ISSN 2411-1546
Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34

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

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

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

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 34
Issue 34

Рівне : РДГУ, 2020
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2020

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 (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до групи «Б».

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 10 від 24 грудня 2020 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 27 жовтня 2020 р.)

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

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), «Google Scholar»; «Cosmos» (США), «Research Gate», «Research Bible» (Німеччина); «CEEOL»; «Cite factor»; European Reference Index for the Humanities (ERIH) to NSD.

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

Головний редактор:

Muszkieta Radosław – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова ред. колегії).

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

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

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

Копієвська Ольга Рафаілівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

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

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

Сташевська Інна Олегівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

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

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

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

Яковлев Олександр Вікторович – доктор культурології, ректор, Київська муніципальна академія естрадного циркового мистецтва (Україна).

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

Андрущенко Тетяна Іванівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, доцент, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України (Україна).

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 34 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2020. 274 с.

Редагування англомовного 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 імені В. Стефаника»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України імені 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

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2020

© Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2020

УДК 477.3.29

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР КРАЇНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОГО ПОШУКУ:

до результатів проведення XVI міжнародної науково-практичної конференції «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір»

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
http://orcid.org/0000-0003-0625-8822
Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.310
volodumur_vitkalov@ukr.net
Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
http://orcid.org/0000-0001-5345-1364
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується тематичний зміст міжнародних науково-практичних конференцій культурно-мистецької проблематики, проведених на базі кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ; акцентується увага на тенденціях наукового пошуку, помітних у результаті проведення цих заходів та змісті матеріалів статей, надісланих до редколегій наукових збірників. Наголошено на тому, що пандемічна ситуація в світі і Україні зокрема не призупинила науковий пошук, а навпаки, стимулювала увагу дослідників до розробки нових наукових проблем. Звертається увага на актуальні питання функціонування сучасної вищої школи, невирішеність яких гальмує науковий пошук.

Ключові слова: міжнародні науково-практичні конференції, вища школа країни, проблемний ряд, тенденції в пошуковій діяльності.

Актуальність проблеми. Науковий пошук завжди якісно позиціонував людину у просторі будь-якого виду культурної діяльності, оскільки засвідчував, принаймні, її чітке розуміння потреби в цій діяльності. А його якісна організація та майбутня інтерпретація отриманих результатів давала змогу «побачити» явище у максимально необхідних для дослідника параметрах, допомагала віднайти саме той оптимальний шлях розв'язання проблеми, йдучи яким можна спробувати віднайти істину. Тож і сьогодні цей вид професіональної діяльності являє важливу складову як власного позиціонування дослідника у просторі науки, так і ефективності його організаційно-методичної роботи, якщо мова йде про навчальні заклади різних рівнів акредитації, оскільки професійне ствердження у сьогоденні вже не можливе без самостійно отриманих результатів. Це корисно і тому, що людина-педагог зі сформованими пошуковими навичками зможе їх сформувати і в молодої генерації, тобто тих, хто навчається у сучасних закладах вищої освіти.

Специфічним підсумком діяльності, спрямованої на виявлення здобутих компетенцій дослідника, є оприлюднення результатів наукового пошуку, що найповніше виявляється у публікаціях дослідницького матеріалу та оприлюдненні його фрагментів, під час виступів на наукових конференціях та інших аналогічних зібраннях, оскільки дискусія з предмету обговорення завжди є чи не найкращим результатом для з'ясування дослідницьких методик.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографічна база цієї тематики достатньо строката і фактично безмежна та включає безліч наукових розвідок чи аналітичних довідок, у яких досліджується сучасний простір крізь призму історичної ретроспективи. Не вдаючись до їхнього аналізу, обмежимо наш розгляд лише науковими заходами, проведеними упродовж багатьох років на базі лише однієї кафедри, в яких виразно простежуються тенденції, характерні сучасному стану цього важливого напряму людської життєдіяльності. Для виявлення загального контексту цієї діяльності використано й матеріали аналітичної довідки, підготовленої співробітниками УкрІНТЕІ про стан наукової діяльності в сучасній Україні [3].

Предметом дослідження є також джерельна база наукового пошуку, а саме реєстраційні заявки на участь у конференціях [5], проведених на базі зазначеної вище кафедри та матеріали статей, надісланих до редколегій її наукових збірників, розмаїття яких дає підстави для певних кореляційних висновків.

Мета статті – з'ясувати результативність наукових конференцій, спираючись на наявну інформацію (програми заходів та наукові збірники, листування з учасниками).

Виклад основного матеріалу дослідження. XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого 20-ліття XXI століття: культурно-мистецький вимір», запланована на базі кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, стала черговим підсумком пошукової діяльності для дослідників

© Виткалов В. Г., Виткалов С. В., 2020

України і далекого зарубіжжя. Наведемо декілька переконливих аргументів на користь цієї тези. а). кількість проведених заходів в історичній ретроспективі засвідчує як певний статус вітчизняної науки (хоча за подібними заходами лише однієї кафедри не можна робити узагальнених висновків, утім тенденція в їх проведенні достатньо виразна), оскільки тематика повідомлень залишається достатньо широкою, змінюється лише вектор пошукових методик, так і глибина отриманих результатів, в основі яких розширення культурного простору регіонів за рахунок уведення до наукового обігу нової інформації стосовно його носіїв, нових артефактів; б) збільшується склад учасників-іноземців, які не лише намагаються позиціонувати власні культурні здобутки, але й демонструють український вимір в їх національному науковому векторі, акцентуючи увагу на ролі українського потенціалу (музики, образотворчого мистецтва, освіти) в становленні іноземних наукових чи художніх шкіл. Хоча загалом в країні останнім часом відбулося зменшення рівня організаційного забезпечення сектору вищої освіти на 6,3% [3; 7] і, відповідно, суттєве падіння усіх показників як за кількістю публікацій, так і їх тематичним рядом (монографії, статті).

В історичній ретроспективі кількісні характеристики наших конференцій такі: 2010 р. – 271 учасник; 2011 р. – 297 учасників; 2012 р. – 315 учасників; 2013 р. – 297 учасників; 2014 р. – 369 учасників; 2015 р. – 350 учасників; 2016 р. – 429 учасників; 2017 р. – 490 учасників, 2018 р. – 469 учасників, 2019 р. – 539 учасників; 2020 р. – 455 учасників

Заземлюючи огляд на аналізі матеріалів (тем виступів та статей) цієї конференції, слід зазначити, що не лише кількість учасників та навчальних закладів і наукових установ, що надіслали заявки про участь у її проведенні, залишається фактично сталою, засвідчуючи сформованість певного кола дослідників із визначеним предметним полем наукового пошуку, підвищується й активність у публікації пропонованого дослідницького матеріалу. Адже вперше за роки проведення цього заходу два випуски наукових збірників «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» («Мистецтвознавство» і «Культурологія», понад 90 статей) були сформовані ще на стадії підготовки самої конференції. Утім неможливість провести безпосереднє спілкування учасників на засіданнях секцій у листопаді 2020 р. через пандемічну ситуацію, у той же час засвідчила чимало якісних змін у тематичному ряді їх професійних зацікавлень.

Тож беручи до уваги ретроспективу цих заходів та опрацювання їх матеріалів дає підстави для наступних висновків:

– культурно-освітній простір сучасної України, незважаючи на низку загальновідомих глобалізаційних та соціальних викликів, й надалі залишається надзвичайно насиченим і розмаїтим, свідченням чого є висока професіональна мобільність представників вищої школи, принаймні її гуманітарного корпусу;

– тривала карантинна ізоляція населення стимулювала перегляд багатьох сегментів сучасного суспільного життя, зокрема й звернення до стародавніх східних культурних практик (Японія, Китай), в яких важливого значення набуває власна зосередженість, духовність, переосмислення споживацьких цінностей та інтересів людини, а відтак й інше ставлення до речей та оточуючого середовища і, врешті-решт, один до одного, що стимулюватиме й у майбутньому чимало змін у суспільній свідомості населення, підтвердженням чого є, до прикладу, створення музичного Центру Конфуція при НМАУ ім. П.І. Чайковського, тематичний ряд фахових досліджень якого сприятиме розробці відповідних міжнародних програм, розширення тематичного виміру наукового пошуку, у якому важливого значення набуватиме симбіоз мистецтва і психології, філософії та культурології. Це можна стверджувати й стосовно заснування науково-дослідних інститутів при провідних ЗВО країни (ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», КНУКіМ);

– законодавча база країни та фінансування наукового пошуку, виходячи навіть із тематики виступів чи статей, що надсилаються до редколегій наукових збірників, не встигає за змінами, що відбуваються в суспільстві і її мережі вищої освіти, зокрема й не відповідає повною мірою вимогам та потребам сучасного соціуму, а відтак гальмує освітній процес і простір, що не лише викликає невдоволення його репрезентантів, але й стимулює останніх до пошуку нових форм дистанціювання від зайвої регламентації, розширення контактів із регіональним бізнесом, мережею приватних структур, пристосування до їх запитів та потреб, знаходження обопільного інтересу у цих контактах;

– тісна й багаторічна співпраця ЗВО України в проведенні аналогічних заходів стимулює поглиблення професійних зв’язків гуманітарної інтелігенції, що виявляється в укладанні відповідних угод, розширенні її участі у роботі спеціалізованих учених рад й редколегіях наукових збірників ЗВО-партнерів, розробці спільних дослідницьких чи художніх проєктів, організації творчих стажувань, у процесі яких реалізовуються чимало мистецьких експонувань, уточнюються напрями подальшої співпраці тощо, інакше кажучи – відбувається формування нового типу вітчизняного педагога, здатного

враховувати виклики сучасності і оперативно на них реагувати, а з іншого боку – виникнення й нового типу університету, академічна мобільність професорсько-викладацького складу якого є важливим сегментом його позиціонування у просторі сучасної вищої освіти;

– тематичний ряд заявленої проблематики виступів та наукових статей, розміщених навіть у наших збірниках, підтверджує зміщення акценту в науковому пошуку на вітчизняний (регіональний) культурний простір (а загалом – посилення уваги до національних аспектів життєдіяльності соціуму), розробка якого розширює інформацію про духовний потенціал країни, її художню розмаїтість та духовну спроможність, а відтак – закладає добре підґрунтя для формування патріотичних почуттів й нового типу *майбутньої інтелігенції*, для якої окреслені питання становитимуть власну духовну сутність;

– культурні практики, що народжуються (чи відроджуються) сьогодні в регіонах являють інтерес для широкого загалу, оскільки торкаються питань публічного мистецтва в просторі сучасного міста, ролі об'єднаних територіальних громад і форм їх взаємодії з політичним істеблішментом країни, історичної пам'яті, політичної культури, демонструють постійно зростаючу активність молоді та її участь у численних соціокультурних програмах, у той же час засвідчуючи значну апатію до проблем сучасної політики, виборчої системи тощо. І хоча у місцевих виборах було заявлено чи не найбільше нових людей, інтерес до їхніх програм та їх підтримка через брак яскравих лідерів, виявилася незначною;

– знаковою характеристикою регіонального культурного простору є виникнення і впровадження у його тло нових локальних форм соціокультурної ініціативи, втілених у численних арт-проєктах [1], які, не ставлячи за мету зібрати якомога більше прихильників, у той же час оригінально «розфарбовують» духовний простір міста, надають йому більшої теплоти, поетичності та інформативності, роблять зручним для життя. В його площині знаходять себе чимало творчо обдарованих особистостей, предметом духовного інтересу яких є художня фотографія, співана поезія, декоративно-ужиткові виміри, виставкова діяльність, численні івент-презентації тощо [2];

– маркером суттєвих змін у сучасному соціокультурному просторі регіонів, як підтверджує тематика доповідей та статей, а згодом – і їх обговорення в студентському середовищі, а надто – на заочній формі навчання, є поява, підтримка і згуртування художньої інтелігенції навколо нових культурно-мистецьких структур в особі приватних інституцій (музей Корсаків, Луцьк), художніх галерей («Євро-Арт», Арт-ательє Г.П.Косміаді, Рівне), інших подібних структур (ПП «Стильне свято», хореографічна група «Едельвейс», численних івент-агенцій), які суттєво урізноманітнюють вільний час населення, стимулюють зміну культурних потреб і ціннісних орієнтацій. На цій підставі відбувається й подальша професіоналізація культурної діяльності загалом;

– розширення і поглиблення соціальної активності молоді особливо помітно на районному рівні, де потенціал культурної інфраструктури значно слабший і де мобільні групи працівників установ культури чи педагогічний склад гуманітарно-педагогічних, культурологічних та мистецьких фахових коледжів за мінімальної фінансової підтримки бізнесу чи органів місцевої влади, суттєво поглиблюють «грантовий» сегмент у своїй діяльності і саме таким чином покращують культурно-дозвіллєву й інформаційну складову для населення у межах свого організаційно-культурного впливу. Свідченням активізації місцевого чинника є й численні акції рівня «Вікімарафон» (із написання статей до української Вікіпедії, спрямованих на популяризацію місцевих митців та організаторів культурного життя, регіональних народних промислів і ремесел); участь у координації всеукраїнських конкурсів дитячого читання «Книгоманія» (північні райони Рівненщини), поетичних та музичних змаганнях школярів, інших аналогічних формах, до реалізації яких чи не найбільше залучаються й діти;

– активізація регіонального соціокультурного сегменту помітна у тому, що навіть у критичний час другої половини 2020 р., коли країна поступово виходила з епідеміологічної ситуації, активізувалися саме культурні ініціативи, втілені у низці міжнародних фестивалів сфери професіонального мистецтва («Art Jazz Cooperation», «Musica viva organum» (Рівне, Луцьк), розширився тематичний ряд виставкових імпрез і зросла їх відвідуваність, відбулися суттєві зрушення у пошуку нових форм художньої діяльності вищої школи через запровадження мобільних освітніх програм. Відчутною стала на цій підставі й певна згуртованість регіонального соціуму;

– у той же час низка опитувань, проведених авторами цієї статті за результатами організації навчання в он-лайн режимі, засвідчила схильність переважної більшості студентської молоді до традиційних форм проведення усіх видів занять, зважаючи не лише на слабкість матеріально-технічної бази української глибинки, але й через технічну й психологічну неможливість повноцінно навчатися у такій формі, оскільки для якісного самостійного навчання потрібен значний досвід та мотиваційна складова. Хоча частина з них повністю схвалює й дистанційну форму, яка дає можливість швидко змінювати власний графік життєдіяльності, орієнтуючись на «мозаїчну» форму навчання та роботу.

Тож наявна карантинна ситуація навіть розширила і поглибила освітню активність студентської молоді і вплинула на пошуки шляхів покращення матеріально-технічної бази освіти;

– сучасна вища, як і середня спеціальна школа країни в регіонах мають чимало проблем, які лише поглиблюються останнім часом. Значна їх частина – результат відсутності вмотивованої державної культурної політики та не реалізованість у повній мірі питань Закону про автономію вищої школи. Тому наявні здобутки є не результатом спланованих і прогнозованих дій, а обумовлюються лише активністю окремих особистостей, що засвідчує формування на регіональному рівні нових лідерів, здатних пропонувати власні *соціокультурні* програми і не враховувати чи навіть ігнорувати розпорядження та чергові декларації органів державної влади. Це особливо помітно у швидкому формуванні нових регіональних політичних структур, які, будучи добре ознайомленими з місцевим культурно-освітнім потенціалом, все більше намагаються комунікувати з вищою школою, художніми (творчими) Спілками, мистецькими колективами, загалом оригінальними особистостями, забезпечуючи собі підтримку громадської думки у майбутньому;

– на тлі, здавалося б, загального падіння інтересу до навчання в Україні через відсутність законодавчої підтримки молодих фахівців, браку робочих місць, неврегульованості запиту і пропозицій на ринку праці на випускників, а також й пропагандистську діяльність іноземних структур, що намагаються «забезпечити» навчання українській молоді за кордоном за допомогою низки освітніх програм, вимиваючи з країни інтелект, фінансові ресурси, а головне – молодий та потенційно здатний до творчої діяльності людський потенціал, зростає у той же час зацікавленість вітчизняних роботодавців проблемами сучасної вищої школи, що формує відповідні перспективи для створення численних спільних культурно-освітніх, видавничих та мистецьких проєктів, здатних змінювати ситуацію на краще, свідченням чого є участь у навіть наших наукових конференціях представників керівної ланки органів державної влади, а також представників управлінської вертикалі музейної, архівної, паркової мережі, установ професіонального мистецтва, приватних туристичних агенцій, розмаїття інших структур; що функціонують у регіонах (ТРЦ, ЗМІ, художніх галерей). Це дає підстави сподіватися на ефективність реалізації Закону України про дуальну освіту, який має змінити вектор відповідальності в усіх учасників цього тандему за якість освітнього процесу, забезпечить молоді значну мотиваційну складову. Він упорядкує та унормує практику підготовки фахівця, за професійну спроможність якого нестимуть відповідальність уже дві сторони, а відтак вони будуть інакше ставитися й до мережі ЗВО та її педагогічного корпусу. Та й студенти спеціальностей кафедри 034 «Культурологія», 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» та 027 «Музеєзнавство. Пам’яткознавство», на базі якої й проводяться аналізовані конференції, починаючи вже від другого курсу, радо приймаються у різноманітні івент-агенції, відділи культури об’єднаних територіальних громад, музейну мережу тощо. Окремі з них, переважно заочної форми навчання, виходячи з потреб територіальних громад, переводяться на спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної сфери», яка більше, на їх думку, відповідає профілю майбутньої самореалізації, або здобувають цю освіту на двох спеціальностях одночасно;

– у науковому просторі країни, виходячи навіть із наявної інформаційної бази наших конференцій, посилюється інтерес до сакральної проблематики, свідченням чого є поява значної кількості наукових розвідок, спрямованих на виявлення ролі церкви і її провідників у соціумі, дослідження специфіки духовного чинника в історичній ретроспективі та послаблення міжконфесійної напруги у між особових відносинах загалом І це є також важливим сегментом культурної перспективи України та її соціального спокою у майбутньому.

Висновки. Тож планування та проведення таких заходів є вкрай потрібним для усіх учасників цього процесу, оскільки виявляє чимало різновекторних переваг, зокрема: науковці здобувають ще одну важливу форму для власного підсумку в питаннях академічної мобільності; управлінці галузі зайвий раз переконуються у творчому потенціалі закладів вищої освіти, що знаходяться у межах їхнього впливу; представники середнього бізнесу мають змогу з’ясувати потенціал сучасної регіональної освіти і в час суспільно-економічної кризи починають усе більше орієнтуватися на місцевий молодіжний кадровий корпус, який значно ефективніше працюватиме в наявних структурах, не потребуючи зайвих коштів на вирішення власних соціальних питань. Тоді як студентська молодь, беручи участь в обговоренні актуальних викликів сьогодення, спілкуючись із гостями та обговорюючи цю інформацію на практичних заняттях, уточнює обраний напрям навчання, розширює свої інформаційно-культурні потреби та можливості і має змогу їх постійно коригувати, виходячи з отриманої інформації та вербального досвіду.

А загалом підготовка і проведення таких підсумкових наукових звітів на часі, оскільки напрацьовані пошукові методики, уточнені в процесі обговорення заявленої проблематики чи публікація згодом їх результатів сприятимуть тому, що така людина ці дослідницькі компетенції буде

використовувати і в інших сферах власної творчої самореалізації, нічого не сприймаючи на віру та інакше дивлячись на світ. Але для цього потрібно змінити саме ставлення держави до наукової діяльності. І допоки в країні буде відсутня вмотивована державна програма підтримки національної науки та її репрезентантів, очікувати на суттєву і якісну зміну у цьому напрямі немає підстав. Принаймні статистичні дані моніторингу багаторічної наукової діяльності в країні це підтверджують повною мірою [3].

