>4</sup>	F <sup>#4</sup> +A <sup>4</sup>	C <sup>#4</sup> +E <sup>4</sup>	G <sup>#4</sup> +B <sup>4</sup>	D <sup>#4</sup> +F <sup>#4</sup>	A <sup>#4</sup> +C <sup>#5</sup> (B <sup>b4</sup> +C <sup>#5</sup> )
Row 5 Be fixed	Major Chord (Root form exclude 5 <sup>th</sup> Note) 1 <sup>st</sup> +3 <sup>rd</sup> of Major Chord (no 5 <sup>th</sup> Note)	B <sup>bb2</sup> +E <sup>bb3</sup> (A <sup>2</sup> +C <sup>#3</sup> )	F <sup>b2</sup> +A <sup>b2</sup> (E <sup>2</sup> +A <sup>b2</sup> )	C <sup>b3</sup> +E <sup>b3</sup> (B <sup>2</sup> +E <sup>b3</sup> )	G <sup>b2</sup> +B <sup>b2</sup>	D <sup>b3</sup> +F <sup>3</sup>	A <sup>b2</sup> +C <sup>3</sup>	E <sup>b3</sup> +G <sup>3</sup>	B <sup>b2</sup> +D <sup>3</sup>	F <sup>3</sup> +A <sup>3</sup>	C <sup>3</sup> +E <sup>3</sup>	G <sup>3</sup> +B <sup>3</sup>	D <sup>3</sup> +F <sup>#3</sup>	A <sup>3</sup> +C <sup>#4</sup>	E <sup>3</sup> +G <sup>#3</sup>	B <sup>3</sup> +D <sup>#4</sup>	F <sup>#3</sup> +A <sup>#3</sup>	C <sup>#4</sup> +E <sup>#4</sup> (C <sup>#4</sup> +F <sup>4</sup> )	G <sup>#3</sup> +B <sup>#3</sup> (G <sup>#3</sup> +C <sup>4</sup> )	D <sup>#4</sup> +F <sup>##4</sup> (D <sup>#4</sup> +G <sup>4</sup> )	A <sup>#3</sup> +C <sup>##4</sup> (B <sup>b3</sup> +D <sup>4</sup> )
Row 6 Be varied, freeform	Root (higher octave)	B <sup>bb2</sup> (A <sup>2</sup> )	F <sup>b2</sup> (E <sup>2</sup> )	C <sup>b3</sup> (B <sup>2</sup> )	G <sup>b2</sup>	D <sup>b3</sup>	A <sup>b2</sup>	E <sup>b3</sup>	B <sup>b2</sup>	F <sup>3</sup>	C <sup>3</sup>	G <sup>3</sup>	D <sup>3</sup>	A <sup>3</sup>	E <sup>3</sup>	B <sup>3</sup>	F <sup>#3</sup>	C <sup>#4</sup>	G <sup>#3</sup>	D <sup>#4</sup>	A <sup>#3</sup>



**Список використаної літератури**

1. Басурманов А. Справочник баяниста. Москва: Сов. композитор, 1987. 424 с.
2. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть: зб. матеріалів та тез ХІІІ міжнар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 29.11.2019, м. Дрогобич) / [ред.-упорядн. А. Душний, Б. Пиц]. Посвіт, 2019. 200 с.
3. История электронной музыки – от телеграфа до синтезатора. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8738-micro-music> (дата звернення 15.10.2019).
4. Мирек А. И звучит гармоника... Москва: Сов. композитор, 1979. 182 с.
5. Пучков С. В. Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментальный современного творчества: дис. ... канд. искусств.: 17.00.09 / СПб. гуманит. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2002. 186 с.
6. Чефранов В. Электронный баян у музичній культурі: історія, естетика, органологія. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 234-246.
7. Hohner Electravox N General Servicing Instructions. URL: [www.manualslib.com](http://www.manualslib.com). Manuals Lib. Retrieved 26 August 2019.
8. Giotta, Fabio G. A Brief, Comprehensive History of the Cordovox and other electronic accordions. URL: [caffetrieste.com](http://caffetrieste.com). Caffè Trieste. Retrieved 26 August 2019.
9. FR-8X Owner's Manual. URL: [static.roland.com](http://static.roland.com). Roland. Retrieved 26 August 2019.
10. EWA Electronic Wireless Accordion Owner's Manual. URL: [www.manualslib.com](http://www.manualslib.com). Manuals Lib. Retrieved 26 August 2019.

**References**

1. Basurmanov A. (1987). Spravochnik baiianista. Moskva: Sov. kompozitor. 424 s.
2. Folk-instrumental Art at the turn of XX-XXI century: collection of materials and theses XIII-th International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, November 29.2019, Drohobych) / [editors-compilers A. Dushniy, B. Pyts]. Drohobych, 2019. 200 s.
3. Ystoryia elektronnoy muzyky – ot telehrafа do synteziatora. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8738-micro-music> (data zvernennia 15.10.2019).
4. Mirek A. (1979). I zvuchit harmonika... Moslva: Sovetskyu kompozitor. 182 s.
5. Puchkov S. V. (2002). Muzykalnye kompiuternye tekhnolohyy kak novyy instrumentariy sovremennoho tvorchestva: dys. ... kand. yskusstv.: 17.00.09 / SPb. humanyt. un-t profsoiuzov. Sankt-Peterburg. 186 s.
6. Chefranov V. (2018). Elektronnyy baiian u muzychniy kulturi: istoriia, estetyka, orhanolohiia. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Vyp. 26. С. 234–246.
7. Hohner Electravox N General Servicing Instructions (2019). URL: [www.manualslib.com](http://www.manualslib.com). Manuals Lib. Retrieved 26 August 2019.
8. Giotta Fabio G. (2019). A Brief, Comprehensive History of the Cordovox and other electronic accordions. URL: [caffetrieste.com](http://caffetrieste.com). Caffè Trieste. Retrieved 26 August 2019.
9. FR-8X Owner's Manual (2019). URL: [static.roland.com](http://static.roland.com). Roland. Retrieved 26 August, 2019.
10. EWA Electronic Wireless Accordion Owner's Manual (2019). URL: [www.manualslib.com](http://www.manualslib.com). Manuals Lib. Retrieved 26 August 2019.

**РАСШИРЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ СОВРЕМЕННЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (НА ПРЕМЕРЕ БАЯНА-АККОРДЕОНА)**

**Евенко Игорь** – соискатель ученой степени,  
ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет  
им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Осуществлено историческую ретроспективу электронных инструментов, сравнительный анализ возможностей существующих электронных баянов и аккордеонов с инструментами FLY-системы. Статья является первой попыткой описания изобретения системы-FLY для электронных инструментов – баяна и аккордеона, введением ее в научный обиход искусствоведения и исполнительского искусства. Осуществлен анализ практических возможностей применения системы-FLY в современном баянно-аккордеонном исполнительстве. На основе собственных исполнительских апробаций рассматриваются схемы двойных нот, общие зоны систем (Stradella Bass System) и выборной системы (Freebass System). Актуализировано широкое использование электронных инструментов с FLY-системой.

**Ключевые слова:** электронные инструменты, электро-баян, электро-аккордеон, система-FLY, технически выражению возможности исполнения.

UDC 78.03: 786.8

**EXTENSION OF EXECUTIVE OPPORTUNITIES MODERN ELECTRONIC INSTRUMENTS (EXAMPLE OF BAYAN-ACCORDEON)**

**Ievenko Igor** – Master of Music Arts, an applicant for a scientific degree  
Higher Educational Institution «Precarpathian National University  
of Vasily Stefanyk»

The author made a historical retrospective of electronic instruments, a comparative analysis of the capabilities of

existing electronic accordions and accordions with the FLY-system. The article is the first attempt to describe the invention of the FLY system for digital accordions, its introduction to the scientific art and performing. The practical possibilities of using FLY system in modern bayan-accordion performance are analyzed. Based on my own performance approbations, double notes schemes, common zones Stradella Bass System and Freebass System are considered. The widespread use of electronic instruments with the FLY system has been updated.

**Key words:** electronic instruments, electro-bayan, electro-accordion, FLY system, technical and expressive performance possibilities.

**UDC 78.03: 786.8**

**EXTENSION OF EXECUTIVE OPPORTUNITIES MODERN ELECTRONIC INSTRUMENTS  
(EXAMPLE OF BAYAN-ACCORDEON)**

**Ievenko Igor** – Master of Music Arts,  
an applicant for a scientific degree  
Higher Educational Institution «Precarpathian National University  
of Vasily Stefanyk»

**The purpose** of this work is to trace the prerequisites for the emergence and evolution of the structure of the electronic-bayan.

Research methodology. Scientific works were explored and analyzed, on the basis of which the main stages of the formation and development of electronic instruments, in particular bayan-accordion, were highlighted.

Today there is a rapid evolution of almost all acoustic instruments. The emergence of electronic music as a new direction of performance is associated with advances in the latest technology. The electronic-bayan has undergone several stages of formation during the historic modernization. Innovative aspirations and a move away from the usual ways of performing became the impetus for finding and testing radically new forms of music presentation.

The electronic-bayan practice of today is characterized by an innovative FLY-system of double notes, the use of which in the performing process represents a qualitatively new level of development. The new system can be used for digital accordions that have samples of piano, guitar, because FLY can imitate the tone and texture of the piano and the guitar on the accordion, enhances the accompaniment, allows you to play all tritine, major and minor chords, different types of standard and altered chords and standard fingering; extends the variability of the left hand texture to play various harmonic and rhythmic complexes in accordance with the style of the work, riffs and chord arpeggios, which together enriches the repertoire of the performer. It is an adaptive musical instrument that creates a new harmony on bound the traditional and the contemporary.

The practical significance of the obtained results is that the research materials provide the basis for further study of the newest system-FLY for electronic-bayan, expansion of its capabilities and implementation in performing practice. The material of the study will be useful for future art and cultural exploration in this direction.