Кожна система, як й історична епоха, з часом потребує нововведень. Для їх реалізації потрібні як мінімум три речі: люди, що володіють оригінальним мисленням, здатні генерувати нові ідеї, соціальний клімат, що сприяє реалізації цих ідей і засоби поширення нового мислення. Вища школа сьогодні закладає основи нашого майбутнього на завтра, тож роль науки у цьому процесі беззаперечна.

Список використаної літератури

1. ***Виткалов С. В.*** «Музейні гостини» як форма збереження національно-культурних ознак: до проведення чергової презентації у м. Рівне. *Культура і життя*, 2019. № (22). 31 трав. С. 3.

2. ***Виткалов С. В., Чепелюк В. А.*** Регіональні народознавчі змагання на Волині: досвід Рівненщини. *Вісник + К.* Луцьк, 2019. № (26). 12 лип. С. 4; Виткалов С. В. Шанс для формування власних культурних форм: про новий формат міжнародного джазового фестивалю в Рівному. *День (Київ),* 2020. № 171–172. 11 верес. С. 13.

3. ***Стан наукового потенціалу та фінансового забезпечення наукових досліджень і науково-технічних (експериментальних) розробок в Україні.*** *Наукова та науково-технічна діяльність в Україні у 2019 році*: науково-аналітична доповідь / Т.В. Писаренко, Т.К. Куранда та ін. Київ: УкрІНТЕІ, 2020. 109 с.

4. ***Пригода Т. М.*** Мінімалізм, дзен, карантин у сучасній культурі: спроба усвідомленого споживацтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 35 (Культурологія). Рівне: РДГУ, 2020.

5 ***Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір:*** Програма XVI міжнар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 17-18 лист., 2020 р. / укл. Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Рівне: РДГУ, 2020. 42 с.

References

1. ***Vytkalov S. V.*** «Muzeini hostyny» yak forma zberezhennia natsionalno-kulturnykh oznak: do provedennia cherhovoi prezentatsii u m. Rivne. Kultura i zhyttia, 2019. № (22). 31 trav. S. 3.

2. ***Vytkalov S. V., Chepeliuk V. A.*** Rehionalni narodoznavchi zmahannia na Volyni: dosvid Rivnenshchyny. Visnyk + K. Lutsk, 2019. № (26). 12 lyp. S.4; Vytkalov S. V. Shans dlia formuvannia vlasnykh kulturnykh form: pro novyi format mizhnarodnoho dzhazovoho festyvaliu v Rivnomu. Den (Kyiv), 2020. № 171-172. 11 veres. S. 13.

3. ***Stan naukovoho potentsialu ta finansovoho zabezpechennia naukovykh doslidzhen i naukovo-tekhnichnykh (eksperymentalnykh) rozrobok v Ukraini.*** Naukova ta naukovo-tekhnichna diialnist v Ukraini u 2019 rotsi: naukovo-analitychna dopovid / T.V. Pysarenko, T.K. Kuranda ta in. Kyiv: UkrINTEI, 2020. 109 s.

4. ***Pryhoda T. M.*** Minimalizm, dzen, karantyn u suchasnii kulturi: sproba usvidomlenoho spozhyvatstva. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 35 (Kulturolohiia). Rivne: RDHU, 2020.

5 ***Ukraina pershoho dvadtsiatylittia KhKhI stolittia: kulturno-mystetskyi vymir:*** Prohrama KhVI mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Rivne, 17–18 lyst., 2020 r. / ukl. Vytkalov S.V., Vytkalov V.H. Rivne: RDHU, 2020. 42 s.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО СТРАНЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАУЧНОГО ПОИСКА:

к результатам проведення XVI международной научно-практической конференции
«Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір»

Выткалов Владимир Григорьевич – кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедры культурологии и музеезнавства,
Ривненский державный гуманитарный университет, г. Ривне
orcid.org/0000-0003-0625-8822
Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологии, профессор
кафедры культурологии и музеезнавства,
Ривненский державный гуманитарный университет, г. Ривне
orcid.org/0000-0001-5345-1364
sergiy_vsv@ukr.net

Анализируется тематический ряд международных научно-практических конференций культурологического направления на базе кафедры культурологии и музееведения РГГУ; акцентируется внимание на тенденциях научного поиска, выявленых в результате проведения этих мероприятий и материалов статей, которые вошли в состав научных сборников. Выявляется кореляция пандемической ситуации в мире и Украине в особенности с интенсивностью научного поиска и его результатов. Обращается внимание на нерешенные вопросы в жизнедеятельности высшей школы страны, которые в сложившейся ситуации выступают стимулом функционирования высших учебных заведений.

Ключевые слова: международные научно-практические конференции, высшая школа страны, проблемный ряд, тенденции в поисковой деяльности.

CULTURAL SPACE OF THE COUNTRY THROUGH THE PRISM OF SCIENTIFIC SEARCH:
to the results of the XVI International Scientific and Practical Conference
"Ukraine of the First Twenty Years of the XXI Century: Cultural and Artistic Dimension"

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne;
Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of
Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The thematic series of international scientific and practical conferences of culturological direction on the basis of the Department of Cultural and Museum Studies of Rivne State Humanitarian University is analyzed; attention is focused on the trends of scientific research identified as a result of these events and materials of articles, which were included in scientific collections. The correlation of the pandemic situation in the world and in Ukraine, in particular, with the intensity of scientific research and its results is revealed. Attention is drawn to the unresolved issues in the life of the country's higher education, which in the current situation act as an incentive for the functioning of higher educational institutions.

Key words: international scientific and practical conferences, high school of the country, problem series, trends in search activity.

Розділ І. 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 78.481.К 21

ПРО СТВОРЕННЯ КАТАЛОГУ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ІЗ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

Зінків Ірина Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
http://orcid.org/0000-0002-0406-3370
DOI.org//10.35619/ucpmk.v34i34.311
i.zinkiv@gmail.com

Стаття присвячена проблемі створення каталогу археологічних музичних інструментів та музично-іконографічних джерел доби Середньовіччя, знайдених на території України. Поява такого каталогу є вкрай необхідною для відображення об'єктивної картини розвитку музичного інструментарію Давньої України в контексті музично-інструментальної культури давньослов'янського світу Європи.

***Ключові слова*:** музична археологія, музично-іконографічні джерела, слов'янські середньовічні музичні інструменти з території України, ідіофони, аерофони, хордофони.

Постановка проблеми. Проблема створення спеціалізованого каталогу археологічних музичних інструментів середньовічної України, який був би призначений для науково-ужиткових потреб музикознавців та археологів, в українському музикознавстві ще не ставилась. Постановка питання про створення каталогу такого типу є своєчасною і потрібною під оглядом зосередження в одному виданні археологічних (викопних) музичних інструментів та їх фрагментів, знайдених археологами на території України, їх систематизації за регіональнимта синхронно-діахронним принципом та уведення невідомих широкому колу науковців(передусім археологів)музичних артефактів до наукового обігу.

Окремим завданням каталогу повинно стати вивчення та порівняння музичних артефактів і їх фрагментів, знайдених на території України, з синхронними археологічними аналогами з інших теренів розселення слов'ян, а також сприяння адекватній ідентифікації фрагментів викопних інструментів або їх окремих конструктивних вузлів, які в археологів (що не володіють фаховими інструментознавчими знаннями) не завжди отримують коректну інтерпретацію і зчаста фігурують у звітах та публікаціях як предмети «невизначеного походження» або «побутового вжитку», типу гольників, що є відкритими флейтами, або свистків, інтерпретованих як юрки для сукання ниток то що. Іншим завданням каталогу є ознайомлення археологів зі специфікою будови тих «аналогів» археологічних інструментів, які дотепер збереглися у традиційній музично-інструментальній культурі українців.

Актуальність проблеми створення каталогу середньовічних музичних інструментів із теренів України (не лише слов'янського, але й інших етносів, що мешкали на її території) зумовлена також необхідністю відобразити об'єктивну картину виявленого на сьогодні середньовічного музичного інструментарію, простежити його вихідні прототипи, що існували, розвивалися (або ж зникали з музичної практики) від найдавніших часів на її землях.

Огляд останніх публікацій. Вивченню окремих різновидів слов'янських археологічних інструментів доби середньовіччя та їх іконографічних зображень, що походять з території України, присвячено роботи органологів І. Зінків (хордофони) [6, 7], Б. Кіндратюка (дзвони) [8]. Окремі види археологічних музичних інструментів у різній мірі описували у фахових історико-археолгічних джерелах В. Гупало, Д. Козак (писанки) [4; 10], С. Терський [21], О. Брайчевська [1], М. Сергеєва (гуркала,свистки) [20]. Однак більша частина «музичних» археологічних артефактів (на відміну від їх іконографічних зображень) донині залишається поза увагою інструментознавців і не уведена до наукового обігу історичного музикознавства, зокрема органології.

Метою статті є постановка проблеми створення каталогу археологічних музичних інструментів та іконографічних джерел доби середньовіччя, знайдених на території України, уведення до наукового обігу невідомих різновидів викопних музичних інструментів, а також встановлення

© Зінків І. Я., 2020

хронологічних меж їх існування на території нашої країни задля створення цілісної картини розвитку та функціонування середньовічного музичного інструментарію на теренах нашої країни. У цьому контексті *завданням* чинної статті є стисла презентація цікавої та багато в чому унікальної колекції середньовічних музично-інструментальних артефактів із території Давньої України, що датуються X–XVII ст.

Виклад основного матеріалу. Одним із найперспективніших напрямів сучасної музичної археології є нагромадження, аналіз та систематизація окремих археологічних інструментів (викопних та іконографічних), а також опрацювання, вивчення (систематизація) їх окремих колекцій, що зберігаються в історичних і краєзнавчих музеях України та фондах її академічних наукових установ та інституцій.

Дослідження та нова наукова інтерпретація зібраних у музейних колекціях, археологічних архівах артефактів дозволяє увести їх до наукового обігу і доповнити кількісно незначну (в порівнянні зі слов'янськими музичними артефактами з інших країн (як слов'янського так і неслов'янського світу) базу даних, повніше охарактеризувати матеріальну і духовну культуру, характер та напрями ремісничо-мистецької діяльності давніх слов'ян, напрями торговельно-культурних зв'язків Давньої Русі з її сусідами. Ці зв'язки визначалися, зокрема, й явищем династичних шлюбів з європейськими монархами та східними сусідами.

В останні десятиліття в Україні спостерігаємо значне збільшення кількості археологічних (зокрема й інтернет-) видань, у яких публікуються результати нових розкопок і серед артефактів яких трапляються музичні інструменти або їх фрагменти. Зі збільшенням обсягу археологічної інформації, яка щойно починає опрацьовуватись органологами, виникає необхідність зосередити в одному джерелі всі «музичні артефакти»з території України та порівняти їх із типологічно подібними (або ідентичними) знахідками слов'янських інструментів із теренів інших європейських держав. Розширення сучасних пошукових можливостей сприяє формуванню бази даних для створення каталогу середньовічних музичних інструментів України, що в майбутньому створить можливість порівняльного вивчення слов'янського музичного інструментарію з усієї Європи. Поява значної кількості сучасних зарубіжних праць, матеріалів, публікацій в Інтернеті археологічних журналів стала значним стимулом для розвитку музичної археології в Україні, підживила дослідницьке зацікавлення музично-порівняльними студіями, вивчення найдавніших шарів музично-інструментальної культури на теренах нашої країни.

Крім цього, вже назріла необхідність достовірно опрацювати та якнайповніше висвітлити знайдений в Україні археологічний музичний інструментарій доби неоліту – бронзи, пізньоримського та ранньосередньовічного періодів музично-інструментальної культури Давньої України, а також музичні інструменти ранніх (скіфо-сармати) та пізніх номадів (алани, гуни, тюрки-кипчаки, половці ін.), інструментарій давньогерманського (готського) світу, скандинавського кола (доби вікінгів) із метою з'ясування їх ролі у формуванні музично-інструментальної культури ранньосередньовічних слов'ян, зокрема антів Дніпро-Дністровського межиріччя [6]. Уведення їх до наукового обігу історичним музикознавством, зокрема історичною органологією, може кардинально змінити уявлення про найдавніший період розвитку нашої музичної історії, цілком невідображений в академічному шеститомному (розширеному й доповненому) виданні «Історія української музики» (Київ, ІМФЕ, 2000-2017), призначеному для вищих музичних навчальних закладів, а також по-новому визначити роль музично-інструментальної культури Давньої України у світовій музичній історії Давнього Світу.

Чинна розвідка є першою спробою системного вивчення незначної кількості музичного інструментарію середньовічної України, що розглядається за регіональним принципом.

ЗАХІДНИЙ РЕГІОН. У західному регіоні (Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська, Волинська, Хмельницька обл. знайдено унікальні струнні, духові та шумові ударні інструменти X–XVI ст. Розпочнімо огляд інструментів, знайдених у відомих середньовічних містах Давньої України – Звенигороді, Плісненську, Галичі та Львові.

Львівська область. На території *Звенигорода*, літописного міста Галицько-Волинського князівства (біля м. Бібрка, Пустомитівський р-н) на дитинці проф. І. Свєшніковим [15] знайдено уламок ліроподібних гусел, що виявилися першим струнним музичним артефактом доби Середньовіччя, знайденим на території України (рис. 1а). Подібні гусла виявлено у Давньому Новгороді (РФ) та Польщі. Їх знахідки стали всесвітньою сенсацією. За життя І. Свєшніков не опублікував умови знахідки та її зображення. Тому вона майже 40 років не була відомою інструментознавцям, що призвело до хибного висновку В. Поветкіна (РФ) стосовно їх поширення винятково в Балтійському регіоні.

Упродовж багаторічних розкопок Звенигорода виявлено й інші різновиди музичних інструментів XII ст. – кістяні свистки з двома та трьома отворами (рис. 1б), дві флейти (сопілки), виготовлені з бузини (рис. 1в), дві писанки-брязкальця у формі яєць (рис. 1г), та три гуркала з фаланг тварин із просвердленими наскрізними отворами [4; 398-400]. Кістяні свистки з двома та трьома отворами, які археологи інколи

трактують як приладдя для сукання ниток, відомі серед інструментарію ранньосередньовічних міст в Україні, Польщі та Моравії. Їх знаходять навіть у чоловічих похованнях, що свідчить на користь трактування цих артефактів як музичних інструментів, а не дитячих іграшок [21; 81].

Давній Плісненськ як місто Галицько-Волинського князівства, вперше згадується у літописах та в «Слові о полку Ігоревім». Серед археологічних знахідок поселення, що існувало з VIII по XIII ст., знайдено писанки-калатальця (рис. 2). На сьогодні практично не вивченими залишаються звіти польських археологів 1920–1930-х рр., у яких згадано про знахідки кістяних трубок з отворами, що могли бути флейтами або свистками.

Івано-Франківська область. У Давньому Галичі, столиці Галицького, а згодом Галицько-Волинського князівства, поблизу с. Крилос знайдено шумові інструменти – мініатюрні керамічні *писанки-калатальця* у шарі, що датується XII–XIII ст. Вони подібні до аналогічних плісненських знахідок (рис. 3 а). Ці ідіофони виготовляли з глини, покривали зверху жовтою поливою, поверх якої наносили рослинний орнамент. На ширшому кінці яєчка міститься отвір, а всередині вміщені кульки. Глиняні писанки-калатальця були ритуальними інструментами, передусім оберегами. Два свистки – з одним та двома горизонтальними отворами (рис. 3 б, в) були знайдені поблизу с. Городниця. Вони подібні до інструментів, виявлених у Звенигороді.

Тернопільська область. У м. Кременець, на території пізньосередньовічного Кременецького замку (вперше згаданий у 1349 р.), виявлено язичково-щипковий музичний інструмент – дримбу, виготовлену з залізного прута (рис. 4). Інструмент, як і більшість середньовічних дримб, зберігся не повністю (язичок втрачений). Час побутування дримби визначити неможливо, позаяк не збереглося звітів щодо проведення розкопок. Тому можна припустити, що цей виріб за археологічним шаром, де виявлено інструмент, датується кінцем XV – першою пол. XVII ст. [25; 273–274].

Рівненська область (Волинь). У с. Хрінники в шарі XII ст. знайдено писанку часів Київської Русі з нанесеним візерунком, що символізує Дерево життя (рис. 5) [13]. Детально цей інструмент дослідив Д. Козак [10; 423–426].

Волинська область. На околиці м. Луцька знайдено найдавніший свисток, що датується X–XII ст. (рис. 6).

Хмельницька область. На розкопах поблизу с. Городище були знайдені срібні наручні часів Київської Русі, що датуються другою пол. XII – першою XIII ст. (рис. 7). На одній зі стулок браслету зображено двох музикантів. Один (ліворуч) тримає вертикально в руці струнний інструмент, подібний до скрипки (давньоруський смик), обпертий в підлогу, а інший – флейту (сопілку). Наручні із зображеннями музикантів, що грають на різних струнних та духових інструментах, відомі з Київського і Рязанського скарбів.

Львів. Музичні інструменти пізнього середньовіччя (XIV–XVI ст.) знайдено в середмісті Львова. Під час археологічних робіт викопано дерев'яну сопілку та дримбу XV ст. (рис. 8 а, б). Сопілка збереглася частково (лише трубка, виготовлена з твердої породи дерева). Тому неможливо визначити кількість отворів. Цей предмет, як й інші, є типовим для культурних нашарувань XIV–XV ст. пізньосередньовічних міст. Фрагмент сопілки знайдено під час археологічних досліджень на будівництві котловану торгового центру «Перун», що на площі Старий Ринок (вул. Хмельницького, 12). Досліджений об'єкт був виробничим місцем – чинбаром. Крім сопілки, у культурному шарі XV ст. археологи знайшли дримбу [22; 295–314]. Знайдений інструмент має аналоги у північній, центральній, та західній Україні. Дослідник дримб О. Пашковський проаналізував вісім археологічних дримб XIII–XVII ст.: дві з Глухова (Чернігівщина), одну з Галичини, дві із Чигиринщини, три з Полтавщини. [14; 250]. Дримби відомі з дитинців Перемиля на Волині (Фонди Волинського краєзнавчого музею, розкопки польського археолога С. Лепського 1940 р.), із Середнянського замку на Закарпатті (XVII ст.), а також із Мстиславля, що в Білорусі. Загалом знахідки дримб особливо часто трапляються на міських та сільських поселеннях XV–XVII ст.

У Львові також було знайдено *свисток* (рис. 8в), що датується XVI ст., часом захоплення Львова польським королем Казимиром. Під час розкопок Високого замку виявлено *гуркало* (рис. 8г), виготовлене зі свинячої кістки, яка в середній частині має наскрізний отвір. Аналогічні гуркала виявлено на розкопках у Києві, Луцьку, в Білорусі (Полоцьк, Волковиськ, Брест, Мінськ), у Моравії та Польщі. Гуркала виготовлялися з коротких трубчастих кісток нижньої частини кінцівок домашніх тварин (переважно свиней). Через отвір протягували мотузку, на якій внаслідок сильного натягу рук кістка починала швидко обертатися, продукуючи звук з уривчастим гуркотінням [21; 83]. Кістяне гуркало знайдено також у Звенигороді [4; 400].

ПІВНІЧНИЙ РЕГІОН (Чернігівська, Житомирська обл.). Інші цікаві знахідки археологічних середньовічних музичних інструментів походять із північного регіону України – добре відомого в часи

Київської Русі поселення Шестовиця, що на Чернігівщині [9; 178–191], старожитності якої здавна увійшли до золотого фонду археологічних джерел доби становлення давньоруської державності. Поблизу Чернігова знайдено *гуркало* (рис. 9а), а також унікальне зображення на шаховій фігурці музиканта з флейтою (сопілкою) (рис.9 б), виявлене у похованні X ст. «Чорна могила». Із Шестовицького могильника походить також кістяна *флейта* з чотирма пальцевими отворами, яку археологи визначили як гольник [24; 195]. Під цим визначенням цей унікальний музичний артефакт зберігається у фондах Інституту археології України. На давньоруських сільських поселеннях часто знаходять дерев'яні вироби у різних гідравлічних спорудах. Зокрема, біля Чернігова у поселенні Глибочок (Глубочек) на дні криниці знайдено сопілку. Зазначимо, що археологи лише згадують цей інструмент, не подаючи його зображення [2].

Житомирська область. Давньоруське м. *Городеск* (тепер с. Городськ, Коростишівський р-н) відоме з літописних текстів. Серед чисельних артефактів трапляються *свистки*, виготовлені з рогу та кістки. Зокрема, тут знайдено *свисток* із трьома поперечно розташованими отворами, його датують IX–XIII ст. (рис.10 а). Подібні свистки знайдено у середньовічному місті *Колодяжині* [26; 103]. Ці інструменти, описані вище, також відомі з інших теренів України. Інший духовий інструмент виготовлений з кістки з доволі ретельно обробленою поверхнею. На корпусі вирізано поперечний свистковий отвір, на протилежній частині корпусу знаходяться два поздовжні пальцеві отвори. Цей інструмент датовано XII–XIV ст. (рис. 10б) [16; 192]. У літописному *Іскоростені* також знайшли *кістяну флейту* з чотирма отворами, що датується другою пол. X ст. (рис. 11). Її знайдено на ремісничому подолі поселення. Не вказано ні розмірів інструмента, ні матеріалу, з якого він виготовлений. Найімовірніше, флейта виготовлена з кістки, позаяк зображена серед кістяних виробів. У своїх публікаціях археологи не завжди подають малюнок, тому часто не зрозуміло, звідки взятий артефакт. Для цього інструментознавцям слід заново підіймати давні звіти, де завжди точно описано стратиграфію (тобто контекст) знахідки.

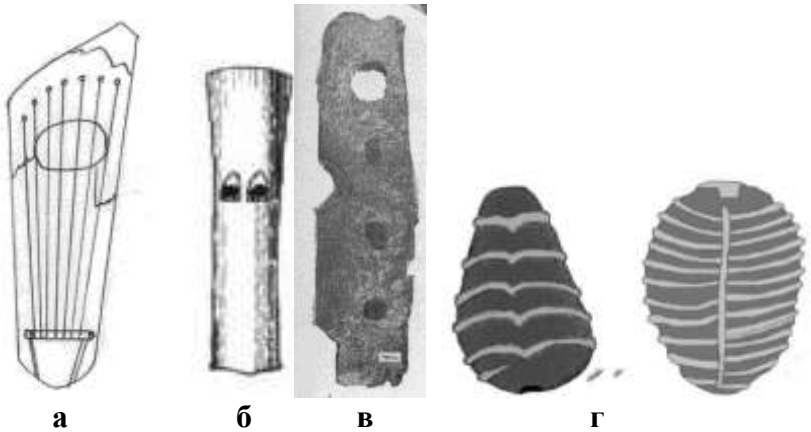
ЦЕНТРАЛЬНИЙ РЕҐІОН (Полтавська, Київська область). На *Полтавщині* у давньоруському м. Воїнь (с. Воїнська Гребля) виявлено два кістяні *свистки* з двома пальцевими отворами(рис. 12), аналогічні до інструментів, що існували на інших землях середньовічної України [20; 198-213]. Вони також відомі серед інструментарію західних слов'ян [27; 393-422].

Київська область. На Київщині археологи часто знаходять *писанки-калатальця* Княжої доби (рис. 13а). У X–XII ст. вони були поширені територією всієї Київської Русі, особливо в Середньому Подніпров'ї. Цікаво, що найдавніші писанки-калатальця походять із Південно-Східного Криму, куди вони потрапили, як і в Подунав'я, внаслідок імпорту [12; 311–312]. Серед знахідок трапляються кістяні *свистки* з двома та трьома пальцевими отворами, що датуються XII ст.(рис. 13б). В археологічних розкопках на Київщині також знаходять *гуркала,* зокрема їх виявлено на княжих дитинцях Старокиївської гори, на Подолі (рис. 13б). [19; 219], а також на Чорнобильському городищі [17; 155–156].

Висновки. Представлені археологічні та іконографічні «музичні» артефакти, є лише незначною часткою опрацьованих автором статті опублікованих археологічних матеріалів. Виявлені на території України середньовічні музичні інструменти ще потребують ретельного дослідження з метою впровадження до наукового обігу. Короткий огляд археологічних музичних інструментів доби слов'янського Середньовіччя, який є маловідомим для українських та зарубіжних органологів, сподіваємося, стане основою для започаткування створення та наукового укладання «Каталогу середньовічних музичних інструментів України».

Ілюстрації

ЗАХІДНИЙ РЕҐІОН Звенигород (Львівська обл.)



а б в г

Рис. 1. ***а – гусла; б – кістяний свисток; в – сопілка з бузини; г – писанки-калатальця (XII ст.)***

Давній Плісненськ (Золочівський р-н, Львівська обл.)

Рис. 2. ***Писанки-калатальця (XI–XIII ст.)***

Давній Галич (Івано-Франківськаобл.)

а б в

Рис. 3. ***а – писанки-калатальця (XII – XIII ст.); б, в – свистки з одним та двомаотворами.***

м. Кременець (Тернопільська область)
с. Хрінники (Рівненська область)

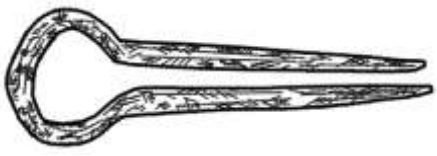


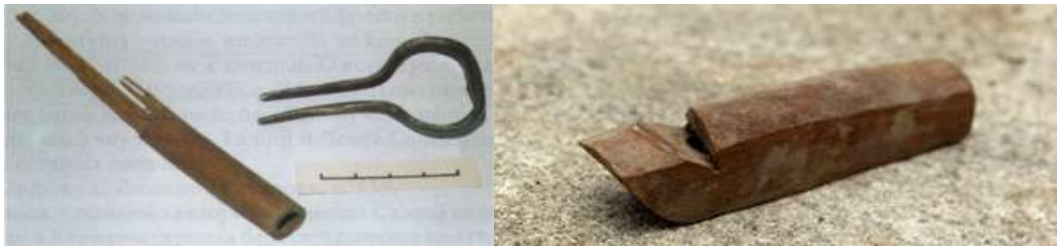
Рис. 4. ***Дримба (кінець XV – перша пол. XVII ст.)***

Рис. 5. ***Писанка-калатальце (XII ст.)***

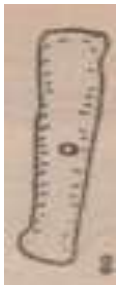
м. Луцьк (Волинська обл.) **с. Городище (Хмельницька обл.)**

Рис. 6. Свисток (X–XII ст.). Рис. 7. Смик та сопілка (фрагмент наручня (XII–XIII ст.)

м. Львів



аб **в**



г

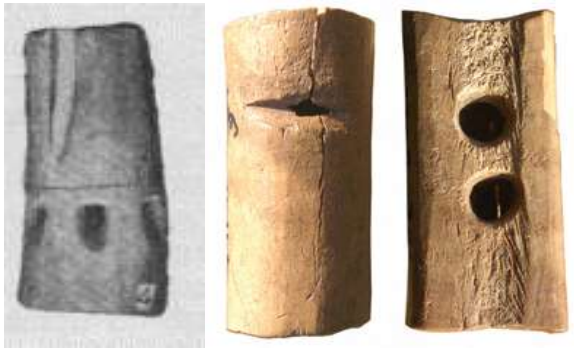
Рис. 8. ***а, б – дерев'яна сопілка та дримба (XV ст.).; в – свисток (XVI ст.).; г –гуркало (XIII ст.).***

ПІВНІЧНИЙ РЕҐІОН (Чернігівська, Житомирська обл.)
м. Шестовиця (Чернігівська обл.)

а **б** **в**

Рис. 9. ***а – гуркало; б – шаховафігуркамузиканта з сопілкою;в – флейта (X–XI ст.)***

с. Городськ (Житомирська обл.)



а **б**

Рис. 10. ***а, б – свистки (IX–XIV ст.)***

м. Іскоростень

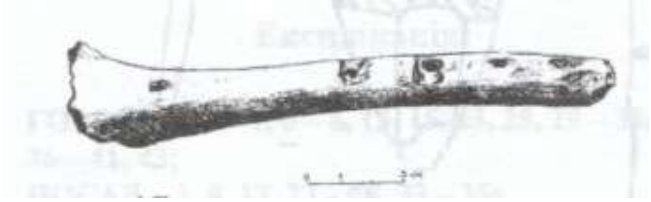
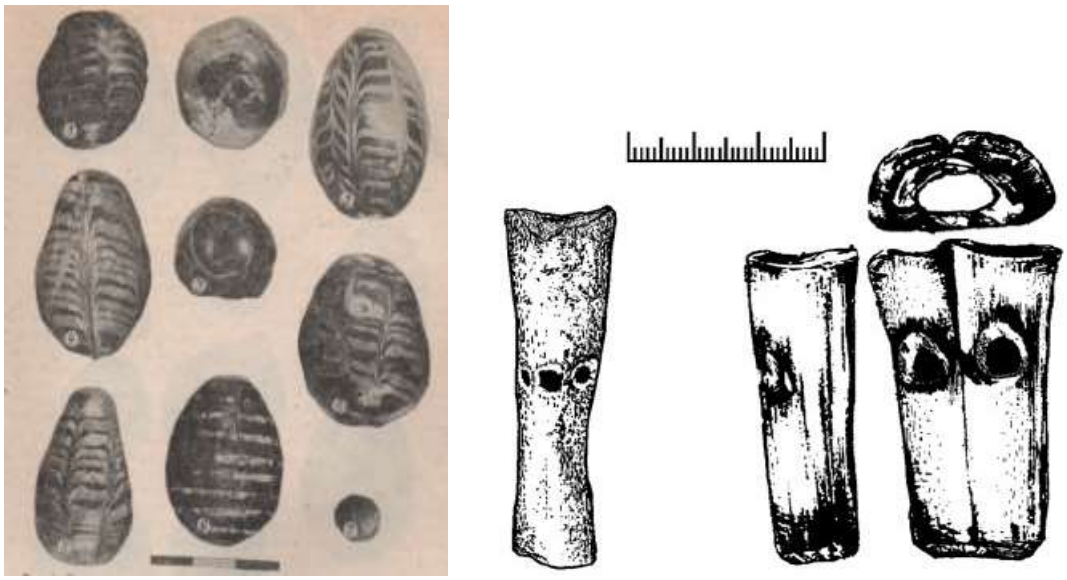


Рис. 11. ***Кістяна флейта з чотирма отворами (друга половина X ст.)***

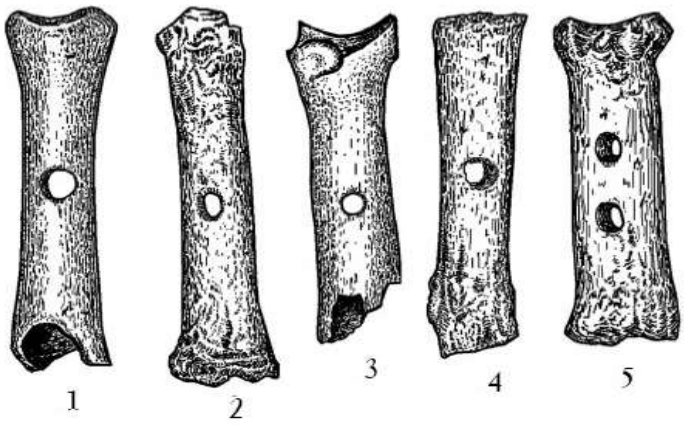
ЦЕНТРАЛЬНИЙ РЕҐІОН
с. ВоїнськаГребля (Полтавська область)

Рис. 12. ***Кістяні свистки (XI–XII ст.)***

Київська область



а б



в

Рис. 13. ***а – писанки-калатальця; б – кістяні свистки; в – гуркала (XII–XIII ст.)***

Список використаної літератури

1. ***Брайчевская Е. А.*** О содержаниии зображений на браслете из клада у с. Городище Хмельницкой области. *Сов. археология*. 1988. № 2. С. 185, 193.

2. ***Веремейчик О. М., Готун І. А.*** Колодязі на давньоруських сільських поселеннях. *Восточно-европейский археологический журн*. № 2/3 март–апрель, 2000: URL: archaeology.kiev.ua/journal/veremeychik_gotun.htm

3. ***Войнаровський В.*** Маловідомі артефакти – хронологічні індикатори І тис. до н.е. з Буковини та Галичини. *Археологічні студії*. Вип. 3. Київ; Чернівці: Наша книга, 2008. С. 97–98.

4. ***Гупало В.*** Обереги та апотропеїчні знаки на побутових предметах зі Звенигорода. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2011. Вип. 15. С. 397-414.

5. ***Дядечко О.*** Знахідка давньоруського гуркала з Чернігова. Середньовічні та ранньомодерні старожитності Центрально-Східної Європи. *Матеріали XVII Міжнар. студент. конф.* (Чернігів, 13–15 квіт., 2018 р.). С. 40–42.

6. ***Зінків І.*** Ліроподібні гусла слов'янського Середньовіччя: пошуки вихідного прототипу. *IX Міжнар. конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія: зб. наук. ст. (до 100-річчя Нац. акад. наук України).* Київ: Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 171–182.

7. ***Зінків І.*** Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.

8. ***Кіндратюк Б.*** Дзвонарська культура України: монографія. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. 898 с.

9. ***Коваленко В., Моця О., Ситий Ю., Скороход В.*** Дослідження Шестовицького подолу. *Стародавній Іскоростень і слов'янські гради: Зб. наук. пр*. Т. 1., Коростень: НАКУ, 2008, С. 178–191.

10. ***Козак Д.*** Глиняна писанка з Волині. *Наук. студії: зб. наук. пр*. / Історико-краєзнавчий музей м. Винники. Ін-т археології Жешівського ун-ту. Вип. 7. Культові та поховальні пам'ятки у Вісло-Дніпровському регіоні: проблеми інтерпретації. Львів; Винники: Апріорі, 2014. С. 423–431.

11. ***Корпоусова В.*** Коли на теренах України з'явилися перші писанки (версія археолога). URL: rukotvory.com.ua|info|koly-na-terenah-ukrainy-zjavylysia-pershi-pysanky-versija-archeologa (дата звернення – 1.11.2019).

12. ***Майко В. В.*** Давньоруські знахідки з Південно-Східного Криму (до питання про економічні та політичні контакти). *Дьнєслово: зб. пр.. на пошану П.П. Толочка з нагоди його 70-річчя.* Київ: Корвінпрес, 2008. С. 311–321.

13. ***Омелянчук І.*** Писанка-брязкальце XII століття. URL: ukurier/gov.ua/uk/news/ pisanka-bryazkalce-z-hii-stolittya

14. ***Пашковський О.*** Дримби XIII – початку XVII ст. за археологічними знахідками. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. В 2 ч. Київ, 2012. Вип. 21. Ч. 2. С. 248– 253.

15. ***Свєшніков І. К.*** Звенигород. Краєзнавчий нарис. Львів: Каменяр, 1987. 48 с.

16. ***Сергєєва М. С.*** Вироби з кістки та рогу з малого Городського городища. *Археологія і давня історія України*, 2020. Вип. 1 (34). С. 192– 201.

17. ***Сергєєва М. С.*** Давньоруська різьблена кістка з Чорнобильського городища. *Дослідження Київського Полісся*. Київ: Нац. Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2016. С. 153–159.

18. ***Сергєєва М. С.*** Вироби з кістки та рогу з Воїнської греблі. *Археологія і давня історія України.* 2012. Вип. 8. С. 133–145.

19. ***Сергєєва М. С.*** Косторізна справа у Стародавньому Києві. Київ: КНТ, 2011. 256 с.

20. ***Сергєєва М.*** Про деякі давньоруські приладдя з кістки та рогу для ігор і розваг (за матеріалами Середнього Подніпров'я). *Древности*, 2000. С. 198–215.

21. ***Терський С.*** Вироби з кості і рогу X–XIII ст. з території Прикарпаття і Волині у фондах Львівського історичного музею. *Наук. зап*. Вип. 1. Львів: Львів. історичний музей, 1993. С. 68–87.

22. ***Терський С, Войнаровський В., Овчинніков О.*** Чинбарський спеціалізований комплекс XV–XVI століть з розкопок на пл. Старий Ринок у Львові 1997 р. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.* Вип. 11. 2007. С. 295 –314.

23. ***Хамайко Н. В.*** Кам'яні гральні фігурки з Шестовицького городища. *Археологія і давня історія України*, 2016. Вип. 1 (18). С. 51–57

24. ***Хамайко Н. В., Яніш Є. Ю.*** Археологічні матеріали Шестовицького могильника в колекціях Інституту археології. *Археологія і давня історія України*, 2018, Вип. 3 (28). С.192–204.

25. ***Чекурков В., Войтюк О.*** Археологічні джерела Литовсько-польської доби за результатами розкопок Є. Пламеницької на території Кременецького замку в 1973–1975 рр. *Наук. вісник Нац. музею історії України: зб. наук. пр*.: у 2 ч. Вип. 1. Ч. 1. Київ: Нац. музей історії України, 2016. С.271–275.

26. ***Юра Р. О.*** Древній Колодяжин. *Археологічні пам'ятки УРСР*. Т. 12. Дослідження пам'яток Древньої Русі. Київ: Вид-во АН УРСР, 1962. С. 59–130.

27. ***Staššiková-Štukovská D.*** K problematike sredoeurópsky chaerofonov 7 – 13 storocia / SIA. 1981. Ročn. XXIX. № 2. S. 393–422.

References

1. ***Braychevskaya E. A.*** Regarding images on the bracelet from the deposit at the Gorodishche settlement of the Khmelnitskiy region. *Soviet archaeology*. 1988. № 2. P. 185– 193.

2. ***Veremeichik V. M. Hotun I. A.*** Wells in ancient Russian rural settlements. *Eastern European Archaeological* Journal. № 2/3 March-April, 2000: URL: archaeology.kiev.ua/ journal/ veremeychik_ gotun.htm

3. ***Voinarovskyi V.*** Little-known artefacts – chronological indicators of the first millennium BC from Bukovyna and Galicia. *Archaeological studies*. Ed. 3. Kyiv; Chernivtsi: Nasha knyha, 2008. P. 97–98.

4. ***Hupalo V.*** Charms and apotropaic signs on household items from Zvenyhorod. *Materials and research from the archaeology of Prykarpattia and Volyn*.2011. Ed. 15. P. 397–414.

5. ***Diadechko O.*** The discovery of the ancient Russianwaterfall from Chernihiv. *Medieval and early modern antiquities of Central and Eastern Europe. Materials of the XVIII International Student Conference* (Chernihiv, April 13–15, 2018). – P. 40–42.