**Key words:** electronic instruments, electro-bayan, electro-accordion, FLY system, technical and expressive performance possibilities.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

**УДК 375.4.2**

**ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ У ТЕМАТИЦІ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЙ (2005–2012 рр.)**

**Кундис Руслан** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії,  
Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів  
orcid.org/ 0000-0002-6374-4811  
kundys.ruslan@gmail.com

Стаття розкриває науково-практичний коефіцієнт організації й проведення Всеукраїнських і міжнародних конференцій, у яких спектрально окреслюються питання Львівської баянної школи та її відомих представників, творчість і виконавство, популяризація феномену у міжнародній мистецькій спільноті. У пріоритеті, конференції зконцентровані у містах Старий Самбір, Дрогобич, Львів, де у першому випадку – це стартап та визнання школи на національному рівні (ДМШ м. Старий Самбір), наступні – популяризація феномену на базі навчальних закладів області (музичному коледжі ім. В. Барвінського та університеті ім. І. Франка у Дрогобичі та музичній академії ім. М. Лисенка у Львові).

**Ключові слова:** Львівська школа, баян-акордеон, конференція, проведення, популяризація, діяльність.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі академізації народно-інструментального виконавського мистецтва постає дедалі більш нагальна потреба в постійному обміні досвідом та

підвищенні фахового рівня викладачів гри на народних інструментах в Україні. Вирішенню цих завдань сприяють різноманітні семінари, симпозиуми, виконавські конкурси, і зокрема, науково-практичні конференції. В цілому різнохарактерні питання народно-інструментального виконавства розглядаються від початку становлення української академічної школи гри на народних інструментах. Вперше цей аспект висвітлювався на Першій Всесоюзній конференції викладачів музичних училищ (1963) у Київській державній консерваторії. Методичні та наукові напрацювання, створені у подальшому, оприлюднювались на всеукраїнських конференціях викладачів музичних вищих навчальних закладів та училищ (1978–1984 рр.), двох всесоюзних міжвузівських конференціях «Музичні інструменти народів СРСР» (1976, 1982 рр.), двох всеукраїнських науково-практичних конференціях «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва» (1995, 1998 рр.), третій міжнародній науково-практичній конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть» (присвячений 100-річчю від дня народження М. Геліса, 2003 р.) та ін. [4, 39]. Ці заходи відбувалися на базі кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського. В руслі національної школи на Львівщині активізувалася власна ніша науково-практичних конференцій, котрі стали стимулом популяризації феномену й активізації синтезу науки, педагогіки та виконавства.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Дослідницький сектор Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва бере свій початок із 2005 р., коли сподвижниками краю А. Душним, С. Карасем, Б. Пицем презентований творчий проект «Львівська баянна школа», який став генератором баянного руху України. У 2010 р. світ побачив довідник А. Душного та Б. Пица «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [7]. Пріоритетну нішу наукового пізнання зконцентровано у матеріалах конференцій: «Львівська баянна школа та її видатні представники» [10; 11]; «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини» [1]; «Творчість композиторів України для народних інструментів» [22]; «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» [15–18]. Серед останніх досліджень, постає дисертація автора «Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва» (Суми, 2019 р.) [8].

*Мета статті* полягає у висвітленні критеріїв активізації проекту «Львівська баянна школа» у сфері науково-практичного дискурсу.

*Виклад основного матеріалу.* З кінця ХХ – початку ХХІ ст. наукові і науково-практичні конференції з питань народно-інструментального (у т.ч. баянно-акордеонного) мистецтва систематично проходять у Івано-Франківську, Києві, Кропивницькому, Одесі, Харкові та ін. містах країни. Представники львівської баянної школи також постають організаторами науково-практичних заходів у Старому Самборі, Львові, Дрогобичі.

Науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники», яка відбулась 23 квітня 2005 р. на базі музичної школи м. Старий Самбір (Львівська обл.), стала потужним науковим проектом на Львівщині [14]. Конференція присвячувалась 70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка (заслуженого діяча мистецтв України, проф. Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка). Захід такого масштабу відбувся *вперше*, починаючи з етапу становлення професійної народно-інструментальної освіти на Львівщині (1945 р.). Метою організаторів було довести існування Львівської баянної школи як окремого феномену українського музичного мистецтва, що за своєю структурою об'єдує всі ланки навчання: музична школа – музичне училище – консерваторія – аспірантура (за А. Онуфрієнком). Проведення запланованих заходів передбачало й популяризацію досягнень школи послідовниками (педагогами, науковцями, виконавцями, композиторами) та концертною діяльністю її творчих особистостей. Окреслюючи перспективи подальшого розвитку школи, її організатор А. Душний відзначав: «Нова сторінка розвитку школи – намагання наукової спільноти усвідомити етапи її становлення та еволюції, вивчити характерні риси як окремих її представників, так і школи в цілому, місце її в процесі академізації народно-інструментального мистецтва, роль в культуротворенні на зламі ХХ–ХХІ ст.» [5; 46].

Свої наукові пошуки представили дослідники з Дрогобича, Івано-Франківська, Києва, Луганська, Львова, Одеси, Воронежа (Росія). Однією з важливих відмінностей львівських конференцій від інших подібних заходів в Україні стало проведення майстер-класів провідних науковців, виконавців, композиторів. З доповіддю про педагогічні засади творчого розвитку школярів виступила доктор педагогічних наук, професор ІМ НПУ ім. М. Драгоманова Г. Падалка. Фундаментальні праці з теорії та методики навчання гри на баяні презентувались у майстер-класах доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського, заслуженого діяча мистецтв України, академіка МАІ М. Давидова та провідного педагога-баяніста Одеської ДМА ім. А. Нежданової В. Власова [21].

У матеріалах конференції представлені доповіді науковців із Дрогобича (О. Бобечко, Н. Гатайло-Мазур, А. Душний, Б. Пиц, І. Фрайт, Ю. Чумак) та Львова (Л. Посікіра, Л. Дацина, В. Іванець, С. Карась, Д. Кужелев, В. Янчак), науковими розвідками М. Булди, В. Князева, Л. Пасічник (Інститут мистецтв Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника), А. Сташевського (Інститут культури і мистецтв Луганського ДПУ ім. Т. Шевченка), О. Ширяєва (Воронезька академія мистецтв). Ведучий-розпорядник заходу, доц. Дрогобицького ДПУ Б. Пиц констатував: «Це свідчить про географію (хоч далеко ще неповну) розповсюдження Львівської баянної школи. Значимості тем кожного з виступаючих науковців надали яскраві коментарі та загальне провадження конференції головуючого, доктора мистецтвознавства, проф. М. Давидова» [20, 4].

Творчі напрацювання були представлені у трьох відділеннях: 1. - презентація збірника оригінальних творів А. Онуфрієнка «Альбом баяніста» (Вип. 1) [19], здійснена учнями музичної школи; 2. – виступи студентів Львівського та Дрогобицького музичних училищ; 3. – концерт лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів (випускників Львівської консерваторії – С. Карася, А. Душного, Ю. Чумака, В. Янчака, С. Максимова та асистента-стажиста НМАУ ім. П. Чайковського Ю. Кіпеня) [5; 296–297; 21]. Поряд із сольними виступами, баян був представлений у різноманітних ансамблях, зокрема, у «Прикарпатському дуєті баяністів» (у складі із заслуженим працівником культури України В. Чуаком і С. Максимовим) й ансамблю народних інструментів «Збиранка» [6].

Результати заходу отримали високу оцінку фахівців. Проф. В. Власов надав таку оцінку: «Маленьке місто іноді перетворюється у велику столицю того мистецтва, яке тут презентується; такою столицею став Старий Самбір, а те, що тут відбувалося, вартує показу і перед багатотисячною аудиторією» [14, 4]. Проф. Е. Мантулев констатував: «Чудово, що у м. Старий Самбір провели таку конференцію. Хочеться, щоб це був не випадковий захід, а стало традицією проводити подібні мистецькі заходи в цьому чудовому місті» [14, 4].

Особливої значущості конференції надавала участь М. Давидова – одного з найпотужніших науковців-дослідників історії баянного мистецтва України та колеги А. Онуфрієнка по навчанню. Зокрема він відзначив: «Найбільші фестивалі музичного мистецтва проходять не у столиці, а у Луганську, Кіровограді. Запорукою успіху у проведенні цієї конференції є ентузіасти. Спасибі Андрію Івановичу Душному за запрошення, бо воно мені дуже дороге. З Анатолієм Онуфрієнком я навчався у музичному училищі. Ми робили усе для розвитку українського баянного мистецтва» [14; 4].

Важливим результатом роботи конференції, як заходу з координації науково-методичних напрацювань провідних фахівців баянного мистецтва різних регіонів України, став задум проведення восени того ж року всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів ім. А. Онуфрієнка на базі ЛДМА ім. М. Лисенка [3].

Новим етапом наукового осмислення творчих і практичних здобутків школи стала науково-практична конференція «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини» [1], яка відбулась 3.11. 2005 р. у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка. Представлені матеріали охоплювали актуальні питання інструментознавства, виконавства, композиторської творчості, музичної педагогіки та персоналії, становлення та розвиток вокальних шкіл Львівщини.