6. ***Zinkiv I.*** Lyre-shaped husli of the Slavic Middle Ages: search for the original prototype. IX International Congress of Ukrainianists. Art history. Culturology: Coll. of research papers (devoted to the 100th anniversary of the National Academy of Sciences of Ukraine). Kyiv: IMFE Publishing House, 2019. P. 171–182.

7. ***Zinkiv I.*** Bandura as a historical phenomenon: monograph. Kyiv: IMFE, 2013. 448 p.

8. ***Kindratiuk B.*** Bell culture of Ukraine: monograph. Ivano-Frankivsk: Publishing House of Prykarpattia National University n.a. V. Stefanyk, 2012. 898 p.

9. ***Kovalenko V., Motsia O., Sytyi Yu., Skorokhod V.*** Research of Shestovytskyi skirt. *Ancient Iskorosten and Slavic cities: Coll. of research papers*. Vol. 1., Korosten: NAKU, 2008/ P. 178–191.

10. ***Kozak D.*** Clay pysanka from Volyn//Scientific studies: Coll. of research papers /Historical and Local Lore Museum of the city of Vynnyky. Institute of Archaeology, University of Rzeszów. Ed. 7. Religious and funerary monuments in the Vistula-Dnieper region: issues of interpretation. Lviv; Vynnyky: Apriori, 2014. P. 423–431.

11. ***Korpousova V.*** When the first Easter eggs appeared in Ukraine (archaeologist's version). URL: rukotvory.com.ua|info|koly-na-terenah=ukrainy-zjavylysia-pershi=pysanky-versija-archeologa(search date – 1.11.2019).

12. ***Mayko V. V.*** Old Russian discoveries from the South-Eastern Crimea (regarding issue of economic and political contacts). *Dnieslovo: coll. of papers in honour of P.P. Tolochko on his 70th birthday*. Kyiv: Corvinpress, 2008. P. 311–321.

13. ***Omelianchuk I.*** Easter egg-rattle of the XII century. URL: ukurier/gov.ua/uk/news/pisanka-bryazkalce-z-hii-stolittya

14. ***Pashkovskyi O.*** Drymba XIII – early XVII century based on archaeological findings. *New researches of monuments of the Cossack era in Ukraine*. In 2 parts. Kyiv, 2012. Issue 21. Part. 2. P. 248– 253.

15. ***Sveshnikov I. K.*** Zvenyhorod. Local lore essay. Lviv: Kameniar, 1987. 48 p.

16. ***Serheieva M. S.*** Items of bone and horn from a small Horodskyi settlement. *Archaeology and ancient history of Ukraine*, 2020, Ed. 1 (34). P. 192– 201.

17. ***Serheieva M. S.*** Old Russian carved bone from the Chornobyl settlement. *Research of* Kyiv Polissia. Kyiv: National Kyiv-Pecherskyi Historical and Cultural Reserve, 2016. P. 153–159.

18. ***Serheieva M. S.*** Items of bone and horn from the Military Dam. *Archaeology and ancient history of Ukraine*. 2012. Ed. 8. P. 133–145.

19. ***Serheieva M. S.*** Bone-cutting craft in Ancient Kyiv. Kyiv: KNT, 2011. 256 p.

20. ***Serheieva M. S.*** Concerning some Old Russian accessories made of bone and horn for games and entertainments (based on materials on Middle Dnieper region). *Antiquities*, 2000. P. 198–215.

21. ***Terskyi S.*** Items of bone and horn X– XIII centuries from the territory of Prykarpattia and Volyn in the funds of the Lviv Historical Museum. *Scientific Notes*. Ed. 1. Lviv: Lviv Historical Museum, 1993. P. 68–87.

22. ***Terskyi S., Voynarovskyi V., Ovchynnikov O.*** Chinbarskyi specialized complex of 15-16 centuries from excavations on Staryi Rynok Square in Lviv in 1997. *Materials and research on the archaeology of Prykarpattia and Volyn*. Ed. 11. 2007. P. 295 –314.

23. ***Khamaiko N. V.*** Stone playing figures from Shestovytsia settlement. *Archaeology and ancient history of Ukraine*, 2016. Ed. 1 (18). P. 51–57.

24 ***Khamaiko N. V., Yanish Ye. Yu.*** Archaeological materials of the Shestovytsia cemetery in the collections of the Institute of Archaeology. A*rchaeology and Ancient History of Ukraine*, 2018, Vol. 3 (28). P. 192– 204.

25. ***Chekurkov V., Voitiuk O.*** Archaeological sources of the Lithuanian-Polish period according to the results of excavations by Ye. Plamenytska on the territory of Kremenets Castle in 1973–1975. *Scientific Bulletin of the National Museum of History of Ukraine:Coll. of research papers:* in 2 parts Ed. 1. Part 1. Kyiv: National Museum of History of Ukraine, 2016. P. 271–275.

26. ***Yura R. O.*** Ancient Kolodiazhyn. *Archaeological monuments of the USSR*. Vol. 12. Research of monuments of Old Russia. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1962. P. 57-130.

27. ***Staššiková-Štukovská D.*** K problematike sredoeurópskych aerofonov 7 – 13 storocia / SIA. 1981. Ročn. XXIX. № 2. P. 393–422.

О СОЗДАНИИ КАТАЛОГА СРЕДНЕВЕКОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ

Зинкив Ирина Ярославовна – доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Статья посвящена проблеме создания каталога археологических музыкальных инструментов и музыкально-иконографических источников Средневековья, найденных на территории современной Украины. Появление такого каталога является крайне необходимым для отражения объективной картины развития музыкального инструментария Древней Украины в контексте музыкально-инструментальной культуры древнеславянского мира Европы.

Ключевые слова: музыкальная археология, музыкально-иконографические источники, славянские средневековые музыкальные инструменты с территории Украины, идиофоны, аэроионов, хордофоны.

DEVELOPING CATALOGUE OF MEDIEVAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE

Zinkiv Iryna – DoctorofArtCriticism, Professor
Lviv National Music Academyn.a. M. V. Lysenko, Lviv

The paperdeals with an issue of developing a catalogue of archaeological musical instruments and musical and iconographic sources of the Middle Ages, found in Ukraine. This catalogue development is extremely necessary to reflect the objective presentation of the musical instruments development in Ancient Ukraine in terms of musical and instrumental culture of the ancient European Slavic world.

***Key words*:** musical archaeology, musical and iconographic sources, Slavic medieval musical instruments from the territory of Ukraine, idiophones, aerophones, chordophones.

UDC 78.481.К 21

DEVELOPING CATALOGUE OF MEDIEVAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE

Zinkiv Iryna – DoctorofArtCriticism, Professor
LvivNationalMusicAcademyn.a. M.V. Lysenko, Lviv

Aim of paper – problem statement on developing a catalogue of archaeological musical instruments and iconographic sources of the Middle Ages, found in Ukraine, introducing of unknown varieties of fossil musical instruments into scientific circulation.

Research methodology. The method applied of typological systematization of the medieval archaeological musical instruments.

Results. Developing a specialized catalogue of archaeological musical instruments of the Middle Ages intended for scientific and applied needs of organists and archaeologists in Ukraine, which is extremely necessary and well-timed in terms of aggregating in one edition of archaeological (fossil) musical instruments, their fragments and musical and iconographic sources found by archaeologists in Ukraine. Their systematization is made based on a regional principle. Wind, percussion, string instruments are considered, as well as their images of the X–XVII centuries from different regions of modern Ukraine. They are isolated from a number of other artefacts from individual archaeological excavations, the results of which were published in professional archaeological journals and are still unknown to organologists.

Novelty. An instrumental survey performed of medieval idiophones, aerophones, chordophones from the territory of Ukraine, considered based on a regional principle in order to develop a «Catalogue of medieval musical instruments of Ukraine».

Practical significance. Paper materials can be used in research of musical and instrumental culture of Ukraine in the Middle Ages.

Key words: musical archaeology, musical and iconographic sources, Slavic medieval musical instruments from the territory of Ukraine, idiophones, aerophones, chordophones.

Надійшла до редакції 7.10.2020 р.

УДК 78.481.К 21

АРХЕОЛОГІЧНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СИНХРОННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ СВІТУ

Олійник Ольга Григорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
http://orcid.org/0000-0002-4363-0200
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.312
oola5064@gmail.com

Стаття присвячена вивченню знайдених на території сучасної України археологічних музичних інструментів та уведенню їх до наукового обігу. Синхронно-порівняльний аналіз цих музичних артефактів із однотипним інструментарієм цивілізацій Давнього Світу засвідчив, що викопні музичні інструменти з території України належать до найдавніших серед відомих у світі археологічних аналогів.

Ключові слова: музична археологія, музичні інструменти неоліту – бронзи з території України, барабан, бубен, багатотрубкова флейта, дерев'яна сопілка, волинка.

Постановка проблеми. Музичні інструменти, виявлені під час археологічних розкопок на території України, залишаються маловідомими широким колам музикознавців та музичних археологів[1], дослідників музично-інструментальних культур давніх цивілізацій світу. Сьогодні у різних країнах Європи, Америки та Сходу існують центри з досліджень археологічних музичних інструментів, у яких співпрацюють археологи та інструментознавці. У цих центрах провадяться реконструкції викопних інструментів, досліджуються їх акустичні параметри, провадяться комп'ютерні дослідження. Зокрема, спектральний аналіз звуку, тестування тембрів звучання, рентген-аналіз матеріалів з яких вони виготовлені, а також виконавство на точних репліках інструментів та їх реконструкцій за іконографічними джерелами.

© Олійник О. Г., 2020

В Україні музична археологія, як окрема галузь музикознавства, є молодою наукою. Складність дослідження давнього музичного інструментарію України полягає в тому, що не існує єдиного осередку, який би об'єднав фактологічний «музичний» матеріал археологів, тобто археологічні музичні артефакти, з їх науковою інтерпретацією інструментознавцями.

В опублікованих у різних фахових археологічних збірниках та періодичних виданнях результатів розкопок музичні інструменти або їх фрагменти археологи подають у загальному контексті ілюстративного викопного матеріалу, що ускладнює їх виокремлення для наукового дослідження та інтерпретації. Виняток становлять лише декілька досліджень українських археологів, присвячених окремим різновидам музичних інструментів С. Бібікова [2], Г. Бурова [3; 3–9], А. Усачука [13; 70–87], В. Панковського [10; 45–47], Н. Скляренко, Г. Охріменка [12; 492–498], М. Бандрівського [1; 215–233], І. Вдовиченко [4;124–141] та ін. Більша ж частина матеріалів, які археологи трактують як «предмети нез'ясованого призначення», залишаються не ідентифікованими і осідають в археологічних архівах та сховищах, які ще потрібно опрацювати фахівцям-інструментознавцям. Своєю чергою праці інструментознавців та музичних археологів в основній масі опубліковано у музикознавчих фахових виданнях, що залишаються поза увагою археологів. Поєднання інструментознавчих та археологічних методів вивчення дає можливість не лише виділити музичні інструменти із загальної маси археологічних артефактів та дослідити їх конструктивні і звукові характеристики, але й з'ясувати їх значення і функції в обрядово-ритуальних практиках, релігійно-міфологічних й світоглядних уявленнях давніх народів, а також простежити шляхи міграцій окремих племен і народів та їх етнокультурні взаємозв'язки. Іноді музичний інструмент (його тип, особливості форми, оздоблення, тощо) стає єдиним джерелом інформації про історико-культурні явища, які на іншому матеріалі не знаходять пояснення. Вивчення археологічних музичних інструментів також дає можливість прослідкувати ґенезу їх функціонування в традиційній музичній культурі.

Датування археологічних комплексів, у яких знайдено музичні інструменти (чи їх фрагменти) на території України, та їх порівняння з синхронними аналогами з інших територій Давнього Світу, дозволяє з інших позицій поглянути на дискусійні питання часу й місця виникнення деяких з їх різновидів, встановити пріоритетність їх появи в тому чи іншому регіоні світової цивілізації.

Огляд останніх публікацій. Вивчення музичних інструментів, знайдених археологами на території України в контексті їх синхронно-типологічного порівняння з інструментарієм цивілізацій Давнього Світу, ще не ставало предметом окремого дослідження.

Мета статті – увести до наукового обігу невідомі різновиди викопних музичних інструментів, встановити найдавнішу хронологічну межу їх існування на території України та в осередках давніх цивілізацій і функціонування в традиційній музичній культурі.

Виклад дослідницького матеріалу. Прийнято вважати, що окремі різновиди музичних інструментів виникли й розвивалися в осередках давніх цивілізацій – Єгипту, Шумеру, Ассирії, Вавилону, Давньої Греції, Риму, Давньої Індії, Китаю та Мезоамерики. Однак дослідження археологів та істориків свідчать, що племена і народи, що проживали протягом тисячоліть на теренах України, зробили значний внесок у світову цивілізацію. У Північному Причорномор'ї сформувалася одна з основних груп давніх індоєвропейців; вихідці з українських земель брали активну участь у походах європейських народів на Схід, переносячи туди свої культурні традиції. Як зазначають дослідники, розвиток населення України, починаючи від доби палеоліту, можна вважати своєрідним варіантом історичного шляху, притаманного розвиненим цивілізаціям Сходу [15; 7]. Адже територія України ще з доби кам'яного віку була величезною контактною зоною, де перепліталося безліч етносів і культур. Степова зона від середнього палеоліту була ареалом проживання вихідців з Малої та Передньої Азії, Закавказзя, Зауралля тощо. Західні території України були пов'язані з північними та південними впливами Центральної Європи, звідки, «починаючи від 11 тис. років тому постійно мігрували на Схід різні етнічні спільноти» [9; 6], переносячи туди не лише свою матеріальну культуру, але й музично-інструментальні традиції.

Інструментознавці дотепер не можуть визначити час і місце виникнення керамічних барабанів келихоподібної форми. Найдавнішими уважаються інструменти, відомі з археологічних розкопок у Єгипті, Китаї, Німеччині,Чехії, Польщі, Північній Данії (рис.1 а, б, в). Цей тип барабана зберігся дотепер у традиційній інструментальній практиці багатьох народів Близького Сходу, країн Магрибу (Туніс, Алжир, Марокко), Закавказзя та на Балканах (рис. 2). В Україні подібний інструмент виявлено на трипільському поселенні поблизу с. Ленківці (Чернівецька обл.) (рис. 3) [8; 277]. Поселення датується 4600 р. до н.е. [5; 293]. Отже, знайдений барабан майже на тисячу років давніший від відомих азійських та європейських археологічних аналогів, які датуються у межах від 3600 до 1290 рр. до н.е. (рис. 1 а). Спираючись на хронологію, можна стверджувати, що *трипільці першими з давніх народів світу почали використовувати барабани келихоподібної форми у своїй музично-інструментальній практиці.*

Уважають, що найдавніші зображення іншого різновиду ударного інструмента – бубна походять із Шумеру. Їх датують 2000 рр. до н.е. [19; 71–72]. Це дало підстави інструментознавцям стверджувати, що інструмент виник у Передній Азії. Проте знахідка бубна і палички-колотушки поблизу м. Гребінка (Полтавська область, Україна) у похованні, що належить до раннього етапу *донецької катакомбної культури* (перша чверть II тис. до н.е.),спростовує тезу класика інструментознавчої науки К. Закса про його передньоазійське походження. Бубен виявлено у могилі, де поховано жінку-шаманку [17; 12–21] (рис. 4 а).Найдавніше кістяне навершя колотушки від бубна знайдено в одному з курганів ямної археологічної культури (III – початок II тис. до н.е.) поблизу с. Соколове у межиріччі Орелі й Самари (Дніпропетровська обл., Україна). Воно датоване другою пол. III тис. до н.е. [18; 291–292]. На навершя нанесено зображення шамана, який тримає в руках колотушку та бубен (рис. 4 б). Це свідчить, що інструмент існував у музичній практиці цих племен набагато раніше. Подібне зображення шамана з бубном і колотушкою знаходиться серед розписів у печері Таш-Аір поблизу Бахчисараю (Крим, Україна)(рис. 4 в). Дослідник Д. Крайнов визначає ці малюнки «після палеолітичним» періодом [6; 118]. Отже, археологічні та іконографічні джерела свідчать, що бубен існував у музичному інструментарії племен, що проживали на теренах України у III–II тис. до н.е. набагато раніше від його передньоазійських аналогів.

Багатотрубковий аерофон, що з давніх часів існував у музично-інструментальній культурі багатьох народів світу, зазвичай визначається терміном «флейта Пана». Згідно з сюжетом грецького міфу її походження пов'язують із Паном, божеством отар, лісів і полів. Учені вважають, що легенда про Пана виникла у II тис. до н.е., тому час появи цього інструмента датують цими хронологічними межами. Однак знахідка багатотрубкової флейти в одному з поховань Маріупольського могильника в Приазов'ї, що датується добою неоліту, вказує на найдавнішу хронологічну межу його існування на теренах Європи – IV тис. до н.е. (рис. 5 а). Ця флейта є найдавнішою зі всіх відомих інструментів Давнього Світу. Подібні багатотрубкові флейти існували на території України і в добу бронзи (III – поч. I тис. до н.е.) та дотепер залишаються в традиційному інструментарії українців (рис. 5 б) [7; 14–16].

Унікальною знахідкою є дерев'яна сопілка, яку знайшли у *ранньо катакомбному* (остання чверть III – початок II тис. до н.е.) похованні у Північному Причорномор'ї (с. Старогорожене, Миколаївська обл., Україна) [16; 108]. Інструмент погано зберігся, тому неможливо достеменно визначити його розміри та кількість пальцевих отворів. Виготовлені з дерева музичні інструменти в археологічних розкопках трапляються вкрай рідко, адже дерево не витримує випробування часом. Подібні інструменти, виготовлені з кісток птахів та тварин доби палеоліту – бронзи в різних країнах уже давно стали предметами досліджень інструментознавців. Датування (кінець III – початок II тис. до н.е.) дерев'яної сопілки дозволяє визначити найранішу хронологічну межу існування цього різновиду духового інструмента на території України. Цей музичний артефакт є найдавнішою знахідкою дерев'яного духового інструмента (типу флейти) в Європі, а можливо й у світі.

Не з'ясованим також є час і місце виникнення духового інструмента волинки (дуди, кози). Цей інструмент у I ст. н.е. був відомий грекам і римлянам, а перші середньовічні згадки про нього датуються IX ст. [19; 141, 281]. Уважають, що в Україні волинка з'явилася пізно, у XVI ст. [14; 226]. Проте археологічні розкопки свідчать, що на теренах України прототип волинки існував набагато раніше. В одному з поховань *інгульської катакомбної культури* (остання чверть III – початок II тис. до н.е.) поблизу с. Виноградне (Запорізька обл., Україна) виявлено рештки цього інструмента [11; 240–241]. Збереглися фрагменти однієї дерев'яної трубочки з кістяним мундштуком та шкіряного мішечка. У похованні інструмент знаходився під лівою пахвою небіжчика у тій позиції, в якій дотепер тримають цей інструмент народні музиканти. Отже, *прототип волинки існував в інструментальній культурі України набагато раніше від його грецьких, римських та середньовічних аналогів.* Він зберігся в інструментарії давніх слов'ян, а також у традиційній культурі українців.

Висновки Уведення давніх українських музичних артефактів до наукового обігу історичного музикознавства, зокрема музичної археології, дозволяє з інших позицій розглянути час і місце виникнення окремих різновидів музичних інструментів. Точне датування археологічних комплексів, у яких було виявлено музичні інструменти та їх рештки, уможливило встановлення найдавнішої хронологічної межи їх існування на території України, а синхронно-порівняльний аналіз з однотипним інструментарієм цивілізацій Давнього Світу показав, що *викопні музичні інструменти з території України належать до найдавніших серед відомих у світі їх археологічних аналогів.*

Примітки:

[1] Музична археологія – молода галузь музикознавства, що вивчає питання музичної культури Давнього Світу та Середньовіччя за пам'ятками матеріальної культури. Вона виникла на стикові декількох дисциплін – археології, органології (інструментознавства), історії музики та етнології. Сферою наукових досліджень музичної археології є вивчення музичних явищ на основі аналізу археологічних (викопних) музичних

інструментів та їх решток, звукових знарядь та іконографічних джерел (петрогліфи, зображення на кераміці, витворах ужиткового мистецтва, кам'яних рельєфах, фресках, тощо) у широких хронологічних межах – від палеоліту до пізнього середньовіччя (близько 40000 років). Археологічний аналіз і документація цих артефактів, їх датування та описи, а також пояснення контекстів знахідок і культурних контекстів дають можливість з'ясувати їх функції та значення в культурі давніх племен та етносів.

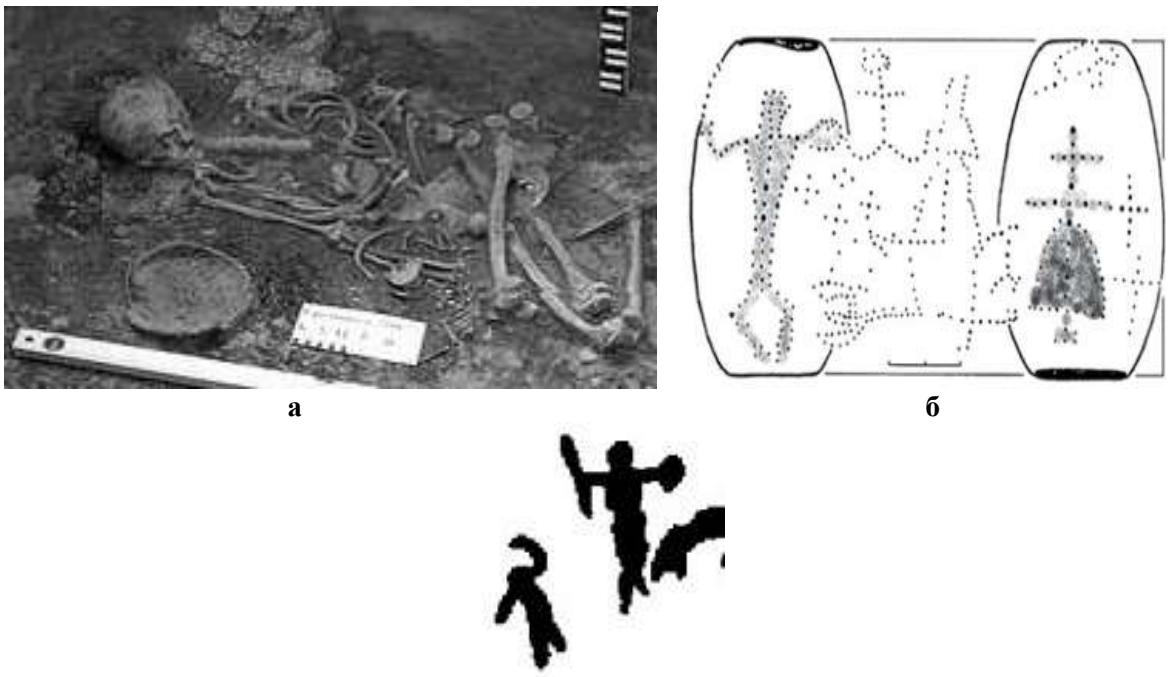
Ілюстрації

а **б** **в**

Рис. 1. ***Археологічні барабани келихоподібної форми (3600–1290 рр. до н.е.): а – Єгипет; б – Китай; в – Чехія***

Рис. 2. ***Сучасні народні барабани келихоподібної форми***

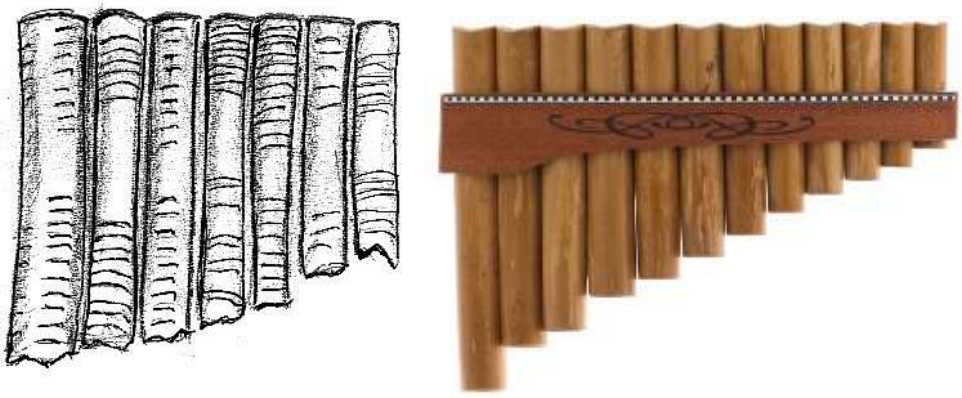
Рис. 3. ***Трипільський барабан келихоподібної форми (4600 р. до н.е.)***



а **б**

в

Рис. 4. а – ***бубен з поховання шаманки (перша чверть II тис. до н.е.); б – зображення шамана з бубном на кістяному наверші колотушки від бубна (III – початок II тис. до н.е.); в – зображення шамана з бубном і колотушкою (печера Таш-Аір, Крим, Україна)***



а **б**

Рис. 5. ***а – багатотрубкова флейта («флейта Пана») з Маріупольського могильника (IV тис. до н.е.); б – український народний музичний інструмент свиріль***

Список використаної літератури:

1. ***Бандрівський М.*** Елементи церемоніальної колісниці VII ст. до нар. Хр. на Тернопільщині. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. Вип. 13. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009. С. 215–233.
2. ***Бибиков С. Н.*** Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. *Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека.* Киев: Наук. думка, 1981. 107 с.
3. ***Буров Г. М.*** Молоточковидные булавки как фетиш сельскохозяйственных культов. *Проблемы изучения катакомбной культурно-исторической общности и культурно-исторической общности многоваликовой керамики*. Запорожье: Изд-во Запорож. гос. ун-та, 1998. С. 3–9.
4. ***Вдовиченко И. И.*** О роли музыки в жизни варваров и эллинов Северного Причерноморья. *Проблемы истории, филологии, культуры*. Вып. 14. Москва-Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 2004. С. 124–141.
5. ***Енциклопедія трипільської цивілізації.*** В двох т. Т. 2. Київ: Тов. Укрполіграфмедіа, 2004. 711 с.
6. ***Крайнов Д. А.*** Пещерная стоянка Таш-Аиркак основа периодизации послепалеолитических культур Крыма. *Материалы и исследования по археологии СССР*. № 91. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1960. С. 108–122.
7. ***Олійник О.*** «Флейта Пана» в духовній культурі племен доби неоліту-бронзи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 22. Рівне: РДГУ, 2016. С. 13–19.
8. ***Олійник О.*** Ударні та духові інструменти Трипільської цивілізації: питання реконструкції. *IX Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія. Зб. наук. ст.* (До 100-річчя Нац. акад. наук України). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 273–286.

9. ***Охріменко Г. В.*** Населення Волині в праісторичні часи (розвиток матеріальної та духовної культури). Луцьк: Волин. обл. друк., 2004. 252 с.

10. ***Панковський В. Б.*** Мотив або сигнал? (До пояснення функцій давніх звукових інструментів). *Магістерум. Археологічні студії.* Вип. 20. Київ: Вид-во НаУКМА, 2005. С. 45–47.

11. ***Пустовалов С. Ж.*** Моделирование лица по черепу у населения ингульской катакомбной культуры./*Stratumplus*. № 2. 1999. С. 222–255.

12. ***Скляренко Н., Охріменко Г.*** Глиняні птахи у віруваннях та мистецтві. *Нариси культури давньої Волині*. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. С. 492–498.

13. ***Усачук А. Н.*** К вопросу о костяных деталях духовых музыкальных инструментов в епоху бронзы. *Древности Северо-Восточного Приазовья. Сб. науч. ст*. Донецк: Укр. культурологический центр, 1999. С. 70–87.

14. ***Черкаський Л. М.*** Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 264 с.

15. ***Чмихов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т.*** Археологія та стародавня історія України: *Курс лекцій*. Київ :Либідь, 1992. 376 с.

16. ***Шапошникова О. Г., Фоменко В. П., Балушкин А. М.*** Курганная группа близ с. Старогорожено. *Древности Поингулья*. Киев : Наук. думка, 1977. С. С. 99–145.

17. ***Шерстюк В. В.*** Катакомбне поховання шаманки з Гребінки. *Археологічний літопис Лівобережної України.* Полтава, 2008. Ч. 1–2. С. 12–21.

18. ***Шилов Ю. А.*** Прародина ариев. *История, обряды, мифы*. Киев: СИНТО, 1995. 744 с.

19. ***Sachs C.*** Historia instrumentówmuzycznych. Warszawa : PWM, 1975. 556 s.

References

1. ***Bandrivskyi M.*** Elementy tseremonialnoii kolisnytsi VII st. do n. e. na Ternopilshchyni. *Materialy i doslidzhennia z arkheolohii Prykarpattia i Volyni*. Vyp. 13. Lviv: Instytutukrainoznavstvaim. I. Krypyakevycha, 2009. S. 215–233.

2. ***Bibikov S. N.*** Drevneyshymuzykalny kompleks iz kostey mamonta. Ocherk materialnoy i dukhovnoy kultury paleoliticheskogo cheloveka. Kiev: Naukova dumka, 1981. 107 s.

3. ***Burov G. M.*** Molotochkovidnyye bulavki kak fetish selskokhozyaystvennykh kultov. Problemy izucheniya katakombnoy kulturno-istoricheskoyo bshchnosti i kulturno-istoricheskoy obshchnosti mnogovalikovoy keramiki. Zaporozhe: Izdatelstvo Zaporozhskogo gosudarstvennogo universiteta, 1998, S. 3–9.

4. ***Vdovychenko I. I.*** Orolimuzyki v zhyznivarvarov i ellinov Severnogo Prichernomorya. *Problemy istorii, filologii, kultury*. Vyp. 14. Moskva-Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorskogo gos. universiteta, 2004. S. 124–141.

5. ***Entsyklopedya Trypilskoyi tsyvilizatsyi.*** V dvokh tomakh T. 2. Kyiv: Tov-vo Ukrpolihrafmedia, 2004. 711 s.

6. ***Kraynov D. A.*** Peshchernaya stouanka Tash-Air kak osnova periodizatsyi poslepaleoliticheskikh kultur Kryma. Materialy iissledovaniy apoarkheologii SSSR. № 91. Moskva-leningrad: Izd-vo ANSSSR, 1960. S. 108–122.

7. ***Oliynyk O.*** «Fleita Pana» v dukhovnii kulturi plemen dobyneolitu-bronzy. *Ukraiinska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Naukovyi zbirnyk. Vyp. 22, Rivne: RDGU, 2016. S. 13–19.

8. ***Oliinyk O.*** Udarni ta dukhovi instrumenty Trypilskoii tsyvilizatsii: pytannia rekonstruktsii. Mizhnarodny ikongres ukraiinistiv. Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia. Zbirnyknaukovykhstatei (Do 100-richchia Natsiobalnoii akademii naukUkraiiny). Kyiv: IMFE im. M. Rylskogo, 2019. S. 273–286.

9. ***Okhrimenko G. V.*** Naselennya Volyni v praistorytsni chasy (rozvytok materialnoyi ta dukhovnoyi kultury).Lutsk: Volynska oblasna drukarnya, 2004. 252 c.

10. ***Pankovskyi V. B.*** Motyv abo syhnal? (Do poyasnennia funktsii davnikh zvukovykh instrumentiv). Mahisterum. /red. L.L. Zalizniak. Vyp. 20. Kyiv: Vydavnytstvo NaUKMA, 2005. S. 45–47.

11. ***Pustovalov S. Zh.*** Modelirovaniye litsa po cherepu u naseleniya ingulskoy katakombnoy kultury. *Stratum plus*. № 2. 1999. S. 222–255.

12. ***Skliarenko N., Okhrimenko G.*** Hlyniani ptakhy u viruvanniakh ta mystetstvi. *Narysy kultury davnioii Volyni*. Lutsk : Volynska oblasna drukarnya, 2006. S. 492–498.

13. ***Usachuk A. N.*** K voprosu o kostyanykh detalyakh dukhovych muzykalnykh instrumentov v epokhu bronzy. Drevnosti Severo-Vostochnogo Priazovya. Sborniknauchnykhstatey. Donetsk: Ukrainskiy kulturologicheskiy tsentr, 1999. S. 70–87.

14. ***Cherkaskiy L. M.*** Ukrayinski narodni muzychni instrumenty. Kyiv: Tekhnika, 2003. 264 s.

15. ***Chmykhov M. O., Kravchenko N. M., Chernyakov I. T.*** Arkheolohiya ta starodavnya istoraya Ukrainy: Kurs lektsiy. Kyiv: Lybid, 1992. 376 s.

16. ***Sherstiuk V. V.*** Katakombne pokhovanny ashamanky z Hrebinky // Arkheolohichnyi litopys Livoberezhnoyi Ukrainy. Poltava, 2008. Ch. 1–2. S. 12–21.

17. ***Shylov Yu. A.*** Prarodinaariyev.Istoriya, obryady, mify.Kiev: SINTO, 1995.744 s.

18. ***Sachs C.*** Historjainstrumentówmuzycznych. Warszawa : PWM, 1975. 556 s.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ С ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ СИНХРОННОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ МИРА

Олейник Ольга Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Статья посвящена изучению найденных на территории современной Украины археологических музыкальных инструментов и введению их в научный оборот. Синхронно-сопоставительный анализ этих

музыкальных артефактов с однотипным инструментарием цивилизаций Древнего мира показал, что ископаемые музыкальные инструменты с территории Украины принадлежат к древнейшим среди известных в мире археологических аналогов.

Ключевые слова: музыкальная археология, музыкальные инструменты неолита – бронзы с территории Украины, барабан, бубен, багатотрубкова флейта, деревянная флейта, волынка.

ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE IN TERMS OF SYNCHRONOUS INSTRUMENTS OF ANCIENT WORLD CIVILIZATIONS

Olijnyk Olga – CandidateofArtCriticism, AssociateProfessor
Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko, Lviv

The paper considers the study of archaeological musical instruments found on the territory of Ukraine and their introduction into scientific circulation. Synchronous-comparative analysis of these musical artefacts with the same-type instruments of the Ancient World civilizations showed that fossil musical instruments from the territory of Ukraine belong to the most ancient among the world-known archaeological analogues.

Key words: musical archaeology, Neolithic and Bronze Ages musical instruments from the territory of Ukraine, drum, tambourine, multi-pipe flute, wooden flute, and bagpipe.

UDK 78.481.K 21

ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE IN TERMS OF SYNCHRONOUS INSTRUMENTS OF ANCIENT WORLD CIVILIZATIONS

Olijnyk Olga – Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Lviv National Music Academy n.a. M. V. Lysenko, Lviv

The aim of the paper – to study the archaeological musical instruments of the Neolithic Age and Bronze Age found on the territory of Ukraine, namely, drum, tambourine, multi-pipe flute, wooden flute, bagpipes, and introduce them into scientific circulation, as well as show the priority of these instruments emergence on the territory of Ukraine among the ancient civilizations.

Research methodology. The paper uses combined archaeological and organological research methods.

Results. Age determination of archaeological complexes, where the musical instruments (or their fragments) were found on the territory of Ukraine, and their comparison with synchronous analogues existed in other civilizations of the Ancient World, allowed looking from a different angle at the debatable issues of time and place of origin of some of their varieties, establishing the priority of their emergence in a particular region of the world civilization.

Novelty. This paper is first to perform the synchronous-comparative analysis of archaeological musical instruments from the territory of Ukraine as compared to the same-type analogues of ancient civilizations and introduce them into the scientific circulation.

Practical significance. The paper materials can be used in research on the musical and instrumental culture of the ancient peoples of the world.

Key words: musical archaeology, Neolithic and Bronze Ages musical instruments from the territory of Ukraine, drum, tambourine, multi-pipe flute, wooden flute, bagpipe**.**

Надійшла до редакції 7.10.2020 р.

УДК 7.031

СЕМАНТИКА ОБРАЗУ БИКА В МИСТЕЦТВІ КАМ'ЯНОГО ВІКУ

Бондарчук Ярослава Віталіївна –
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
документознавства та інформаційної діяльності,
Національний університет «Острозька академія», м. Острог
http://orcid.org/0000-0002-6638-4399
Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.313
Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua

На основі аналізу артефактів простежено еволюцію семантичного навантаження образу бика від часу його появи в мистецтві верхнього палеоліту 33 – 31 тис. р. до н. е. до кінця неоліту. Розглядається гіпотеза про відображення основних релігійно-світоглядних ідей того чи іншого історичного періоду в характеристиці домінуючого тоді знаку зодіаку, в якому внаслідок прецесії протягом 2 150 р. знаходиться точка перетину екліптики та екватора (точка весняного рівнодення). Пропонуються аргументи на користь позитивного рішення цієї проблеми. Авторка зіставляє релігійно-світоглядні ідеї, пов'язані з культом бика, зі смисловими характеристиками знаків 12-членного зодіакального кола, прийнятого в сучасній астрономії. Робиться

© Бондарчук Я. В., 2020

висновок, що відображення головних релігійних культів та ідей в характеристиках зодіакальних знаків можна констатувати не лише в період розвитку астрономії, але і в первісних суспільствах, які не мали уявлення про зодіак.

Ключові слова: семантика образу бика, релігійно-світоглядні ідеї, духовна еволюція, зодіакальні знаки Близнят, Тельця, Стрільця, Терезів, Діви.

Постановка проблеми. За своїм семантичним навантаженням одним із найскладніших у мистецтві стародавнього світу є образ бика, що з'явився в печерному живописі та малій пластиці біля 33–31 тис. р. до н. е. для використання в обрядах відновлюваної магії і далі продовжував служити в магічних ритуалах, пов'язаних із культами жінки, зірок, землі, набуваючи нових й нових смислових відтінків. Оскільки найбільш переконливим способом дослідження будь-якого символу є «з'ясування історичного формування знака в ланці певної «семантико-зображувальної еволюції» [18; 128], наше дослідження побудоване на вивченні артефактів із зображенням бика, створених протягом усього періоду кам'яного віку. Це дасть необхідний матеріал для культурно-хронологічних зіставлень, дозволить простежити еволюцію його семантики в співвіднесенні з домінуючими релігійно-світоглядними ідеями різних історичних періодів.