Засідання проводились у секціях педагогіки, музикознавства, баяна-акордеона, бандури, сопілки, ансамблю, вокалу. Окрасою програми заходу був майстер-клас лауреата міжнародних конкурсів, джазмена Ю. Кравця (Німеччина). Підведення підсумків щодо процесу академізації народних інструментів відбулось в Обласній філармонії. У масштабній концертній програмі вzięли участь провідні виконавці та студенти Львівської та Київської музичних академій: народна артистка України Л. Посікіра (бандура), заслужений діяч мистецтв України Т. Баран (цимбали), заслужений працівник освіти України К. Сятецький (вокал), доценти І. Кліш (вокал, ДДПУ ім. І. Франка) та О. Герасименко (бандура, ЛДМА ім. М. Лисенка), лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів А. Арбузова (сопілка), Р. Капранов (акордеон), Я. Олексів (баян), О. Титаренко (вокал), М. Кужба (цимбали), Н. Яцків (вокал), Ю. Кіпень (баян), В. Заєць (баян), Д. Губ'яка (бандура), Л. Шорошева (домра) та ряд ансамблів – тріо гітаристів (ЛДМА ім. М. Лисенка), сопілковий квінтет «Дудаліс», квартет бандуристок «Львів'янки», дуєт бандуристок Н. Цигилик-Чумак – Н. Гамар (ДДМУ ім. В. Барвінського), камерний ансамбль солістів-інструменталістів Львівської філармонії «Високий Замок». Таким чином, наукове осмислення народно-інструментального мистецтва дає можливість осмислити місце і значимість даної пролематики в контексті українського музикознавства в ряді з іншими академічними інструментами.

Наступна міжнародна науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» (ЛДМА ім. М. Лисенка, 14 грудня 2006) була присвячена засновнику Львівської баянної школи проф. М. Оберюхтіну [11]. Із своїми спогадами про вчителя поділились Е. Мантулев, В. Власов, М. Римаренко, А. Батршин (США), Д. Кужелев, Б. Гуран. У дискусії висвітлювались питання теорії та

практики академічного баянно-акордеонного мистецтва. Майстер-клас професора ОДМА ім. А. Нежданової В. Власова на тему «Робота баяніста над поліфонією» захоплено сприймали учасники та гості, адже доповідач (композитор і виконавець) своєю грою демонстрував подолання тих чи інших виконавських труднощів під час опанування та виконання поліфонічних творів на баяні.

У матеріалах конференції відзначалось: «Роль Власова у цій конференції, а відтак у майстер-класі, стала вагомою для самого маестро, адже він повернувся до своєї *alma mater* через довгі роки після закінчення ... продемонстрував відмінну виконавську, науково-методичну та композиторську тактику своєї діяльності як педагог-практик з світовим ім'ям» [23; 78].

Цікавим та різножанровим був заключний концерт, який запропонувала молода генерація школи, лауреати різноманітних конкурсів: дует акордеоністів – І. Куртий та А. Боженський, солісти: О. Якубов, О. Кунтий, Н. Федина, О. Волянський, В. Янчак, П. Степаненко, Р. Капранов, Я. Олексів, і звичайно, відомий далеко за межами України «Прикарпатський дует баяністів» у складі В. Чумака та С. Максимова. *Вперше*, І. Сирватка (викладач ДДМУ ім. В. Барвінського) виконав твір «Вібрація почуттів» А. Батршина (США), який композитор спеціально написав для цієї конференції і присвятив своєму учителю [11; 192–197]. Ініціаторами й організаторами конференції стали кафедра народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка на чолі з доц. А. Душним та його вчителем, учнем А. Онуфрієнка, ст. викл. кафедри народних інструментів Львівської ДМА ім. М. Лисенка С. Карасем.

Наукове осмислення нових творчих напрацювань із розвитку академічного напрямку гри на народних інструментах стало метою конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів», що відбулась у рамках I міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «*Акорди Львова*» 10 квітня 2006 р. у ЛДМА ім. М. Лисенка [22]. У понад 20 доповідях висвітлювались життєвий шлях, мистецька і педагогічна діяльність А. Білошицького, В. Бібіка, В. Власова, В. Зубицького, Е. Мантулева, А. Онуфрієнка, В. Рунчака, А. Сташевського, стилістичні та жанрові особливості творчості українських композиторів для баяна (а також бандури, гітари та академічних народно-інструментальних ансамблів), розглядалися питання виконавського аналізу музичної мови й формотворчі особливості неофольклорних творів, аналізувались фольклорні витоки джазової стилістики.

У рамках IV всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (ДДПУ ім. І. Франка, Дрогобич, 2–4 грудня 2011 р.) було проведено II всеукраїнську науково-практичну конференцію «Творчість композиторів України для народних інструментів». У науковому заході взяли участь 26 доповідачів із різних ЗВО України. Головною темою цього форуму стало дослідження аспектів творчості та діяльності В. Власова. Доповіді учасників були присвячені баянній творчості раннього періоду (А. Сташевський, м. Луганськ), виконавській інтерпретації баянного доробку митця (А. Боженський, м. Дрогобич; С. Брикайло, м. Одеса), внеску баяніста, вихованого на традиціях львівської та одеської баянних шкіл, до проекту «Львівська школа баянно-акордеонного виконавства» (Ю. Чумак, м. Дрогобич). Поряд із цими доповідями, були представлені нові дослідження щодо історіографії школи, соціокультурних пріоритетів баянної педагогіки регіону (А. Душний, Б. Пиц), питання виконання барокового репертуару (С. Карась), формування ансамблевого репертуару (В. Шафета), функціонування жанрів баянних сюїти та партити (Я. Олексів) та праця В. Балика щодо реконструкції творчості Вл. Золотарьова [2].

Усвідомлення вагомості конференцій, їх напрацювань в галузі народно-інструментального мистецтва сприяли подальшій розробці проблемних питань у даній галузі. Нового спрямування набула Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики». В серії з п'яти конференцій, що проходили на базі ДДПУ ім. І. Франка, перша відбулась 8 травня 2008 р. [7], остання – 27 квітня 2012 р.. Метою конференції стало осмислення значення музичної освіти в Україні, та її роль у становленні професійного, всебічно та творчо розвинутого майбутнього музиканта-педагога за умов модернізації сучасних підходів і методик ХХІ ст. У контексті основної проблематики значне місце відводилося педагогіко-методичним аспектам баянного мистецтва.

Невдовзі наукове спілкування вийшло на новий, міжнародний рівень. Так, у рамках I всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (березень, 2007 р.) відбулась I міжнародна конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» [15], організатори якої поставили за мету висвітлення та наукове осмислення здобутків різних виконавських шкіл гри на народних інструментах окресленого періоду. У доповідях учасників висвітлювались проблеми музикознавства та музичної педагогіки в галузі народно-інструментального мистецтва. Поряд із бандурним, баянно-акордеонним, гітарним та ансамблевим мистецтвом, продовжено дослідження розвитку Львівської баянної школи, зокрема згаданого вже М. Оберюхтіна, Б. Гурана, діяльності виконавських колективів (у т.ч. дрогобицького гурту «Прикарпатські музики» з баянами у складі), узагальнено здобутки школи в історичному аспекті

(А. Душний), відзначено наукові, музикознавчі, виконавські та педагогічні дослідження її представників: А. Батршина, В. Голубничого, Б. Гурана, Е. Мантулева, М. Михаця, Я. Олексіва, концертно-виконавські здобутки школи 1990 – 2000-х рр. та ін.

II міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» [16] проходила в рамках II Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (25–28 березня 2009 р.). Майже 50 її учасників звертались і до проблем баянного виконавства, педагогіки, загальних питань теорії та історії народно-інструментального виконавства. Актуальними питаннями щодо Львівської баянної школи на цьому етапі стали аналіз сучасних тенденцій творчості В. Власова, Я. Олексіва, А. Онуфрієнка, публікації виконавсько-методичних рекомендацій до нотних видань для науково-методичного забезпечення школи, висвітлення ролі науково-практичних конференцій у розвитку народно-інструментального мистецтва Львівщини тощо.

Матеріали досліджень III Всеукраїнської науково-практичної конференції цього циклу (відбулась 19 березня 2010 р.) доповнили творчі портрети А. Онуфрієнка, Я. Ковальчука, В. Власова, продовжили вивчення наукових проблем баянно-акордеонного, ансамблево-оркестрового виконавства регіону (наукові розвідки Л. Боднар, В. Шафети) та окремих жанрів народно-інструментального мистецтва (дослідження Я. Олексіва) тощо [17].

Із набуттям досвіду та напрацюванням системи міжвідомчих та особистих зв'язків між науковцями, методистами, педагогами й виконавцями на баяні й акордеоні, інтенсивність співпраці зростає і набуває більш масштабних форм, перетворившись у концептуально спрямоване вивчення баянного (ширше народно-інструментального) мистецтва і ставши потужним підґрунтям для обміну творчим та науковим досвідом.

Зокрема, черговий міждержавний науковий захід – IV міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» (2 травня 2011 р.), що відбулась у перебігу IV міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «*Perpetuum mobile*», було поєднано з IV всеукраїнською науково-практичною конференцією «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики». У них взяли участь 143 доповідачі з початкових мистецьких закладів та ЗВО підпорядкування Міністерства культури та Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, а також представники Росії та Білорусії. Увагу науковців було приділено методичним проблемам та дидактичним матеріалам, навчальному репертуарному забезпеченню (А. Душний, В. Салій, А. Боженський, О. Личенко), жанровим модифікаціям баянної музики (Я. Олексів), баянному виконавству та педагогіці регіону (Р. Кундис, П. Рачинський, І. Куртий, С. Чепак, В. Шафета), аспектам баянної інтерпретації (С. Карась), рецензуванню видань та творчих проектів (А. Душний, В. Шафета, А. Сташевський). За підсумками вищезгаданих конференцій видано збірку наукових матеріалів, яка засвідчила принципове зацікавлення зазначеними проектами провідних науковців України, наочно продемонструвала вагомість і значущість наукових видань регіону.