Відстеження еволюції семантичної навантаження образу бика доцільно пов'язати з розглядом проблеми, що базується на дисциплінарному перетині історичних, релігієзнавчих, мистецтвознавчих, астрономічних наук і стосується відображення провідних релігійно-світоглядних ідей того чи іншого історичного періоду в назві та характеристиці домінуючого в той час зодіакального знака, під яким протягом 2150 р. знаходиться точка перетину екліптики і екватора (точка весняного рівнодення). Оскільки вісь обертання Землі не перпендикулярна до екліптики, а відхиляється від перпендикуляра на 23° 26' і піддається гравітаційному впливу тяжіння Місяця і Сонця, вона робить повільні кругові рухи по конусу. Разом із віссю обертання Землі змінює своє положення перпендикулярний до неї небесний екватор щодо площини екліптики, отже, точка перетину екватора і екліптики пересувається по екліптиці в напрямку, протилежному видимому руху Сонця і за 2150–2160 проходить 30^0 – один знак зодіакального кола. У роботах К. Раггла, Н. А. Чмихова, Ю. А. Шилова, А. А. Гурштейна та інших авторів висловлюється думка, що характерні особливості кожного етапу духовного розвою людства знаходить відображення в характеристиці домінантного в той період зодіакального знака. Хоча знаки зодіаку по протяжності в градусах неточно відповідають сузір'ям, від яких отримали назви, вони загальноприйняті в сучасній астрономії як основа для відліку часу [5; 40]. Необхідно підкреслити, що в давніх цивілізаціях були різні зодіаки, але в сучасній астрономії прийнятий один 12-членний зодіак, на який і спираємося у своєму дослідженні. Відповідність головних понять зодіакального знака релігійно-світоглядним уявленням певної епохи приховує небезпеку помилкового твердження, якого дотримуються астрологи, теософи, представники руху Нью Ейдж про вплив енергій сузір'їв на духовний розвиток людства, що справедливо не визнається наукою. Сучасні вчені переконливо довели, що не зодіакальні сузір'я визначали релігійно-світоглядні ідеї астрономічних епох, а, навпаки, у відповідності з переважаючими в певний період ідеями давалися назви і характеристики сузір'ям, які очолював у той час зодіак. За словами А. Гурштейна: «Зодіак є системою символів, що відображають головні ідеї, домінуючі в певні історичні періоди» [4; 48].

Аналіз досліджень і публікацій. Припущення, що вже за кілька тисячоліть до н. е. люди могли знати про переміщення точки сходу сонця в день весняного рівнодення під сузір'ями зодіакального кола, одними з перших висловили Джорджо де Сантільяна і Герта фон Дегенд. Як писав Клайв Раггл у вступній частині монографії «Давня астрономія: енциклопедія космології і міфів», ці автори в книзі «Млин Гамлета» (1969 р.) припустили, що конкретні астрономічні знання про зміщення зірок протягом століть через явище прецесії були систематично закодовані в міфологічних розповідях в усьому світі протягом багатьох тисячоліть [31; 5]. В. В. Ємельянов, спираючись на клинописні записи Месопотамії, доводить, що «образна система 12-членного зодіаку, відома з вавилонських джерел, виникла в Ніппурі – священному місті шумерів, які помітили, що в одному і тому ж місяці на горизонті сходить певне сузір'я, і зв'язали з ним стан природи в даному місяці [8; 156-159]. Однак, крім річного руху Сонця, астрономи спостерігали переміщення точки сходу Сонця в день весняного рівнодення з одного сузір'я в інше. Перша письмова згадка про переміщення точки весни, як зазначав М. О. Чмихов, зафіксована у вавилонській поемі середини І тис. до н.е. «Про створення світу» богом весняного сонця Мардуком. У поемі говориться, що Мардук, повертаючи над Землею зодіакальне коло, поставив на чолі зодіаку сузір'я Тельця, перед ним зодіак очолювали Близнюки, а після нього зодіак очолюватиме Овен [25; 145]. На думку вченого, хоча перші письмові свідчення про переміщення дня весняного рівнодення з одного зодіакального знака в інший належать до середини І тис. до н. е., такі спостереження могли вестися значно раніше. Вже в VII тис. до н. е. людина могла розділити небесну сферу на 360^0 і помітити навіть таке складне явище як прецесія, оскільки «переміщення точок пір року на $0{,}5^0$ (видимий діаметр Сонця) ставало помітним протягом 36 років, тобто протягом життя одного покоління» [26; 27]. Подібну думку, що древні астрономи почали виділяти зодіакальні сузір'я в епоху Близнюків (6450–4300 рр. до н.е.), висловлював А. А. Гурштейн. «Хоча через

сліпуче сонячне світло, – писав учений, – неможливо визначити, в якому сузір'ї знаходиться Сонце безпосередньо в якийсь день (наприклад, у день весняного рівнодення), це все ж можна було зробити, якщо зауважити, яке сузір'я йде за Сонцем ввечері після його заходу, і яке сузір'я передує Сонцю вранці, до сходу. Сузір'я між ними і буде тим, у якому в цей час сходить Сонце» [4; 48]. «А опівночі добре видно сузір'я, діаметрально протилежне тому, в якому знаходиться Сонце» [3; 9]. В. В. Ємельянов зазначав, що, якщо у шумерів було тільки відчуття відповідності «між змістом помісячного ритуалу та ім'ям висхідного в даному місяці сузір'я», то наступні покоління астрономів давали кожному зодіакальному сузір'ю розгорнуту характеристику, в якій відображались головні релігійно-світоглядні ідеї, переважаючі в період його домінування в колі зодіаку [8; 159]. Аналогічні висловлювання трапляються в роботах М. Холла [23; 114-115], Ю. А. Шилова [27; 42], В. Г. Юрковця [29]. При цьому вчені спираються на артефакти як на предмети матеріальної об'єктивації релігійно-світоглядних уявлень, які стосуються неоліту, енеоліту, періоду бронзи і раннього залізного віку, коли давні астрономи вміли визначати головне зодіакальне сузір'я і давали йому характеристику, яка відповідала релігійно-світоглядним ідеям їх часу. Але питання, чи можна констатувати відображення релігійно-світоглядних уявлень людства в характеристиках зодіакальних знаків із доби палеоліту, коли астрономічні спостереження були ще в зародковому стані, залишається відкритим. У двох попередніх статтях, опублікованих в «Актуальних питаннях культурології», ми з'ясовували це питання, досліджуючи сакральні календарі та зооморфні образи бінарної і триярусної структури всесвіту в мистецтві палеоліту. Тепер проблема буде розглянута на основі аналізу смислового навантаження образу бика в мистецтві кам'яного віку. Семантики образу бика окремих періодів первісного суспільства торкались у своїх працях Френк Едж [21], Жене Вальківі [14], Н. В. Клягін [9], Д. О. Король [10].

Мета цієї статті: простежити еволюцію семантичного навантаження образу бика протягом усього кам'яного віку, а також з'ясувати, чи отримали відображення пов'язані з цим образом релігійно-світоглядні ідеї в характеристиках зодіакальних знаків, домінантних в період їх виникнення (в яких в той час проходила точка перетину екліптики та екватора).

Виклад основного матеріалу. Одним із найдавніших є зображення бізона в печері Шове, яке має кілька різних датувань: 36,8–33,3 тис. р. до н.е. [17], 34, 6–32,7 тис. р. до н.е. [24], 33–28 тис. р. до н.е.[22], але спільним для всіх них є 33 тис. до н.е. Необхідно зазначити, що бізон – родич бика, разом із ним належить до однієї родини бикових (Bovidae), що складається з родів bos (биків) та bison (бізонів). У печері Шове зображений не лише бізон, а териантроп – чоловік-бізон, який має рогату голову бізона з характерним горбом, але людське тіло, руки і ноги. Біля нього жінка-левиця, яка має лев'ячу голову, людські ноги і навмисно збільшене і виділене темним кольором жіноче лоно – трикутник живота, що є центром композиції. Культ жінки-матері синтезується в її образі з культом лева-тотема. Образ чоловіка-бізона є семантично парним до нього втіленням чоловічої статевої активності та запліднюючої сили. Таке семантичне навантаження бика збережеться протягом усього кам'яного віку. Символічне зображення єднання чоловічого і жіночого начала втілювало ідею продовження життя і використовувалось у магічних обрядах розмноження. Недаремно цей малюнок розміщений в найдальшому відділі печери Шове, на виступі скелі, що за своєю формою подібний до фалоса (рис. 1).

Рис. 1. ***Зображення пари Жінки-Левиці та Чоловіка-Бізона у печері Шове (Франція). 33 тис. р. до н.е. Джерело: http://subscribe.ru/group/piknik-na-obochineili-v-gostyah-u-ryizhej-bes/4219646/.***

Зародження культу пари було, очевидно, пов'язано з переходом від первісних стад до дуально-родових общин. Поділ племені на дві фратрії або на два роди породжував уявлення про те, що всі явища природи, тварини і люди повинні мати пару. Найдавніші артефакти із зображенням пар тварин датуються 33 – 31 тис. до н. е. Отже, зародження культу пари як основи продовження життя припадає на час

перебування точки весняного рівнодення в зодіакальному знаку Близнят (32 250 – 30100 р. до н. е.) і отримує відображення в головному принципі подвійності цього знака.

Починаючи з 30 тис. до н. е. в печерному живописі та малій пластиці зображення травоїдних тварин стають домінуючими і поступово майже повністю витісняють зображення хижаків, що свідчить про посилення культів фітофагів. За словами А. Д. Столяра, тема бізона (бика) і коня, «зайняла панівне місце в усьому художньому репертуарі неоантропа» [18; 218]. Початок розквіту культу травоїдних припадає на добу Тельця (30 100–27 950 р. до н.е.) та Овна (27 950–25 800 р. до н.е.). Таким чином поява нових релігійних домінант збігається в часі з переміщенням точки перетину екліптики й екватору в нові зодіакальні знаки, характеристики яких відповідають сутності культів тих періодів.

Зміну культових домінант на початку періоду гравет можна пояснити кількома причинами. Однією з них є та, що в той час травоїдні стали головними промисловими об'єктами палеолітичних мисливців. Якщо у пам'ятках ашелю і мустьє на частку печерного ведмедя припадало 75% всього палеонтологічного матеріалу, то у верхньому палеоліті значення печерного ведмедя як головного промислового звіра поступово знижується, поступаючись в основному копитним тваринам. Проте, увага до фітофагів була обумовлено не лише практичними потребами полювання. Більшість їх зображень задіяні не в мисливській магії, а в обрядах, спрямованих на розмноження. Вони сприймались як своєрідні символи життя, на відміну від хижаків – символів смерті. Поліпшення клімату внаслідок паудорфського потепління (28–22 тис. р. до н.е.), стабілізація соціальних відносин, укріплення родових зв'язків, достаток їжі – усі ці позитивні зміни в житті первісних колективів заохочували до народження дітей, отже, стимулювали і розвиток обрядів, пов'язаних із плодоносністю і розмноженням. Серед усіх травоїдних особливе місце як символу чоловічої запліднюючої сили належало бику. Містичний зв'язок бика з жінкою підтверджує покладання культових жіночих скульптурок разом із кістками або черепами биків, що виявлено на багатьох палеолітичних стоянках: Тюрсак, Буреть, Мальта, Гагаріно, Авдіїво, Костенки 1, Мізин та ін. Наприклад, на мізинській стоянці у череп бика було вкладено дві стилізовані фігурки «жінки-пташки». На стоянці Буреть статуетку сибірської Венери захищали зверху масивні хребці бичачого хребта [19; 99]. Крім цього, на початку періоду гравет формується ще один аспект семантичного навантаження образу бика. На думку М. В. Клягіна, можливо, саме в той час образ масивного неповороткого бика міг асоціюватися з могутнім тілом Землі [9], значення якої як матеріальної основи життя первісні люди усвідомлюють ще задовго до виникнення землеробства.

Поширення культу бика в 30–28 тис. р. до н.е. як символу чоловічої запліднюючої сили, пов'язаного з розмноженням, і як зооморфного образу землі, збігається в часі з перебуванням нашої планети в зодіакальному сузір'ї Тельця і відображається у характеристиці цього знака, який позиціонує сталість, стабільність, стихією якого є найбільш матеріальна і нерухома зі всіх стихій – земля. Його головним управителем вважається планета Венера – єдина з планет Сонячної системи, крім Землі, присвячена не чоловічому божеству, а богині-жінці. Відповідність характеристики зодіакального знаку Тельця головним релігійним уявленням його доби свідчить на користь того, що домінантні культи кожного етапу духовного розвою людства знаходять відображення в характерних особливостях зодіакальних знаків, у яких на той час перебуває наша планета.

Подальший крок в еволюції семантичного навантаження образу бика припадає на 18 тис. до н.е. і пов'язаний із розвитком спостережень за небесними світилами. У розписах печери Ласко, малюнки якої датуються 18–15 тис. р. до н.е. [16] зображення биків стають символічними образами зодіакальних сузір'їв, що доведено дослідженнями сучасних учених. Як пише Грем Хенкок у книзі «Дзеркало небес. В пошуках втрачених цивілізацій», у грудні 1995 р. американський дослідник Френк Едж опублікував свій звіт із «небесною інтерпретацією» зали биків у печері Ласко. На основі комп'ютерної реконструкції він показав, який вигляд мало сузір'я Тельця в день літнього сонцестояння перед світанком у 18–15 тис. до н.е., і довів, що між його обрисами і найбільшим зображенням бика у печері Ласко є значна подібність (рис. 2).

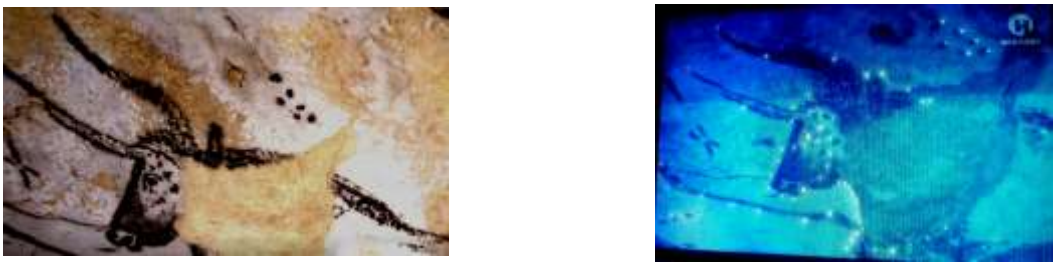


Рис. 2. ***Зображення бика (5 м завдовжки) в печері Ласко (Франція. Дордонь) та схема сузір'я Тельця на небозводі 18,6 – 15,5 тис. р. до н. е. Джерело: https://cultprosvet-mag.livejournal.com/38973.html***

«Зверніть увагу, – писав учений, – на шість добре помітних чорних крапок якраз над плечима бика з Ласко. Порівнюючи їх із Плеядами, ми можемо побачити, наскільки ґрунтовним є зв'язок між цим биком і сузір'ям Тельця. Ці шість крапок не лише збігаються по кількості з добре видимими Плеядами, але й розміщуються у просторі приблизно так само щодо тулуба і морди преславного бика. Подібність цього бика льодовикового періоду з традиційним зображенням сузір'я Тельця таке велике, що якби бик із Ласко був виявлений у середньовічному манускрипті, а не на стелі печери, ми відразу пізнали би у ньому Тельця» [21]. Ідею Ф. Еджа, що люди верхнього палеоліту могли пов'язувати сузір'я з образами тварин і зображувати їх як культові знаки на стінах печер, підтримав доктор фізико-математичних наук, провідний фахівець у галузі археоастрономії О. Гурштейн та французька дослідниця Шанталь Жене Вальківі. Використовуючи астрономічну логіку Вальківі відтворила карту неба останнього періоду палеоліту і порівняла розташування ліній і точок малюнків з астрономічними даними. Це дозволило констатувати, що дивна тварина на північній стіні зали була не що інше, як відображення сузір'я Козерога (рис. 3), а намальований трохи далі від Козерога могутній бик, груди якого всіяні крапками, відповідає сузір'ю Скорпіона, що перетинається з Чумацьким Шляхом [14] (рис. 4).

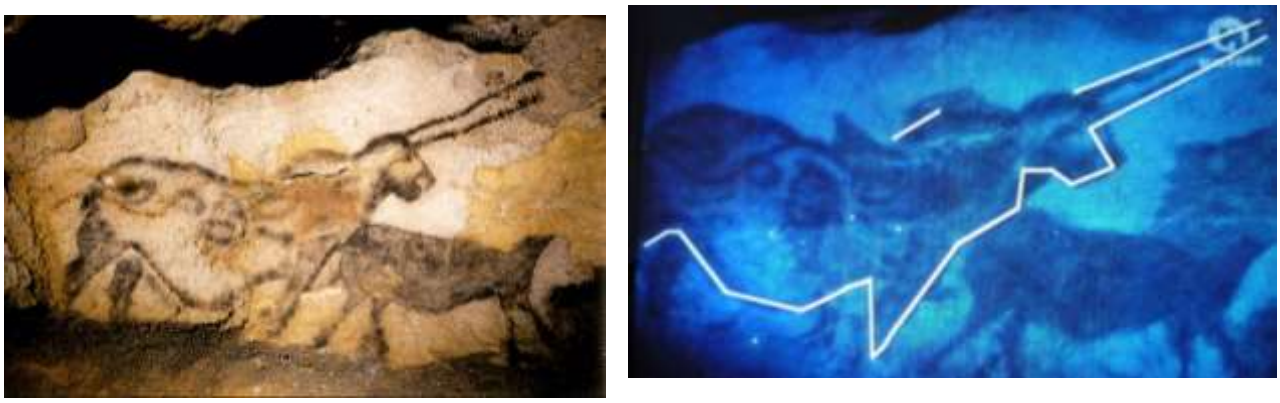


Рис. 3. ***Зображення Козерога в печері Ласко (Франція, Дордонь) 18, 6 – 15, 5 тис. р. до н .е. та схема сузір'я Козерога на небозводі 18, 6 – 15, 5 тис. р. до н. е. Джерела: hroniki-mira.com/2014/04/08/ https://cultprosvet-mag.livejournal.com/38973.html***

Рис. 4. ***Великий чорний бик (довжина – 3,7 м , ширина – 1,93 м) у печері Ласко. (Франція, Дордонь) та схема сузір'я Скорпіона на небозводі 18,6 – 15,5 тис. р. до н.е. Джерела: hroniki-mira.com/2014/04/08/. https://cultprosvet-mag.livejournal.com/38973.html***

На території України подібні зображення тварин, пов'язані зі схемою розташування найбільш яскравих зірок у розсіяному скупченні Гіад, які утворюють чіткий астеризм у сузір'ї Тельця, виявлено в так званому «гроті мамонта» та на чуринзі в комплексі печер Кам'яної Могили (рис. 5, 6).