V Всеукраїнська науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» входила до переліку заходів III всеукраїнського конкурсу виконавців на народних, струнних, духових та ударних інструментах ім. А. Онуфрієнка (22–25 березня 2012 р.) [18]. З питань, що становили інтерес для учасників конференції, були проблеми виразових засобів джазу і джазового виконавства (В. Власов) та естрадно-джазових тенденцій композиторської творчості України (Ю. Дякунчак), барокової фактури на баяні (С. Карась), особливості неоромантичної баянної сюїти (Я. Олексів), конкурсно-фестивального руху українських виконавців на народних інструментах (О. Сергієнко), типології ансамблевого баянно-акордеонного музикування в Україні (В. Шафета). Дослідження у контексті тематики Львівської баянної школи здійснювались у напрямі вивчення науково-методичного та музикознавчого доробку педагогів-баяністів регіону (Р. Кундис), місця акордеону в сучасному соціокультурному просторі Західної України (Б. Пиц), інтерпретації Я. Ковальчука (П. Рачинський), дискурсу досліджень баянно-акордеонного мистецтва на Дрогобиччині (Б. Сюта).

*Висновки.* Таким чином, починаючи з 2005 р., А. Душним, С. Карасем та Б. Пицом на Львівщині організовано та проведено низку всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференцій, основною тематикою яких стало дослідження здобутків Львівської баянної школи, народно-інструментального мистецтва загалом, творчості композиторів для народних інструментів та музична освіта в Україні. Паралельно з цим у рамках обміну результатами наукових пошуків проводились майстер-класи, методичні доповіді та семінари, концерти за участі педагогів і студентів, баянних ансамблів та оркестрових колективів, виступи лауреатів й членів журі виконавських конкурсів, тематичні та авторські композиторські програми у виконанні представників різних виконавських шкіл. У перебігу заходів здійснювались презентації методичної та наукової літератури, репертуарних збірок, аудіозаписів. Протягом усього періоду проведення конференцій відзначалось

неухильне розширення географічного ареалу учасників мистецького спілкування та пріоритетних напрямків наукового пошуку, тим самим підготувавши потужне теоретичне підґрунтя для подальших наукових розвідок.

#### Список використаної літератури

1. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матеріали. наук.-практ. конф. Дрогобич: Півсвіт, 2005. 342 с.
2. Балик В. Владислав Золотарьов: життя і творчість (реконструкція та виконавський аналіз творів) / Ред.-упоряд. Б. Пиц, А. Славич; вст. стаття Б. Пиц. Дрогобич: Півсвіт, 2008. 104 с.
3. Гузьо Г. З'їзд баяністів. *Високий замок*. 2005. 27 квіт. № 77 (2998).
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підр. для вищих та сер. муз. навч. закл. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 419 с.
5. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя. присвячене музиці: монографія / За заг. ред. Б. Пица. Дрогобич: Півсвіт, 2010. 328 с.
6. Душний А. Грай, баяне, показуй клас! *За вільну Україну*. 2005. 5 трав.
7. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Півсвіт, 2010. 216 с.
8. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва: дис. ... канд. миств.: спец. 17.00.03. Суми, 2019. 265 с.
9. Кундис Р. Науково-практичні конференції Львівщини та їх суть у взаємному обміні досвідом. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть*: зб. матеріалів. II міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 25 бер. 2009 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2009. С. 76–80.
10. Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується): зб. матеріалів. наук.-практ. конф. Дрогобич: Коло, 2005. 148 с.
11. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтину присвячується: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Дрогобич: Півсвіт, 2006. 160 с.
12. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові: у 2-х т.. Львів: Сполом, 2003. Т. 1 288 с.
13. Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики: зб. матеріалів. Всеукр. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 8 трав. 2008 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2008. 160 с.
14. Муль О., Касперевич В. Старий Самбір на один день став столицею баянного мистецтва. *Прикарпаття*. 2005. 7 трав.
15. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 25 бер., 2007 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2007. 264 с.
16. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матеріалів II міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 25 бер., 2009 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2009. 128 с.
17. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 19 бер., 2010 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2010. 108 с.
18. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 22 бер., 2012 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2012. 120 с.
19. Онуфрієнко А. Альбом баяніста [Ноти]. Упоряд. А. Душний, С. Карась. Дрогобич: Коло, 2005. Вип. 1. 40 с.
20. Пиц Б. Виховуючи молоде покоління. *Мій Дрогобич*. 2005. 28 квіт. № 17 (99).
21. Пыц Б. Научно-практическая конференция «Львовская баянная школа и ее выдающиеся представители». *Народник* (Москва). 2005. № 2. С. 36–37.
22. Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матеріалів наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М.Лисенка, 10 квіт., 2006 р.). Дрогобич: Півсвіт, 2006. 116 с.
23. Чумак Ю. Внесок Віктора Власова у науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва». *Зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора В. Власова (Дрогобич, 2 груд., 2011 р.). Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І.Франка, 2011. Вип. 2. С. 76–82.

#### References

1. *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo ta vokalni shkoly Lvivshchyny* (2005) [Academic folk-instrumental art and vocal schools of Lviv region]: zb. mat. nauk.-prakt. konf. Drohobych: Pósvit, 2005. 342 s. [in Ukrainian].
2. Balyk V. (2008). *Vladyslav Zolotarov: zhyttia i tvorchist (rekonstruktsiia ta vykonavskyyi analiz tvoriv)* [Vladislav Zolotarev: Life and Creativity (Reconstruction and Performance Analysis of Works)] / Red.-uporiad. B. Pyts, A. Slavych; vst. stattia B. Pyts. Drohobych: Pósvit. 104 s. [in Ukrainian].
3. Huzo H. (2005). *Zizd baiianistiv* [Bianists Congress]. *Vysoky zamok*. 27 kvitnia. № 77 (2998) [in Ukrainian].
4. Davydov M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (ukrainska akademichna shkola)* [Folk Instrument Performance History (Ukrainian Academic School)]: pidr. dlia vyshchych ta ser. muz. navch. zakl. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho. 419 s. [in Ukrainian].
5. Dushniy A. (2010). *Anatolii Onufriienko: zhyttia prysviachene muzytsi* [Anatoly Onufrienko: life is devoted to music]: monohrafiia / Za zah. red. B. Pytsa. Drohobych: Pósvit. 328 s. [in Ukrainian].

6. Dushniy A. (2005). *Hrai, baiane, pokazui klas!* [Play, bayan, show class!]. *Za vilnu Ukrainu*. 5 travnia. [in Ukrainian].
7. Dushniy A., Pyts B. (2010). *Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva* [Lviv school bayan-accordion art]: dovidnyk. Drohobych: Pósvit. 216 s. [in Ukrainian].
8. Kundys R. (2019). *Diialnist Lvivskoi baiannoï shkoly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Activity of Lviv Bayan School in the Context of Ukrainian Folk Instrumental Art]: dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03. Sumy. 265 s. [in Ukrainian].
9. Kundys R. (2009). *Naukovo-praktychni konferentsii Lvivshchyny ta yikh sut u vzaiemnomu obmini dosvidom* [Scientific and practical conferences of Lviv region and their essence in mutual exchange of experience]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit*: zb. mat. II mizhn. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 25 bereznia 2009 r.). Drohobych: Pósvit. S. 76–80. [in Ukrainian].
10. *Lvivska baianna shkola ta yii vydatni predstavnyky (70-richchiu vid dnia narodzhennia A. Onufriienka prysviachuietsia)* (2005) [Lviv bayan school and its prominent representatives (dedicated to A. Onufriienko's 70th birthday)]: zb. mat. nauk.-prakt. konf. Drohobych: Kolo. 148 s. [in Ukrainian].
11. *Lvivska baianna shkola ta yii vydatni predstavnyky. Mykhailu Oberiukhtinu prysviachuietsia* (2006) [Lviv bayan school and its prominent representatives. Dedicated to Mychailo Oberyukhtin]: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. Drohobych: Pósvit. 160 s. [in Ukrainian].
12. Mazepa L. Z., Mazepa T. L. (2003). *Shliakh do muzychnoi Akademii u Lvovi* [The path to the Academy of Music in Lviv]: u 2-kh t. Lviv: Spolom. T. 1 288 s. [in Ukrainian].
13. *Muzychna osvita Ukrainy: problemy teorii, metodyky, praktyky* (2008) [Music education of Ukraine: problems of theory, methodology, practice]: zb. mat. Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 8 travnia 2008 r.). Drohobych: Pósvit. 160 s. [in Ukrainian].
14. Mul O., Kasperevych V. (2005). *Staryi Sambir na odyń den stav stolytseiu baiannoho mystetstva* [Old Sambir for one day became the capital of the martial arts]. *Prykarpattia*. 7 travnia. [in Ukrainian].
15. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit* (2007) [Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries]: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 25 bereznia 2007 r.). Drohobych: Pósvit. 264 s. [in Ukrainian].
16. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit* (2009) [Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries]: zb. mat. II-yi mizhn. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 25 bereznia 2009 r.). Drohobych: Pósvit. 128 s. [in Ukrainian].
17. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit* (2010) [Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries]: zb. mat. III-yi Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 19 bereznia 2010 r.). Drohobych: Pósvit. 108 s. [in Ukrainian].
18. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit* (2012) [Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries]: zb. mat. V-yi Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 22 bereznia 2012 r.). Drohobych: Pósvit. 120 s. [in Ukrainian].
19. Onufriienko A. (2005). *Album baianista* [Album of the bayanist] [Noty]. Uporiad. A. Dushniy, S. Karas. Drohobych: Kolo. Vyp. 1. 40 s. [in Ukrainian].
20. Pyts B. (2005). *Vykhovuiuchy molode pokolinnia* [Educating the younger generation]. *Mii Drohobych*. 28 kvitnia. № 17 (99). [in Ukrainian].
21. Pyts B. (2005). *Nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Lvovskaya bayannaya shkola i eye vydayushchiesya predstaviteli»* [Scientific and practical conference «Lviv Bayan School and its distinguished representatives»]. *Narodnik* (Moskva). 2005. № 2. S. 36–37. [in Russian].
22. *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv* (2006) [Creativity of composers of Ukraine for folk instruments]: zb. mat. nauk.-prakt. konf. (Lviv, LDMA im. M.Lysenka, 10 kvitnia 2006 r.). Drohobych: Pósvit. 116 s. [in Ukrainian].
23. Chumak Yu. (2011). *Vnesok Viktora Vlasova u naukovo-mystetskyi proekt «Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva»* [Victor Vlasov contribution to the scientific and artistic project «Lviv School Bayan-Accordion Art»]. *Zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*: mat. II Vseukr. nauk.-prakt. konf. «Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv», prysviachenoï 75-richchiu vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho kompozytora Viktora Vlasova (Drohobych, 2 hrudnia 2011 r.). Drohobych: RVV DDPU im. I.Franka. Vyp. 2. S. 76–82. [in Ukrainian].

#### **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЬВОВСКОЙ БАЯННОЙ ШКОЛЫ В ТЕМАТИКЕ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ (2005-2012 гг.)**

**Кундыс Руслан** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и хореографии,  
Львовский национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Статья раскрывает научно-практический коэффициент организации и проведения Всеукраинских и международных конференций, в которых спектрально раскрываются вопросы Львовской баянной школы и ее известных представителей, творчество и исполнительство, популяризация феномена в международной художественной общественности. В приоритете, конференции сконцентрированы в городах Старый Самбор, Дрогобыч, Львов, где в первом случае – стартап и признание школы на национальном уровне (ДМШ г. Старый Самбор), последующие – популяризация феномена на базе учебных заведений области (музыкальном колледже им. В. Барвинского и университете им. И. Франка в Дрогобыче и музыкальной академии им. Н. Лысенка во Львове).



**Ключевые слова:** Львовская школа, баян-аккордеон, конференция, проведение, популяризация, деятельность.

#### ACTIVITIES OF THE LVIV BAYAN SCHOOL IN THEMATIC SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCES (2005-2012 years)

**Kundys Ruslan** – Ph.D. of Art, Associate Professor of the Department of Directing and Choreography Lviv Ivan Franko National University, Ukraine Pop Art Honored Worker

The article reveals the scientific and practical coefficient of the organization and conducting All-Ukrainian and international conferences which outlines spectrally the issues of the Lviv Bayan School and its prominent representatives, creativity and performance, popularization of the phenomenon in the international art community. In the priority, conferences are concentrated in the cities of Stary Sambir, Drohobych, Lviv. Where in the first case are startups and school recognition at the national level (Stary Sambir Children's Music School), the following – popularization of the phenomenon on the basis of educational institutions of the region (Vasyl Barvinsky College of Music and the Ivan Franko University in Drohobych and the Mykola Lysenko Academy of Music in Lviv).

**Key words:** Lviv School, bayan-accordion, conference, holding, promotion, activity.

UDC 375.4.2

#### ACTIVITIES OF THE LVIV BAYAN SCHOOL IN THEMATIC SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCES (2005-2012 years)

**Kundys Ruslan** – Ph.D. of Art, Associate Professor of the Department of Directing and Choreography Lviv Ivan Franko National University, Ukraine Pop Art Honored Worker

**The purpose** of the article is in highlighting the criteria for activating the project «Lviv Bayan School» in the field of scientific and practical discourse 2005 – 2012 years in the context of the Ukrainian Academic School of Playing Folk Instruments. In the field of research regional performing schools, there is a need to analyze a certain area of activity Lviv School Bayan-Accordion Art.

**Research methodology.** The components of scientific and practical conferences are analyzed «Lviv Bayan School and its prominent representatives», «Academic folk-instrumental art and vocal schools of Lviv region», «Creativity of composers of Ukraine for folk instruments», «Folk-instrumental art at the turn of the XX – XXI centuries», «Music education of Ukraine – problems of theory, methodology, practice» and proved their contribution to the cultural and artistic treasury of the Lviv Bayan School.

**Results.** The sphere of scientific interests of the participants of each the conference touched on research as a direct Lviv Bayan School (its history, creative and pedagogical activity of individual figures, composer's work, methodological and pedagogical and concert and performance principles, the use of expressive technical means, forms of collective music, etc.), and provided the opportunity for implementation its representatives of a broad spectrum research potential. The chronological section of conferences shows about increasing the number of participants and the scientific weight of their research, authorship status, identification of priority research topics and prospects for their further development, which generally shows relevance and the importance of the school's research activities. The results of scientific and practical conferences should stimulate scientists, educators and artists to further search for new methods, techniques and tools for solving a range of problems academic folk and instrumental art of Ukraine as a whole.

**Conclusions.** So, since 2005, A. Dushniy, S. Karas and B. Pitsbwas organized in Lviv region and a number of all-Ukrainian ones were held and international scientific and practical conferences, the main topic of which was development research and the achievements of the Lviv Bayan School, folk instrumental art in general, creativity of composers for folk instruments and music education in Ukraine. In parallel with this master-classes were held as part of the exchange of research results, methodological reports and seminars, concerts with the participation of teachers and students, bayan ensembles and orchestra groups, performances of the winners and members of the jury of performing competitions, thematic and author composer programs performed by representatives of various performing schools. In the course of events methodological presentations were made and scientific literature, repertory collections, audio recordings. Throughout the period holding conferences there was a steady expansion of the geographical range of participants in artistic communication and priority directions of scientific research, thereby preparing a strong theoretical basis for further scientific exploration.

**Key words:** Lviv School, bayan-accordion, conference, holding, promotion, activity.

Надійшла до редакції 21.10.2019 р.

УДК 477.55.2.11

**ТВОРЧІСТЬ М. РІЗОЛЯ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ**

**Аксьонов Олександр Борисович** – провідний концертмейстер кафедри хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
Orcid.org/0000-0002-7134-9192  
shousin@i.ua

Досліджено творчість М. Різоля в контексті генези баянного-ансамблевого мистецтва в Україні та проаналізовано значення його композиторської творчості в процесі розвитку й збагачення репертуару ансамблевого народно-інструментального виконавства. Розглянуто новаторський тип взаємодії українського фольклору та професійних засобів виразності в контексті вирішення проблеми використання в баянній музиці нових шарів музичного фольклору в поєднанні з традиційними прийомами народного музикування і сучасними музично-виражальними засобами. Виявлено художню своєрідність баянно-ансамблевої творчості М. Різоля в контексті еволюції української музичної культури.

**Ключові слова:** М. Різоля, баянне мистецтво, композиторська творчість, ансамблеве народно-інструментальне виконавство, українська музична культура.

*Постановка проблеми.* У процесі розвитку української музичної культури баян став одним з універсальних інструментів, здатні презентувати народне музикування та академічну традицію [4; 3]. Значна підтримка на державному рівні зумовила високий рівень підготовки кадрів у першій пол. ХХ ст. та сприяла академізації баянного мистецтва в Україні.

Важливим у контексті розвитку українського музичного мистецтва початку ХХІ ст. стає деталізація та переосмислення багатоманітної у своїх проявах композиторсько-виконавської та педагогічної діяльності провідних вітчизняних баяністів. Актуальність дослідження творчості М. Різоля в контексті розвитку баянно-ансамблевого мистецтва в Україні зумовлена необхідністю поглиблення і розширення мистецтвознавчих й культурологічних підходів у вивченні вітчизняної музичної культури.

*Останні дослідження та публікації.* Специфіка баянно-ансамблевого мистецтва в Україні в ХХ ст., особливості розвитку вітчизняного репертуару, художні тенденції еволюції академічного баянного виконавства та творчі пошуки М. Різоля, як одного з провідних вітчизняних баяністів, педагогів, композиторів, художнього керівника Квартету баяністів Київської філармонії, досліджувалися у працях Р. Безуглої, С. Калмикова, В. Князева, Д. Кужелева, С. Нефедова, Л. Пасічняк, С. Птащенко, А. Черноіваненко та ін. Наприклад, композиційно-стильові особливості творів М. Різоля в аспекті становлення української професійної оригінальної музики для баяну аналізує А. Сташевський (2011 р.) [9]; Б. Кисляк розглядає композиторський доробок музиканта та діяльність його квартету в контексті кристалізації прийомів і принципів баянно-ансамблевої концертної гри [2] та ін. Проте композиторсько-виконавська творчість М. Різоля в контексті генези баянного-ансамблевого мистецтва в Україні, відповідно специфіці культурно-історичних та загально-мистецьких процесів ХХ ст. вимагає більш детального вивчення та висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства.

*Мета статті* – виявити художню своєрідність баянно-ансамблевої творчості М. Різоля в контексті еволюції української музичної культури.

*Виклад матеріалу дослідження.* Сприятливі умови, що стимулювали стрімке оновлення баянного мистецтва в другій пол. ХХ ст., безпосередньо пов'язані зі змінами в суспільно-політичному житті країни, розвитком наукових поглядів на народність та демократизацію музичної естетики, інноваційними розробками в провідних жанрах українського музичного мистецтва.

Унаслідок трансформаційних процесів 1920–1950-х рр. – періоду, що визначається сучасними вітчизняними мистецтвознавцями як стадія становлення жанру баянно-ансамблевого мистецтва [5; 197], сформовано типові риси даного явища. Відповідно, творчий колектив баяністів набуває нового визначення виконавського жанру за стильовим критерієм (народно-інструментальний), рівнем освіти (академічний), кількісним показником (ансамблевий) та складом (однотембровий).

У 50-80-х рр. ХХ ст. баян, завдяки індивідуальному переломленню тогочасних засобів музичної мови, позиціонується як самобутній інструмент, наділений значними потенційними можливостями розвитку в професійній камерно-інструментальній галузі вітчизняного музичного мистецтва.