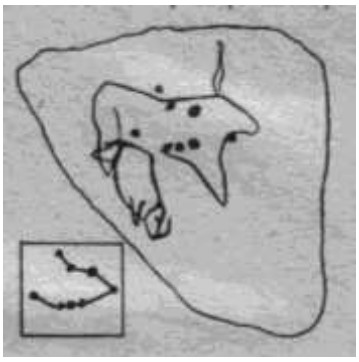


Рис. 5. ***Зображення чотирьох биків у «гроті мамонта» в комплексі печер Кам'яна Могила. На зображенні верхнього бика розташування лунок відповідає схемі найбільш яскравих зірок у скупченні Гіад у сузір'ї Тельця. Джерело: Чмихов М. О., 1992. С. 148.***

Рис. 6. ***Зображення бика і носорога на чуринзі з Кам'яної Могили. Розташування ямок на фігурі бика відповідає розташуванню найбільш яскравих зірок у скупченні Гіад у сузір'ї Тельця. Джерело: Чмихов М. О., 1992. С. 147.***

Хоча найближче до нас розсіяне скупчення Гіад складається з 150 космічних об'єктів, лише 4 зірки: Епсілон, Дельта, Гамма і Тета разом із зіркою Альдебаран утворюють чіткий астеризм – так звані «гострі голки» Гіад. Оскільки цю групу зірок добре видно із землі, з великою часткою ймовірності можна припустити, що саме її передав давній митець на фігурах биків у Кам'яній Могилі. Заслуга цього спостереження належить М. О. Чмихову [25; 147-148]. Вчений відносить зображення биків до протонеоліту і пов'язує з культом бика і сузір'ям Тельця, яке в V–III тис. до н. е. очолювало зодіакальне коло. Проте, низка фактів свідчить на користь того, що ці зображення були створені у палеоліті. Вони розміщені у гроті, в якому є зображення мамонто-бика з величезним бивнем, і тому швидше за все були створені одночасно з ним. На користь давності свідчить і те, що фігури чотирьох биків виконані у техніці заглибленого рельєфу, а також деяка хаотичність композицій, що характерно для палеолітичного мистецтва. Три бики зображено у позі кругової оборони, головами назовні, а четвертий бик – головою всередину кола. Ще більша хаотичність спостерігається у зображенні тварин на чуринзі. Носоріг зображений під биком і під кутом до нього, здається, що він виходить з черева бика. Отже, щодо датування зображень, на наше переконання, більшу рацію мають учені Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова, які відносять їх до пізньопалеолітичних пам'яток [11; 46].

Повторення в обрисах зображених биків схем розташування зірок у деяких сузір'ях Зодіаку дозволяє припустити, що саме у 18 тис. до н. е. палеолітична людина почала звертати на них увагу і, оскільки вона була тісно пов'язана з природним світом, убачати в них обриси тварин. Якісні зміни в дослідженні неба, зокрема, початок спостережень за зодіакальними сузір'ями і створення їх зображень у вигляді тварин збігається в часі з перебуванням нашої планети в зодіакальному знаку Стрільця (19 350 – 17 200 р. до н.е.) і знаходить відповідність у характеристиці цього знака, який позиціонує принципи відриву від земного світу і спрямованості до світу небес, адже він спрямовує свій лук до зірок [23; 99].

У скельних розписах та рельєфах 15–13 тис. до н.е. з'являються зображення пар биків і бізонів, які прямують один за одним, або стоять навпроти один одного. Як зазначалось вище, зображення пар різних істот з'являються в 33–31 тис. до н.е., очевидно тоді, коли у зв'язку з переходом до дуально-родових общин пара стає одним із домінантних понять у свідомості первісної людини. У 15 тис. до н. е. зростання значення пари можна пов'язати із зародженням сім'ї, заснованої на парному шлюбі. Свідченням переходу до такої сім'ї є невеликі за розмірами, розраховані на одну сім'ю житла, виявлені на стоянках костенківсько-авдіївської культури (Костенки 1, Авдіїво, Зарайська), які згідно з радіовуглецевим аналізом датуються 20–17 тис. р. до н.е. [2], і житла на стоянках Середньодніпровської групи пам'яток (Межирічі, Гінці, Добраничівській), які датуються 15–11 тис. р. до н.е. «Виходячи з цього, – пише І. Г. Шовкопляс, – можна припустити, що господарська діяльність і побут у добу пізнього палеоліту здійснювались уже посімейно (хоча деякі види діяльності були колективними)» [28; 88-89].

Призначення зображень пар биків і бізонів для магії розмноження особливо чітко виявляється в печері Тюк д'Одубер, що датується 15 тис. р. до н.е. [24]. Тут за 700 м від входу, в тупиковій залі, яка на тисячоліття була закрита від зовнішнього світу сталагмітовою завісою, виявлено виліплені з глини барельєфи самки і самця (рис. 7).

Рис. 7. ***Рельєфне зображення пари бізонів у печері Тюк д'Одубер (Ар'єж, Франція). 15 тис. р. до н. е. 61 см (самка), 63 см (самець). Джерело: http://ritual.vixpo.nsu.ru/?int=VIEW&el=91&templ=VIEW***

Біля зображення пари бізонів збереглось більше п'ятдесяти відбитків ніг підлітків віком від 12 до 15 років та дорослих людей. Одні з них ступали лише на п'ятки, а інші – тільки на пальці. Це дає підставу припустити, що тут виконувались ритуальні танці під час обрядів ініціації юнаків та дівчат, які вступали у нову вікову групу дорослих членів колективу і яким дозволялось продовжувати свій рід. Подібні, пов'язані з магією розмноження зображення биків і бізонів виявлено у печерах Фурно дю Д'ябль (16 500 – 15 800 р. до н.е.) [9], Мері (Grotte de la Mairie, 11 500 р. до н.е.) [30], Арсі сюр Кюр (13 070/12 000 – 11 000/10 760 р. до н.е.) [9].

Поряд із зображеннями биків, які йдуть один за одним, у печерах мадленського періоду з'являються зображення биків та інших тварин, розташованих дзеркально симетрично за принципом рівноваги та симетрії, як, наприклад, у печері Портель (рис. 8).

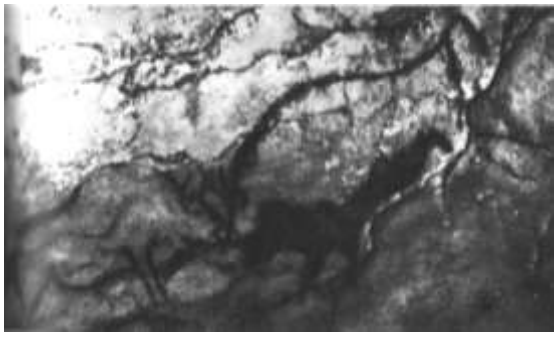


Рис. 8. ***Зображення двох бізонів у печері Портель (Дордонь, Франція). 15 800 – 13 900 р. до н.е. Джерело: Я. Елинек, 1982. С. 311.***

На відміну від зображень, у яких утілюється ідея поєднання через підкорення одного суб'єкта пари іншому, тут суб'єкти пари є рівнозначні, рівноцінні і представлені у стані взаємодії або урівноваженого протистояння. Розміщення пар тварин у дзеркально симетричних геральдичних композиціях спонукає до висновку, що вони втілювали дуальний принцип рівнозначного протистояння або рівноваги, без якого неможливе існування природи. Таке трактування ідейного змісту цих зображень підтверджується його екстраполяцією на твори, в яких принцип рівноваги виявляється більш чітко й однозначно. Зокрема, бачимо його на жезлі бога Гермеса – кадуцеї, головним призначенням якого було примирення ворогів. Жезл обвивають дві змії, симетрично розміщені за принципом рівноваги одна навпроти одної. Згідно з легендою, вони охопили жезл і розташувались так у той момент, коли Гермес, вирішивши перевірити силу жезла, кинув його поміж двох змій, що боролися між собою.

Витоки зображення пари тварин-близнят, побудованого на принципі рівноваги і симетрії, сягають кінця палеоліту. Усвідомлення важливості принципу рівноваги в природі і в житті первісних спільнот відбувається в 15–13 тис. до н.е. – час перебування точки весняного рівнодення в зодіакальному знаку Терезів (15 050–12 900 р. до н.е.) і відображається у характеристиці цього знака, головним принципом якого є принцип рівноваги двох складових пари.

На новий етап підіймається культ бика як парного до жінки образу чоловічої запліднюючої сили в 13–11 тис. до н.е. Це виявляється у скельних малюнках того часу, в яких бик зображений разом із жінкою. Характерним прикладом є зображення у печері Англез сюр л'Англен, яка датується 15 200 тис. р. до н.е. [24] або 12 050 р. до н.е. [13]. Тут вигравіювано три жіночих торси з підкресленими дітородними органами, а біля них постать бика [20; 14] (рис. 9).

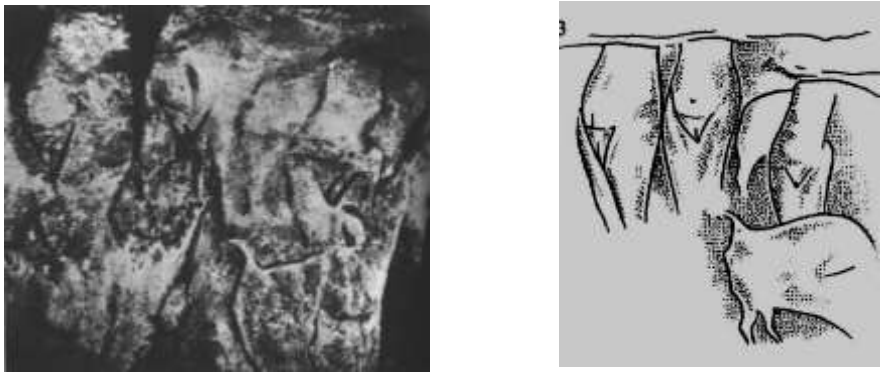


Рис. 9. ***Три жіночих торси і зображення тварини у печері Англез сюр Англен (Франція). 15 200 – 12 050 р. до н. е. Джерело: Я.Елинек. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. 1982. С. 372. Прорисовка з книги: Столяр А. Д. 1985.***

Особливо цікавою є композиція на стелі важкодоступної Дальньої зали Ігнатіївської печери, розписи якої згідно радіо вуглецевого аналізу датуються 12 500 р. до н.е. [15; 96]. Широкою червоною лінією тут виділено величезне зображення бика завдовжки 2, 3 м. Від живота тварини відходить 21 червона крапка. Сім плям нанесено на його тілі, що однозначно пов'язує зображення тварини з фазою Місяця та магією розмноження. Смуга з 21 крапки спрямована до схематичного зображення жінки, що лежить у позі родів із широко розведеними ногами. Від жінки виходять 3 смуги крапок, які в сумі: 5 + 18 + 5 дають число 28, очевидно пов'язане з менструальним циклом жінок репродуктивного віку та з місячним календарем, за яким вираховувались терміни зачаття і народження дитини. Найдовший числовий ряд намальований на одній лінії зі смугою з 21 крапки, що виходить із черева бізона. Отже, на стелі Дальньої зали бізон і жінка спрямовані один до одного і пов'язані між собою магічними рядами червоних крапок із числовими ритмами місячного календаря. Це однозначно вказує на їх призначення для обрядів розмноження, продовження роду, відтворення життя (рис. 10).

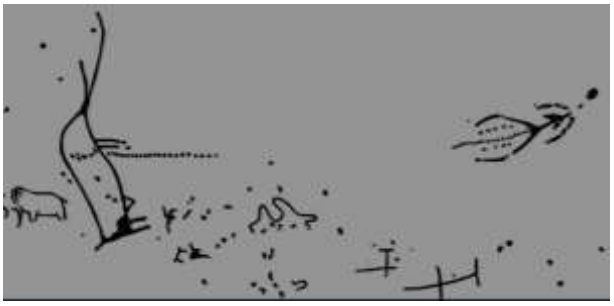


Рис. 10. ***Бізон і жінка (прорисовка малюнку) у Дальній залі Ігнатіївської печери. (Південний Урал. Росія). 12 500 р. до н. е. Джерела: https:// tainyurala.ru/; Петрин, 1987. С.95.***

Актуалізація семантичного навантаження образу бика як зооморфного символу чоловічої запліднювальної сили, в 13–11 тис. до н. е. пояснюється низкою причин. Біля 12 700 р. до н. е. починається Бьоллінгсько-аллерьодське потепління, яке триває до 10 700 р. до н.е. Щоправда, в деяких північних районах ненадовго (12 100–11 900 р. до н.е.) воно переривається похолоданням середнього дріасу, але в загалом клімат теплішає і наближається до сучасного. У зв'язку з різким підйомом температури, ростом вологості і концентрації діоксину вуглецю розвивається фауна, в Євразії переважають змішані і листяні ліси, а на відкритих місцевостях виростають злаки. Хоча провідне місце в житті племен, як і раніше, посідає полювання, але в рази збільшується значення збиральництва зернових диких культур, яким займались жінки. Відповідно зростає роль жінки. Культ жінки-матері, плодоносність якої асоціюється тепер із плодоносністю землі, підіймається на новий виток розвою. Разом із цим посилюється культ бика як семантично парного до образу жінки зооморфного символу чоловічої потенції.

Кліматичний період Бьоллінгсько-аллерьодського потепління(12 700–10 700 р. до н.е.) збігається в часі з історичним періодом Мадлен IV (12 300–10 760 р. до н.е.) і з астрономічним періодом перебування точки весняного рівнодення в зодіакальному знаку Діви (12 900–10 750 р. до н.е.). Отже, посилення культу жінки-матері, обумовлене зростанням її ролі в житті первісного суспільства, отримує відображення в характеристиці цього зодіакального знака, який позиціонує жіночий материнський принцип.

У період неоліту та енеоліту сакральний зв'язок між образом жінки-матері та парним до нього образом бика досягає свого апогею. З розвитком землеробства, коли основою життя стає земля-мати, образ бика пов'язується не лише з культом жінки-матері, але й з культом великої богині Матері-Землі. Вважається, що сім'я бика запліднює землю і підвищує її урожайність. Бик стає знаком землі, асоціюється з її гігантським могутнім непорушним тілом. Зображення биків або їхніх символів розміщуються в культових спорудах багатьох народів неолітичної доби. Зокрема у храмах найдавнішого міста – Чатал Хююка виключно важливе значення мали черепи биків (так звані «букранії»), які сприймались як атрибут або символ чоловічого божества (рис. 11). Зазвичай їх вішали на стіни, або ставили на стовпи, на спинки крісел, на підлогу, обрамовуючи краї платформ святилищ і захищаючи людей від злих сил. Дж. Мелларт пише, що часто рогаті черепи биків (ймовірно з тією ж самою метою захисту жіночого божества) вішались над нішами, пофарбованими в червоний колір і, очевидно, призначеними для головної культової статуї Богині [12; 89-90]. Іноді бичачі черепи та роги об'єднувались в одну композицію з виліпленими з глини жіночими грудьми (символом «життєдайного» жіночого начала).

Рис. 11. ***Реконструкція Дж. Меллартом святилища з букраніями в поселенні Чатал Хююк (Туреччина) VI тис. р. до н. е. Джерела: http://rec. gerodot.ru/chatal/makkenna.htm***

Тісний зв'язок культу бика з культом Матері-землі отримав яскравий вияв у культурі Кукутень-Трипілля. Нерідко скульптурки або символи биків знаходять у трипільських поселеннях разом із жіночими фігурками. Часто сидіннями для стилізованих трипільських скульптурок Матері-Землі служили мініатюрні сидіння, завершені бичачими рогами (рис. 12).

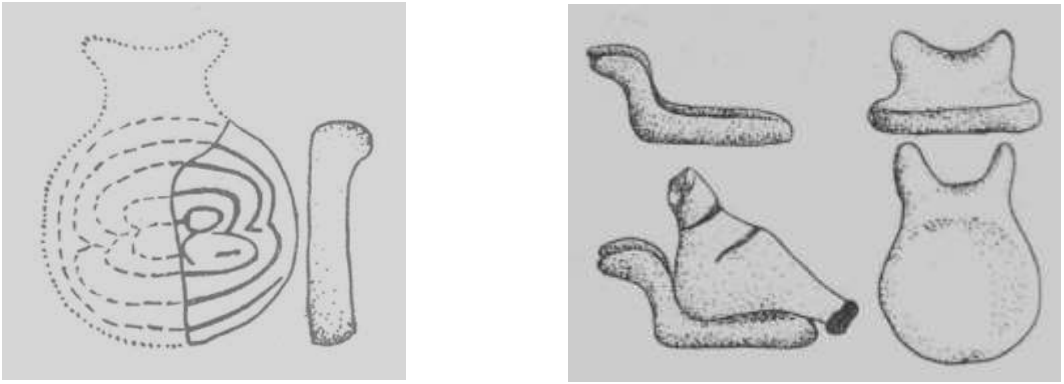


Рис. 12. ***Крісельця з рогатими спинками для скульптурок матері-землі у трипільській культурі. Джерело: Чмихов М. О. 2014. С. 35.***

«У трипільській культурі, – писав М. О. Чмихов, – знайдені статуетки на крісельцях, виготовлених у вигляді стилізованих биків. Статуетки уособлювали богиню плодючості, яка може бути порівняна з грецькою Деметрою…» [26; 35]. Деметра у перекладі з грецької мови означає «земля-мати». Отже, головна богиня трипільців сидить на троні з рогами, які в трипільців вважались символом головної для них культової тварини – бика. Під час ритуалу випікання сакрального хліба, присвяченого Матері-Землі, жриця сиділа на троні з рогатою спинкою. Такий трон знайдено в святилищі, розкопаному біля с. Сабатинівка. «Крім глиняних кріселець з бичачими рогами, в якості тронів скульптурок Матері-Землі використовувались також лобні частини черепів биків, відомі з поховань трипільської культури» [6; 222].

Вибите пунктиром схематичне зображення Великої Богині-Матері в позі адорації розміщено на ритуальній кістяній пластині у формі голови бика, знайденій у с. Більче. Очевидно, пластину одягали жерці під час аграрних обрядів. По краях пластини зроблено 5 отворів, у які могла просуватись мотузка, щоб прикріпити пластину на грудях (рис. 13).

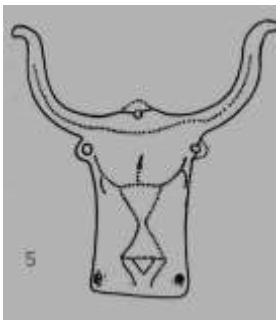


Рис. 13. ***Зображення Великої Богині-Матері на кістяній пластині (висота 17 см) з с. Більче. 3 700 – 3 500 р. до н.е. Культура Кукутені-Трипілля. Джерело: http://gerodot.ru/viewtopic.php?f=21&t=262&start=75.***

Вагомим доказом синтезування культів Матері-Землі та бика є те, що іноді на головах трипільських жіночих скульптурок виліплювали елементи коров'ячих та бичачих голів (роги і вуха) (рис. 14), подібно до того, як зображували роги на головах давньоєгипетських богинь Бат, Хатор, Мехурт і Нут.

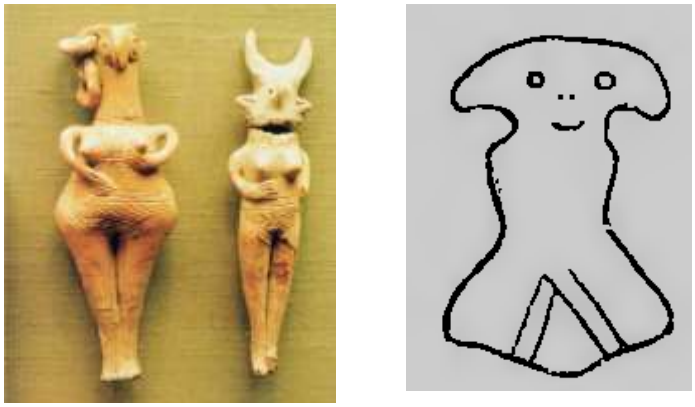


Рис. 14. ***Трипільські жіночі статуетки з коров'ячими головами. Джерела: https://spadok.org.ua/trypilska-kultura/yakoiu-bula-religiya-trypiltsiv; Даниленко, 1969. С. 220.***

Культове значення бика, який ставав зооморфним образом багатьох головних божеств, досягло свого апогею в давніх цивілізаціях Єгипту, Месопотамії, Індії, Ірану та Китаю, що може бути темою наступного дослідження. Тут лише коротко зазначимо, що в повсюдне поширення в IV–III тис. до н.е. культу бика, його зв'язок із землею, призвели до того, що давні астрономи назвали домінантне зодіакальне сузір'я того часу (4 300–2 150 р. до н.е.) – Тельцем і характеризували його як знак стихії землі і символ планети Земля. У II–I тис. до н.е., залишаючись одним із головних, культ бика втрачає свою першість, оскільки в зв'язку з поширенням сутичок і війн головним стає культ героя. Це відображається в численних міфах різних народів, в яких герой перемагає бика, та в зображеннях сцен тавроктонії (ритуального вбивства бика героєм), поширених на території Європи та Передньої Азії. Зміна релігійних домінант збігається в часі з переходом точки весняного рівнодення в 2 150 р. до н.е. в зодіакальний знак Овна і відображається в характеристиці цього знака героїв, сили, боротьби, азарту, енергії, його стихією вважається вогонь війни, а управителем планета Марс.