Наближення народно-інструментального виконавства загалом, баянно-ансамблевого виконавства зокрема, до рівня розвитку усталених академічних інструментальних культур, на думку дослідників, сприяло поглибленню народно-національної основи музики, розширенню композиторами меж розкриття

потенційних тембрових ресурсів баяну, посиленню ліричних образів та появі нових поглиблено-психологічних і трагічних звучань, розкриттю проблемних концепцій та зростанню експресивності емоційного ладу творів, а також поповненню, переінтонуванню й узагальненню народно-національної основи тощо [7; 25].

Відхід від традицій народного музикування та подальше засвоєння норм академічної музичної культури мали важливе значення для визначення шляхів розвитку жанрів баянної музики та баянного виконавства, що перейшло в другій половині ХХ ст. на якісно новий рівень.

Багатогранна та оригінальна композиторсько-виконавча діяльність М. Різоля, одного з провідних митців в баянній культурі України, означеного періоду безпосередньо пов'язана з процесом становлення баяну як академічного концертного інструменту.

М. Різолі – один із талановитих українських музикантів-баяністів та композиторів другої пол. ХХ ст., який створив значну кількість творів високого художнього рівня, розпочавши концертну діяльність наприкінці 1930-х рр. (закінчив клас баяну О. Магдика в Київському музичному училищі), є одним з основоположників української баянної культури, а художня діяльність митця «характеризує всю добу українського баяну, сприяла його зміцненню в академічному середовищі» [11; 143].

У 1939 р., відомий вже на той час майстерним сольним та дуетним виконанням (у 1937–1939 рр. виступав у дуеті з І. Журомським), музикант організував та очолив (виконавець партії другого баяну і художній керівник, 1939–1941 рр., 1946–1992 рр.) Квартет баяністів (з 1946 р. – у складі Київської філармонії), запросивши І. Журомського (бас-баритон) та сестер Марію (партія першого баяну, концертмейстер) та Раїсу (гармоніка-альт та педальний бас) Білецьких [1; 162].

Ансамблеве музикування як форма колективної виконавської діяльності створює найбільш сприятливі умови для реалізації творчого потенціалу особистості, в порівнянні з сольним виконавством. Виконавська діяльність Квартету, вирізняючись гармонійним поєднанням емоційного та раціонального начала, вільним володінням різними видами техніки та артистизмом відіграла неабияке значення в процесі професіоналізації і виходу баянно-ансамблевого виконавства в Україні на рівень академічного.

Репертуарний фонд колективу, основою якого стали партитури обробок (270 зразків українських фольклорних обробок пісень, 250 мелодій танців, 70 зразків танців народів СРСР та ін.) [3; 14], перекладення (аранжування, транскрипції) та авторські музичні твори М. Різоля, формувався та розширювався відповідно характерним особливостям розвитку і професіоналізації музичної літератури для баяну зокрема й народно-інструментального виконавства загалом. Обробки фольклорних першоджерел М. Різоля 1940–1970-х рр. позиціонуються сучасними дослідниками як перші твори професійного рівня [5; 100].

Значна частина репертуару, сформованого М. Різолем, – переклади та транскрипції музичних творів різноманітних інструментальних (сцена з другої дії балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, увертюра до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка та Л. Ревуцького), культурних та національно-народних традицій (обробка угорського народного танцю «Чардаш» (1962 р.), «Болгарський танець» К. Домінчена, таджицький народний танець «Ширин Джон» М. Різоля, Румунський весняний хоровод (1962 р.) та ін.).

С. Пташенко стверджує, що М. Різолі – перший в українському музичному мистецтві здійснив обробку чардашу (драматургія побудована на наскрізному розвитку) в 1953 р. [8; 153], поклавши в основу контраст і темпове зростання. Двочастинний за формопобудовою твір складається з меланхолійної (відтворює ласу – колоподібний чоловічий танець) та стрімкої (швидка «фрішка» – супровід парного запального танцю) частин.

На основі аналізу репертуару Квартету баяністів можемо визначити, що серед існуючих стильових класифікацій (за Л. Пасічняк) [6], М. Різолі надавав перевагу фольклорному (варіації, обробки, парафрази, концертні п'єси на народні теми) та камерно-академічному напрямку (оригінальні композиції й перекладення музичних творів світової і вітчизняної класики).

Це зумовлено специфікою історичного розвитку баянно-ансамблевої композиторської практики (наскрізною лінією якої стає фольклоризм) та особливостями концертно-виконавської практики в Україні другої пол. ХХ ст.

С. Нефедов пропонує наступну періодизацію інтегрування фольклорних джерел: кінець ХІХ – початок ХХ ст. – домінування аранжування та обробки народно-танцювального і народнопісенного матеріалу; 1940–1960-ті рр. – період академізації, що характеризується створенням оригінальної музичної літератури для баяну на основі усталених жанрово-стильових ознак народного фольклору; 1970–1980-ті рр. – період «нової фольклорної хвилі», протягом якого активізується процес інтерпретації композиторами усталених жанрово-стильових моделей української та світової народно-музичної спадщини [5; 124]. Активна творча діяльність М. Різоля припадає на другий і першу половину третього періоду.

Надзвичайно цікавими в контексті цитування тематичного матеріалу є фантазії і варіації М. Різоля на теми російських та українських народних пісень (Варіації на тему української народної пісні «Дощик», Варіації на тему російської народної пісні «Ах, ты, зимушка-зима», Фантазія на теми російської народної пісні «Ах, вы косы русые», 1962 р. та ін.), а також на тему українського танцювально-пісенного фольклору – «Фантазія на українські теми», 1954 р.

На думку А. Сташевського, останній твір – фантазію композитора на теми українських народних пісень і танців, доцільно позиціонувати як один з «яскравих опусів (...), що відбиває перші спроби створення розгорнутих масштабних композицій на підніжжі» [9; 69] – народнопісенний мелос органічно інтегровано в динамічну та яскраву драматургічну концепцію. Дослідник наголошує на переконливому та довершеному конструюванні М. Різолем архітекtonіки твору з окремих невеликих обробок народних тем та використанні ним модуляцій, тональних зсувів, темпових та фактурних зіставлень, секвенційних зв'язків, динамічних і тональних контрастів у якості необхідного «комплексу композиційних засобів» [9; 69].

Тенденції формування характерних ознак періоду оновлення фольклорної хвилі в творчості М. Різоля проявляється на початку 1960-х рр. Зокрема, у варіації на тему української народної пісні «Дощик» (1962 р.) композитор органічно поєднує формобудову, драматургічні та композиційні принципи, фольклорні та академічні засоби музичної виразності. Майстерно осмислюючи гармонійні джерела народного фольклору, музикант розробляє нетипові раніше інтонації; інтерес до народно-національного мистецтва в творчості М. Різоля проявляється як у змісті, що вирізняється різноманітними програмними творами і характерними образами, так і формі, зокрема вільній варіативності, тематично концентрованому розгортанні, насиченні зв'язками-переходами, несподіваними переключеннями тематичного матеріалу та ін. Розширення шарів та відображення глибинних законів народного мислення, на думку дослідників, свідчить про заглиблення народно-національних основ у професійній творчості [7; 24].

В оригінальних музичних творах М. Різоля, основою яких було фольклорне першоджерело (Концертна п'єса на буковинські теми), всі засоби виразності безпосередньо пов'язані з унікальними можливостями баяну, зокрема, специфічною окрасою звуку, багатством відтінків (завдяки багатотембровості), новаторською тембрально-акустичною реалізацією, в якій рівень тембрової логіки, збагачення колориту, зміцнення єдності форми композиції та динаміки визначається використанням перемикачів темброрегістрів.

Вершина творчості композитора – «Концерт для баяну з оркестром» (1957 р.), в якому реалізовано пошуки майстром системи музичної мови, що спирається на акустичні особливості інструменту та специфічний тип організації фактури, симфонічні принципи мислення та репрезентація баяну як повноцінного солюючого інструменту. Унікальну експресію «Концерт для баяну з оркестром» та його художню силу впливу на глядача визначає метрична гострота, прониклива ліричність, віртуозність, пісенність та поліфонічні методи розвитку. Не зважаючи на відсутність прямого цитування та опосередкованого зв'язку з народною музикою, в концерті відчувається фольклорна природа мелосу та гармонійної мови. У творі проявилися класичні ознаки жанру концерту як змагання солюючого інструменту з оркестром.

С. Нефедов, конкретизуючи хронологію еволюції баянно-ансамблевого виконавства за соціокультурними функціями, наголошує на стрімкому розширенню останніх в другій пол. ХХ ст. На думку дослідника, завдяки специфіці розвитку української музичної культури, вітчизняне баянно-ансамблеве мистецтво як виконавський жанр, виконує розважальну, комунікативну, гедоністичну, ігрову (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), консолідуючу, етико-соціальну, церемоніальну (1920–1960-ті рр.), естетичну та духовно-інтелектуальну (1970-ті рр.) функції [5; 197].

На початку 1960-х рр. творчі пошуки вітчизняних виконавців та композиторів спрямовані на інноваційний розвиток ансамблевого баянного мистецтва завдяки поєднанню баяну з іншими народними та академічно-класичними інструментами. А. Черноіваненко серед особливостей фактурної специфіки баяну, що уможливили створення різноманітних ансамблів називає: специфічну багатотембральність інструменту, що сприяє поєднанню з класичними духовими (флейта, орган), струнно-смічковими (скрипка, віолончель), струнними (арфа); рухливість, співучість та кантиленність, що сприяють співзвучності в ансамблі з бандурою; камерність природи баяну – тонкощі нюансування позитивно проявляються у випадку поєднання з кобзою, балалайкою та домрою та ін. [10]. У 1964 р. відбулися виступи Квартету баяністів М. Різоля з віолончелістом Л. Єфграфом, поклавши початок напряму оновлення та збагачення тембральних співвідношень.

Наприкінці 1980-х рр. репертуар Квартету М. Різоля складала майже 200 перекладень, 50 оригінальних творів, 7 увертюр, 6 симфоній, 5 рапсодій, 8 варіаційних форм, 4 сонати, 14 сюїт,

численні мініатюри та партитури вокальних творів [3; 14], більшість з яких й на сучасному етапі є частиною навчального репертуару баяністів.

Прагнучи до винайдення інтонаційно доступної, близької глядачу музичної мови, поглиблення емоційно-психологічного впливу музичних творів та посилення насиченості сенсово-змістового аспекту, М. Різоль створив композиції, що вирізняються жанрово-стильовим розмаїттям класичного інструменталізму, генеруючи образно-стильові системи української та західноєвропейської музичної культури.

*Висновки.* Дослідження виявило, що творчість М. Різоль, одного з основоположників української баянної культури, характеризується значним потенціалом розвитку ансамблевого народно-інструментального мистецтва, доцільно розглядати як своєрідний феномен у контексті розвитку української музичної культури.

Концерт для баяна з оркестром та численні поліфонічні твори М. Різоль, здійснені митцем обробки народних пісень для баяну й перекладення класичних музичних творів для Квартету баяністів, відображають характерні риси сучасної автору стилістики і техніки музичної композиції, а унікальна образність, емоційний зміст та стилістичні особливості – надають сучасним композиторам та виконавцям у галузі баянного мистецтва неабиякий імпульс для творчих пошуків.

#### Список використаної літератури

1. Димченко С., Петренко Т. Микола Різоль – легенда українського баянного мистецтва ХХ століття (до 100-річчя від дня народження). *Нова педагогічна думка*. 2019. № 3 (98). С. 161–164.
2. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : автореф. дис. канд. миств. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019.
3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів Львів : СПОЛОМ, 2011. 206 с.
4. Лебедев А. Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры : автореф... дисс. д-ра искусств. : 17.00.09 / Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 48 с.
5. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика : дис... канд. миств.: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Кив, 2018. 257 с.
6. Пасічник Л. М. Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : музичне виконавство*. 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 162–171.
7. Платонова С. М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна: 1960 – I половина 1980-х годов : автореф... дисс.. канд. искусств. : 17.00.02 / Гос. консерватория ЛитССР. Вильнюс, 1988. 26 с.
8. Пташенко С. Чардаш у баянній творчості українських митців. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 132–142.
9. Шашевський А. «Фантазія на теми українських народних пісень і танців» Миколи Різоль як зразок перших професійних творів на народній основі у вітчизняній оригінальній музиці для баяна. *Зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2011. Вип. 2. С. 68–72.
10. Черноіваненко А. Фактура у виявленні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. канд. миств. : 17.00.03 / Одес. держ. консерваторія. Одеса, 2001. 20 с.
11. Kislyak B. Preconditions of origin of creation work for bayan (late XIX – mid-twentieth century). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. Р. 141–144.

#### References:

1. Dymchenko S., Petrenko T. Mykola Rizol – lehenda ukrainskoho baiannoho mystetstva XX stolittia (do 100-richchia vid dnia narodzhennia). *Nova pedahohichna dumka*. 2019. № 3 (98). S. 161–164.
2. Kysliak B. M. Baiian v kamerno-ansamblevii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv: istoryko-stylovyi aspekt: avtoreferat dys....kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 2019.
3. Kuzhelev D. O. Baianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv Lviv : SPOLOM, 2011. 206 s.
4. Lebedev A. E. Koncert dlya bayana s orkestrom v otechestvennom muzykal'nom iskusstve: processy stilevoj evolyucii i principy organizacii faktury : avtoreferat dis....doktora iskusstvovedeniya : 17.00.09 / Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova. Saratov, 2013. 48 s.
5. Nefedov S. Yu. Baianno-ansambleve mystetstvo v muzychnii kulturi Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia ta praktyka : dys... kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 / Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2018. 257 s.
6. Pasichniak L. M. Rozvytok ansamblevoho baianno-akordeonnoho vykonavstva v Ukraini. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskykh* : muzychne vykonavstvo. 2004. Vyp. 40. Knyha desiata. S. 162–171.
7. Platonova S. M. Novye tendencii v sovremennoj sovetskoj muzyke dlya bayana: 1960 – I polovina 1980-h godov : avtoreferat dis kand iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Gosudarstvennaya konservatorii LitSSR. Vil'nyus, 1988. 26 s.
8. Ptashenko S. Chardash u baiannii tvorchosti ukrainskykh myttsiv. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 2011. Vyp. 33. S. 132–142.

9. Stashevskiy A. «Fantazii na temu ukrainskykh narodnykh pisen i tantsiv» Mykoly rizo lia yak zrazok pershykh profesiinykh tvoriv na narodnii osnovi u vitchyzniani oryhinalnii muzytsi dlia baiana. *Zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Ivana Franka*. 2011. Vyp. 2. S. 68–72.

10. Chernoiivanenko A. Faktura u vyjavlenni vyrazhalnykh vlastyvostei baiannoi muzyky : avtoref... dys. kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 / Odeska derzhavna konservatoriia. Odesa, 2001. 20 s.

11. Kislyak B. Preconditions of origin of creation work for bayan (late XIX – mid-twentieth century). Kyiv : Visnyk Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2017. № 2. P. 141–144.

### ТВОРЧЕСТВО М. РИЗОЛЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В УКРАИНЕ

**Аксенов Александр** – ведущий концертмейстер кафедры хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Исследовано творчество М. Ризоля в контексте генезиса баянно-ансамблевого искусства в Украине и проанализировано значение его композиторского творчества в процессе развития и обогащения репертуара ансамблевого народно-инструментального искусства. Рассмотрено новаторский тип взаимодействия украинского фольклора и профессиональных средств выразительности в контексте решения проблемы использования в баянной музыке новых слоев музыкального фольклора в сочетании с традиционными приемами народного музицирования и современными музыкально-выразительными средствами. Выявлено художественное своеобразие баянно-ансамблевого творчества Николая Ризоля в контексте эволюции украинской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** М. Ризоль, баянное искусство, композиторское творчество, ансамблевое народно-инструментальное исполнительство, украинская музыкальная культура.

### CREATIVITY OF M. RIZOL IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF PIANO-ENSEMBLE PERFORMANCE IN UKRAINE

**Aksonov Oleksandr** – Leading concertmaster of the department of choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The work of M. Rizol in the context of the genesis of accordion-ensemble art in Ukraine is investigated and the significance of his composer's creativity in the process of developing and enriching the repertoire of ensemble folk instrumental performance is analyzed. An innovative type of interaction between Ukrainian folklore and professional means of expression is considered in the context of solving the problem of using new layers of musical folklore in accordion music in combination with traditional folk music techniques and modern musical and expressive means. The artistic originality of the accordion-ensemble work of Mykola Rizol in the context of the evolution of Ukrainian musical culture is revealed.

**Key words:** M. Rizol, button accordion art, composer work, ensemble folk instrumental performance, Ukrainian musical culture.

UDC 477.55.2.11

### CREATIVITY OF M. RIZOL IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF PIANO-ENSEMBLE PERFORMANCE IN UKRAINE

**Aksonov Oleksandr** – Leading concertmaster of the department of choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**The aim** of this paper is to reveal the artistic peculiarity of Mykola Rizol's bayan-ensemble work in the context of the evolution of Ukrainian musical culture.

**Research methodology** is based on the principles of a comprehensive approach, which facilitated consideration of various aspects of Rizol's compositional and performing style at the same time from a system-historical and musical-theoretical standpoint.

**Results.** The study revealed that the work of M. Rizol, one of the founders of the Ukrainian bayan culture, characterized by considerable potential for the development of ensemble folk-instrumental art, should be considered as a peculiar phenomenon in the context of the development of Ukrainian musical culture.

Concerto for accordion with orchestra, numerous polyphonic works performed by the artist of processing folk songs for accordion and translation of classical music for the accordion quartet reflect the characteristic features of the contemporary author of stylistics and technique of musical composition. At the same time, the unique imagery, emotional content and stylistic features of M. Rizol's works give contemporary actors and performers in the field of martial arts a great impetus for creative pursuits.

**Novelty.** The scientific novelty is to study the individual composer style of M. Rizol as a unique phenomenon of academic musical culture of the twentieth century. from the perspective of contemporary art criticism. The fabulous creativity of Ukrainian composers of the twentieth century is characterized. and the peculiarities of forming the repertoire of ensemble folk-instrumental art were revealed; the artistic-figurative and semantic origins of composer-performing art of

M. Rizol are investigated. The peculiarities of the composer's style and specific parameters of M. Rizol's creative hand are revealed and analyzed; the innovative type of interaction of Ukrainian folklore and professional means of expression in the context of solving the problem of using new layers of musical folklore combined with traditional methods of folk music and modern musical expressive means is considered.

***The practical significance.*** The information presented in this article can be useful to Ukrainian theorists and practitioners of musical art, in the context of attracting it to educational and scientific attractiveness.

***Key words:*** M. Rizol, button accordion art, composer work, ensemble folk instrumental performance, Ukrainian musical culture.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

## ЗМІСТ

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

<b>Карась Г.В.</b> Митрополит Андрей Шептицький в контексті музичної культури української діаспори .....	4
<b>Дутчак В.Г.</b> Синергія творчості Зіновія Штокалка : традиція та інновація .....	11
<b>Кукуруза Н.В.</b> Франкіана у мистецтві художнього слова української діаспори II пол. XX–XXI сторіччя .....	19
<b>Кіндратюк Б.</b> Церковна музика в контексті мистецького життя Західно-Української Народної Республіки (1918–1923) .....	25
<b>Колубасв О.Л.</b> Міська пісенна субкультура та пісні січових стрільців у процесі розвитку регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва Галичини .....	35
<b>Козицька М.З.</b> До історії зародження камерно-оркестрового виконавства Дрогобиччини .....	42
<b>Стадницька М.</b> Творча діяльність о. Віктора Матюка у висвітленні музичної критики Галичини до 1939 р .....	47
<b>Матійчин І.М.</b> Культурно-мистецька діяльність отця Йосифа Кишакевича .....	54
<b>Сосік О.</b> Ремінісценції вікторіанського «авангарду» в українському, польському та російському образотворчому мистецтві декадансу та символізму .....	61
<b>Костюк Л. К., Целінська А.</b> Давид Бурлюк : один із засновників українського авангарду чи художник-емігрант? .....	66
<b>Татарнікова А. А.</b> Містеріально-славословні аспекти Французького музичного театру початку XX століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Массне) .....	72
<b>Єрошенко О. В., Щербіна І. В.</b> Вокальні мініатюри Й. С. Баха в модусі навчання сольного співу (крізь призму сучасного бахіанства) .....	78
<b>Каблова Т., Тетеря В.</b> Вокально-естрадне виконавство України кінця XX – початку XXI ст .....	85
<b>Шестопал Л.В.</b> Стратегії розвитку бального танцю в СРСР середини 50 – початку 60-х років XX століття .....	90
<b>Перова Г. О., Гладка Л. В.</b> Становлення танцю модерн: від індивідуальних стилів до шкіл .....	94
<b>Олексюк А. В.</b> Оригінальна народна творчість Західної України рубежу XX – XXI ст.: центри, проекти, тенденції, імена .....	99

### **Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

<b>Юдова-Романова К.</b> Проблеми історико-мистецтвознавчих досліджень просторових і технологічних засобів творення сценічної образності .....	108
<b>Луговенко Т.Г., Грек В.А.</b> Символіка кольороназв у балеті .....	115
<b>Салдан С. О.</b> А. Шенберг – В. Кандинський : антропософський контекст та лінії перетину творчих пошуків .....	120



<i>Босак І. Ю.</i> Функції музики в драматичному театрі (на прикладі інсценізацій за творами М. Матіос) .....	126
<i>Ван Юй.</i> Метаморфози образу Турандот у симфонічному скерцо Пауля Гіндеміта .....	132
<i>Голощук О., Кириченко І.</i> Національно-ментальний потенціал пісенної творчості Володимира Івасюка: проблема музично-поетичної семантики .....	139
<i>Щуцький Б. С., Корнішева Т. Л.</i> Постать диригента у сучасному мистецькому просторі .....	144
<i>Козінчук В. Р.</i> Іконографічний канон у мистецтві: «Православна ікона» vs «Релігійна картина» .....	148
<i>Шрамко Т. В.</i> Символ у формоутворенні товарних знаків .....	153
<i>Цапак М. Й.</i> Народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації .....	158
<i>Підлипська А. М.</i> Балет «Чорне Золото» В. Гомоляки - П. Вірського: критичний дискурс .....	163
<i>Шнуренко Т. В.</i> Музейні колекції як джерело дослідження української традиційної сорочки .....	168
<i>Наку А. В.</i> Класичний стиль у проектуванні європейського костюма : традиції та сучасні інтерпретації .....	173
<i>Кузнецова В. О.</i> Сучасні дефіле в Україні як презентація модного образу .....	179

### **Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ**

<i>Шестеренко І. В.</i> Творча діяльність сучасного оперного диригента (до 80-річчя Івана Гамкала) .....	187
<i>Виткалов С. В., Шетеля Н. І.</i> Мистецькі обличчя регіону: Олексій Литвин .....	193
<i>Степанюк І. В., Дудай М. І.</i> Зародження і становлення першого народного хору Волині крізь призму життєвого і творчого шляху Олександра Самохваленка .....	199
<i>Шютів М. А.</i> Регіональна народна хореографічна практика в контексті національної культури України .....	204
<i>Базела Д. Д.</i> Компоненти та критерії якості суддівства у спортивно-танцювальній галузі .....	208
<i>Мостовщикова Д. О.</i> Пам'яті українського художника-емальєра О. Бородая .....	214
<i>Євенко І.</i> Розширення виконавських можливостей сучасних електронних інструментів (на прикладі баяна-акордеона) .....	220
<i>Кундис Р.</i> Діяльність львівської баянної школи у тематиці науково-практичних конференцій (2005–2012 рр.) .....	226
<i>Аксьонов О. Б.</i> Творчість М. Різоля у контексті розвитку баянного-ансамблевого виконавства в Україні .....	234

## **CONTENTS**

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

<b><i>Karas H.</i></b> Metropolitan Archbishop Andrei Sheptytskyi in the context of the ukrainian diaspora .....	4
<b><i>Dutchak V.</i></b> Zinovii Shtokalko's art synergy: tradition and innovation .....	11
<b><i>Kukuruza N.</i></b> Frankiana in the art of artistic word of the ukrainian diaspora in the second half of the XX th – XXI st centuries .....	19
<b><i>Kindratiuk B.</i></b> Church music in the context of artistic life in the Westukrainian People's Republic (1918–1923) .....	25
<b><i>Kolubayev O.</i></b> Urban song subculture and sich riflemen's songs in the process of development of the regional tradition of Galicia's music art .....	35
<b><i>Kozytska M.</i></b> To the history of origin of the chamber-orchestra performance of Drogobychina .....	42
<b><i>Stadnytska M.</i></b> Creative Activity of o. Victor Matyuk in covering musical criticism of Halychyna until 1939.....	47
<b><i>Matychyn I.</i></b> Pedagogical activity of father Josyf Kyshakevych .....	54
<b><i>Sosik O.</i></b> Reminiscences of the victorian «avant-garde» in ukrainian, polish and russian fine arts of decadence and symbolism .....	61
<b><i>Kostiuk L., Tselinska A.</i></b> Davyd Burluk: one of ukrainian avan-garde founder or the artist-emigrant? .....	66
<b><i>Tatarnikova A.</i></b> Mysterious-Glorious Aspects of the French musical theater of the beginning of the twentieth century (on the example of the «Our Lady's juggler» by J. Massenet) .....	72
<b><i>Yeroshenko O., Shcherbina I.</i></b> I. S. Bach vocal miniatures in the modus of solo singing training (through the prism of modern bachianism). .....	78
<b><i>Kablova T., Teteria Y.</i></b> Victor Vocal and popular performance of Ukraine at the end of XX – beginning of XXI centuries .....	85
<b><i>Shestopal L.</i></b> Strategies for the development of ballroom dance in USSR IN the mid-1950 – early 1960 s .....	90
<b><i>Perova H., Hladka L.</i></b> Formation of dance modern: from individual styles to schools .....	94
<b><i>Oleksiuk A.</i></b> Original creativity for academic people's instruments of Western Ukraine at the border of the XX – XXI century: centers, projects, trends, personalities .....	99

### ***Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE***

<b><i>Iudova-Romanova K.</i></b> Problems of historical and art studies of spatial and technological means of creating scenic imagery .....	108
<b><i>Lugovenko T., Grek V.</i></b> Symbol of color names in the ballet .....	115

<b>Saldan S.</b> A. Schonberg - V. Kandinsky: anthroposophical context and interconnection lines of creative search .....	120
<b>Bosak I.</b> Music Functions in dramatic theater (illustrated through staging based on the works of M. Matios) .....	126
<b>Wan Y.</b> Metamorphoses of Turandot's image in Paul Hindemith's symphonic scherzo .....	132
<b>Holoshchuk O., Kyrychenko I.</b> National-mental potential of Volodymyr Ivasiuk's song creativity: the problem of music and poetic semantics .....	139
<b>Shchutskyy B., Kornisheva T.</b> The conductor's figure within a contemporary art .....	144
<b>Kozinchuk V.</b> The Iconographic canon: «Orthodox icon» vs «Religious art» .....	148
<b>Shramko T.</b> The role of symbols in the formation of trademarks .....	153
<b>Tsapiak M.</b> Volyn folk choreographic art in the context of cross-cultural communication .....	158
<b>Pidlypska A.</b> Ballet «Black Gold» by V. Homoliaka - P. Virskiy: scientific and critical discourse .....	163
<b>Shnurenko T.</b> Museum collections as a source of study ukrainian traditional shirt .....	168
<b>Naku A.</b> Classical style in the european costume design: traditions and modern interpretations .....	173
<b>Kuznietsova V.</b> Modern defiles in Ukraine as a fashion image representation .....	179

### **Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS**

<b>Shesterenko I.</b> Creative activity of a modern opera conductor (to the 80-th anniversary of Ivan Hamkalo) .....	187
<b>Vitkalov S., Schetelya N.</b> Artistic face of the region: Oleksiy Lytvyn .....	193
<b>Stepanyuk I., Dudai M.</b> Origin and development of the first folk choir of Volyn through the framework of life and art involvement of Oleksandr Samokhvalenko .....	199
<b>Shutiv M.</b> Regional folk choreographic practice in the context of the national cultures of Ukraine .....	204
<b>Bazela D.</b> Components and quality criteria of judging in the dancesport industry .....	208
<b>Mostovshchykova D.</b> In memory of ukrainian enamel artist O. Boroday .....	214
<b>Ivenko I.</b> Extension of executive opportunities modern electronic instruments (example of bayan-accordion) .....	221
<b>Kundys R.</b> Activities of the lviv bayan school in thematics scientific-practical conferences (2005-2012 years) .....	226
<b>Aksonov O.</b> Creativity of M. Rizol in the context of development of piano-ensemble performance in Ukraine .....	234



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 32  
Issue 32**

Редактор:  
**В. Г. Виткалов**  
Editor:  
**V. G. Vytkaiov**

Комп'ютерна верстка:  
**Л. М. Федорук**  
Computer make-up:  
**L. M. Fedoruk**

**У зв'язку зі зміною вимог до наукових збірників цей випуск виходить із запізненням**

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій  
знаходяться на сайті – [kulturologiya.rv.ua](http://kulturologiya.rv.ua)**

***М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар***

Електронна адреса: [sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 232/1. Ум. друк. арк. 29,17. 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