Висновок. На основі розглянутих артефактів, проаналізованих як предмети матеріальної об'єктивації релігійних уявлень первісного суспільства, можна зробити висновок про те, що пов'язані з образом бика релігійно-світоглядні ідеї, які були провідними в певний історичний період, отримували відображення в характеристиці домінантного в той період зодіакального знака. Відображення провідних релігійних уявлень у характеристиках домінантних знаків не лише в період розвинутих цивілізацій (коли давні астрономи могли визначити сузір'я, в якому сходить сонце в день весняного рівнодення, і пов'язати з ним головні ідеї свого часу), але й у часи, коли астрономія існувала в зародковому стані, спонукає до думки, що збіг головних рис релігійного життя того чи іншого періоду та характеристик домінантних на той час зодіакальних знаків є результатом дії не людської, а надсвітової свідомості, позначенням віх духовного розвою людства.

Список використаної літератури

1. ***Астрономы каменного века (Prehistoric Astronomers).*** URL: https://cultprosvet-mag.livejournal.com/38973.html (Дата звернення 1.11.2020).

2. ***Гаврилов К. Н.*** Костёнковско-авдеевская культура URL: https://bigenc.ru/archeology/text/2102565 (Дата звернення 4.11.2020).

3. ***Гуртейн А. А.*** Извечные тайны неба. – Москва: Просвещение, 1984. 272 с.

4. ***Гуртейн А. А.*** Археоастрономическое досье: когда родился Зодиак? *Земля и вселенная. Научно-популярный журнал Российской академии наук*. 2011. № 65. С. 48 – 61. URL: http://az.lib.ru/g/gurshtejn_a_a/text_2010_ kogda_rodilsya_zodiaq.shtml (Дата звернення 4.11.2020).

5. ***Дагаев М. М., Демин В. Г., Клемишин И. А., Чагурин В. М.*** Астрономия. Москва: Просвещение, 1983. 384 с.

6. ***Даниленко В. Н.*** Неолит Украины. Главы древней истории Юго-Восточной Европы. Киев: Наук. думка, 1969. 359 с.

7. ***Елинек Ян.*** Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / пер. Финштейна. под ред. В. П. Алексеева. Прага : Артия, 1972, третье издание 1985. 560 с.

8. ***Емельянов В. В.*** Древний Шумер. Очерки культуры. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2001. 368 с. («Мир Востока»).

9. ***Клягин Н. В.*** Современная научная картина мира. Москва : Логос, 2007. URL:https://www. gumer. info/bibliotek_Buks/Science/klyagin/04.php (Дата звернення 5.11.2020)

10. ***Король Д. О.*** Спроба реконструкції трипільської міфології за пам'ятками мистецтва. *Культурологічні студії*. Київ : Вид. дім «К.М. Academia», 1999. Вип. 2. С. 78 103. URL: https://enigmatic-past.livejournal. com/2158.html.

11. ***Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О.*** Українське мистецтво: *Навч. пос*.: У 3 ч./Передм. проф. В. Скотного. Ч. І. Львів: Світ, 2003. 256 с.

12. ***Мелларт Дж.*** Древнейшие цивилизации Ближнего Востока (Пер. с анг. Е .В. Антоновой). Москва: Наука, 1982. (Серия «По следам исчезнувших культур Востока»). 111 с.

13. ***Наскальные рисунки***/URL: http://xreferat.ru/47/673-3-naskal-nye-risunki.html (Дата звернення 5.11.2020).

14. ***Остякова Г., Орлов В.*** Загадка грота Ласко. URL: http:// ufonews.su/photo2/184.htm (Дата звернення 1.11.2020).

15. ***Петрин В., Широков В.*** Древняя подземная галерея на Южном Урале. *Знание – сила.* 1987. № 7. С. 95–97.

16. ***Пещера Ласко.*** URL: https://bit.ly/38cWc9i (Дата звернення 5.11.2020).

17. ***Рекорды древней живописи. Homo science.*** № 2. URL: https://batrachospermum.livejournal.com /26946.html (Дата звернення 4.11.2020).

18. ***Столяр А. Д.*** Происхождение изобразительного искусства. Москва: Искусство, 1985. 298 с.

19. ***Фролов Б. А.*** О чём рассказала сибирская мадонна. Москва : Знание, 1981. 112 с.

20. ***Фролов Б. А.*** Открытие человека (к опыту новых исследований первобытного искусства). *Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. Сб. науч. ст.* (Гол ред. Р. С. Васильевский). Новосибирск: Наука, 1987. С .8 – 18.

21. ***Хенкок Г., Сайта Ф.*** Зеркало небес. В поисках утраченной цивилизации URL: https://www.you-books.com/book/G-Henkok/Zerkalo-nebes-V-poiskah-utrachennoj-czivilizaczii (дата звернення 1..11.2020).

22. ***Хенкок Г.*** Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции. Ч. II. Пещеры. Глава IV. Териантропия. URL: http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/p4.php (Дата звернення 4.11.2020).

23. ***Холл М. П.*** Энциклопедическое изложение масонской герметической каббалической и розенкрейцеровской символической философии (перевод с анг. В. Целищева). Москва: АСТ: Астрель, 2004. 478 с.

24. ***Хронология позднего палеолита.*** URL: https://bit.ly/3kYlZpb (Дата звернення 4.11.2020).

25. ***Чмихов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т.*** Археологія та стародавня історія України: *Курс лекцій*. Київ: Либідь, 1992. 376 с.

26. ***Чмихов М. О.*** Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань*). Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: зб. наук. пр.).* Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2004. С. 20 – 30.

27. ***Шилов Ю. А.*** Космические тайны курганов. Москва: Мол. гвардия, 1990. 66 с.

28. ***Шовкопляс И. Г.*** Добраничевская позднепалеолитическая стоянка на Украине: исследования, экспонирование. *Краткие сообщения. Проблемы палеолита Восточной Европы.* Москва: Наука, 1982. С. 85 – 90.

29. ***Юрковец В. П.*** Постер «Климатические корреляции». URL: https://docplayer.ru/32380181-Poster-klimaticheskie-korrelyacii-v-yurkovec.html. (дата звернення 25.II.2019).

30. ***Grotte_de_la_Mairie.*** URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Grotte _de_ la_Mairie (Дата звернення 5.11.2020).

31. ***Ruggles C.*** Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth. ABC-CLIO, 2005. 548 с.

References

1. ***Astronomers of the Stone Age (Prehistoric Astronomers).*** URL: https://cultprosvet-mag.livejournal. com/38973.html (in Russian).

2. ***Gavrilov K. N.*** Kostenkovsko-Avdeevskaya culture URL: https://bigenc.ru/archeology/text/2102565 (in Russian).

3. ***Gurshtein A. A.*** (1984). Eternal secrets of the sky. Moscow: Education. 272 p. (in Russian).

4. ***Gurshtein A. A.*** (2011). Archaeoastronomical dossier: when was the zodiac born? Earth and the Universe. Popular science journal of the Russian Academy of Sciences, 5, 48-61. URL: http://az.lib.ru/g/ gurshtejn_a_a/ text_2010_kogda_rodilsya_zodiaq.shtml (in Russian).

5. ***Dagaev M. M., Demin V. G., Klemishin I. A., Chagurin V. M.*** (1983). Astronomy. Moscow: Prosveschenie. 384 p. (in Russian).

6. ***Danilenko V. N.*** (1969). Neolithic of Ukraine. Chapters of the ancient history of Southeast Europe. Kiev: Naukova Dumka. 359 p. (in Russian).

7. ***Jelinek Jan. Large illustrated atlas of primitive man*** / by ed. V.P. Alekseev. Prague: Artia, 1972, third edition 1985. 560 p. (in Russian).

8. ***Emelyanov V. V.*** (2001). Ancient Sumer. Essays on culture. St. Petersburg: Petersburgskoe vostokovedenie, 368 p. («World of the East») (in Russian).

9. ***Klyagin N. V.*** (2007). Modern scientific picture of the world. Moscow: Logos, URL: https: //www.gumer.info/bibliotek_ Buks/Science/ klyagin/04.php(in Russian).

10. ***Korol D. O.*** (1999). An attempt to reconstruct Trypillia mythology from art monuments. Cultural studies. Kyiv: «KM Publishing House Academia».. P. 78 - 103. URL: https://enigmatic-past.livejournal.com/2158.html (in Issue 2 Ukrainian).

11. ***Krvavych D. P., Ovsiychuk V. A., Cherepanova S. O.*** (2003). Ukrainian art: Textbook in 3 parts. Volume 1./ Foreword by Prof. V. Skotny/. Lviv: Svit. 256 p. (in Ukrainian).

12. ***Mellart J.*** (1982). The Most Ancient Civilizations of the Near East (Translated from English by E.V. Antonova). Moscow: Nauka. (Series «In the footsteps of the disappeared cultures of the East»). 111 s. (in Russian).

13. ***Rock paintings.*** URL: http://xreferat.ru/47/673-3-naskal-nye-risunki.html (in Russian).

14. ***Ostyakova G., Orlov V.*** Mystery of the Lasko grotto. URL: http://ufonews.su/photo2/184.htm (in Russian).

15. ***Petrin V., Shirokov V.*** (1987). Ancient underground gallery in the South Urals. Knowledge is power. №. 7. S. 95–97. (in Russian).

16. ***Lasko Cave.*** URL: https://bit.ly/38cWc9i (in Russian).

17. ***Records of ancient painting. Homo science. № 2.*** URL: https:// batrachospermum.livejournal.com/26946.html (in Russian).

18. ***Stolar A. D.*** (1985). The origin of the fine arts. Moscow:Iskusstvo..298 p. (in Russian).

19. ***Frolov B. A.*** (1981). What the Siberian Madonna Told. Moslva: Znanie. 112 p. (in Russian).

20. ***Frolov B. A.*** (1987). Discovery of man (to the experience of new studies of primitive art). Anthropomorphic images. Primitive art. Collection of scientific articles. Novosibirsk: Nauka. P. 8-18. (in Russian).

21. ***Hancock Graeme, Site Faya.*** Mirror of heaven. In Search of the Lost Civilization URL : https://www.you-books.com/book/G-Henkok/Zerkalo-nebes-V-poiskah-utrachennoj-czivilizaczii (in Russian).

22. ***Hancock Graeme.*** Supernatural. Gods and demons of evolution. Part two. Caves. Chapter four. Therianthropy. URL: http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/p4.php (in Russian).

23. ***Hall M. P.*** (2004). Encyclopedic presentation of Masonic Hermetic Qabbalistic and Rosicrucian symbolical philosophy. Moscow: AST. : Astrel. 478 p. (in Russian).

24. ***Chronology of the Late Paleolithic.*** URL: https://bit.ly/3kYlZpb (in Russian).

25. ***Chmyhov M. O. & N. M. Kravchenko, I. T. Cherniakov.*** (1992). Archaeology and ancient history of Ukraine: a course of lectures. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).

26. ***Chmyhov M. O.*** (2014). Astronomy in the life of primitive society (to the question of the time of the establishment of astronomical knowledge). Ukrainian sky: studios on the history of astronomy in Ukraine: a collection of scientific works. Lviv: Institute of Applied Problems of Mechanics and Mathematics named Ya.S. Pidstrigach of the National Academy of Sciences of Ukraine. 767 pp. (in Ukrainian).

27. ***Shilov Yu. A.*** Space secrets of mounds. Moscow: Molodaya gvardiya, 1990. 66 p. (in Russian).

28. ***Shovkoplyas I. G.*** (1982). Dobranichevskaya Late Paleolithic site in Ukraine: research, exhibiting. Brief messages. Paleolithic problems of Eastern Europe. Moscow: Nauka. P. 85-90. (in Russian).

29. ***Yurkovets V. P.*** Poster «Climatic Correlations». URL: https:// docplayer.ru/32380181-Poster-klimaticheskie-korrelyacii-v-yurkovec.html. (in Russian).

30. ***Grotte_de_la_Mairie.*** URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/ Grotte_ de_la_Mairie (in French).

31. ***Ruggles C. (2005).*** Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth. ABC-CLIO. 548 p. (in English).

СЕМАНТИКА ОБРАЗА БЫКА В ИСКУССТВЕ КАМЕННОГО ВЕКА

Бондарчук Ярослава Витальевна –
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
документоведения и информационной деятельности,
Национальный университет «Острожская академия», г. Острог

На основе анализа артефактов прослежена эволюция семантической нагрузки образа быка от времени его появления в искусстве верхнего палеолита 33–31 тыс. лет до н. э. до конца неолита. Рассматривается гипотеза об отражении основных религиозно-мировоззренческих идей того или иного исторического периода в характеристике доминирующего в этот период знака зодиака, в котором в результате прецессии в течение 2150 лет находится точка пересечения эклиптики и экватора (точка весеннего равноденствия). Предлагаются аргументы в пользу положительного решения этой проблемы. Автор сопоставляет религиозно-мировоззренческие идеи, связанные с культом быка, со смысловыми характеристиками знаков 12-членного зодиакального круга, принятого в современной астрономии. Делается вывод, что отображение главных религиозных культов и идей в характеристиках зодиакальных знаков можно констатировать не только в период развития астрономии, но и в первобытных обществах, которые не имели представления о зодиаке.

Ключевые слова: семантика образа быка, религиозно-мировоззренческие идеи, духовная эволюция, зодиакальные знаки Близнецов, Тельца, Стрельца, Весов, Девы.

SEMANTICS OF THE IMAGE OF THE BUll IN THE ART OF THE STONE AGE

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of art criticism, Associate Professor of Department of Document Studies and Information Activities. The National University «Ostroh Academy»

Based on the analysis of artifacts, the evolution of the semantic load of the image of the bull from the time of its appearance in the art of the Upper Paleolithic from 33 000 to 21 000 BC is traced. until the end of the Neolithic. A hypothesis is considered about the reflection of the main religious-worldview ideas of a particular historical period in the characteristic of the dominant sign of the zodiac during this period, in which, as a result of precession for 2150 years, there is a point of intersection of the ecliptic and the equator (the point of vernal equinox). Arguments for a positive solution to this problem are proposed. The author compares the religious-worldview ideas associated with the cult of the bull with the semantic characteristics of the signs of the 12-member zodiacal circle, adopted in modern astronomy. It is concluded, that the reflection of the main religious cults and ideas in the characteristics of the zodiac signs took place not only during the development of astronomy, but also in period of primitive societies, that had no idea about the zodiac.

Key words: semantics of the bull's image, religious-worldview ideas, spiritual evolution, zodiacal signs of Gemini, Taurus, Sagittarius, Libra, Virgo.

UDK 7.031

SEMANTICS OF THE IMAGE OF THE BUll IN THE ART OF THE STONE AGE

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of art criticism, Associate Professor of Department of Document Studies and Information Activities. The National University «Ostroh Academy»

The purpose of this article: to trace the evolution of the semantic load of the image of the bull throughout the Stone Age, and to find out, whether the religious- worldview ideas connected with this image were reflected in the characteristics of the zodiac signs dominant in the period of their origin (under which the point of intersection of the ecliptic and the equator took place at that time).

The methodological basis of the research were works by A. Stoliar, B. Frolov, A. Gurshteyn, M. Chmyhov, N. Kliagin, C. Ruggles, M. P. Hall, G. Hancock.

The results of the study confirmed, that religious-worldview ideas were reflected in the characteristics of dominant at the time of their occurrence of zodiac signs. The most ancient image of a male bull with a female lioness (in cave Chauvet), which indicates the emergence of the cult of the couple in connection with the transition to dual-generic collectives, dates back to 33-31 millennium BC. – the era of Gemini (32 250 – 30 100 BC) and is reflected in the characteristics of this zodiac sign, which positions the duality principle. The beginning of dominance in cave paintings of bulls and bison as zoomorphic symbols of male fertilizing power, semantically paired with the image of a woman, dates back to 30-28 millennium BC. – the astronomical era of Taurus. The images of bulls as zoomorphic symbols of the zodiacal constellations (in the caves of Lasko and the Stone Tomb), which indicates the interest of primitive man in the celestial world, dates back to 18-16 millennium BC. and is reflected in the characteristic of the dominant at that time the zodiac sign of Sagittarius (19 350 – 17 200 BC), which positions the separation from earthly reality to the sky, because he targets the stars. The most ancient images of two bulls in poses of confrontation and balance (in the Portel cave) date back to 15–13 millennia BC. – the time of dominance of the zodiacal constellation Libra, which positions the principle of equilibrium. A new features of cave art of the 13 th - 11 th millennium BC. were images of bulls with women (in the caves near Angles-sur-l'Anglin and Ignatievskaya). Strengthening the cult of the women-mother in the 13 – 11 th millennium BC. in connection with the warming of the climate and spreading of specialized gathering of wild plants, which was carried out by women, is reflected in the characteristic of the dominant at that time (12 900 – 10 750 BC) the zodiac sign Virgo. In the 4 –3 millennium BC. due to the widespread spread of agriculture and the cult of the earth, the image of the bull is perceived as semantically paired with Mother-Earth. As a result, ancient astronomers characterized the then dominant constellation Taurus (4 300 – 2 150 BC) as a sign of the elements of the earth and as a symbol of the planet Earth. The reflection of the main religious and ideological ideas in the characteristics of the zodiac signs not only during the development of astronomy, but also in the period of primitive history shows that this is not the result of human thought, but the Higher Mind. Astronomical epochs of zodiac signs mark the stages of spiritual evolution of mankind.

The novelty of this study is that for the first time the evolution of the semantics of the image of the bull in the art of the Stone Age was traced. It was found that the main religious-worldview ideas of a certain historical period are reflected in the characteristics of the dominant zodiac signs in these periods (in which is the point of intersection of the ecliptic and the equator on the day of the vernal equinox).

Practical significance. Theoretical conclusions can be used to further explore this issue, to teach the history of art, history of world and national culture, when writing scientific works on the history of art.

Key words: semantics of the bull's image, religious-worldview ideas, spiritual evolution, zodiacal signs of Gemini, Taurus, Sagittarius, Libra, Virgo.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 339.56 (477.8-08+437.3):008-027.543 «X/XII»

ТОРГОВЕЛЬНІ КОНТАКТИ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСІ ТА ЧЕХІЇ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ XI–XIII СТОЛІТЬ

Чуйко Олег Дмитрович – кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0000-0003-3713-5593
Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.314
art.trivium@gmail.com

Стаття розкриває особливості торговельних зв'язків на теренах Центрально-Східної Європи середньовічної доби в аспекті русько-чеських міжкультурних контактів. На основі письмових джерел і речових археологічних знахідок з'ясовано роль обох держав у процесах товарообміну, визначено географічні координати торговельно-економічної діяльності, розкрито характер експортно-імпортного товару, проаналізовано художні особливості ремісничих виробів, що становили основну частку предметів торгівлі.

Розглянуто артефакти широкого спектру, які засвідчують взаємозв'язки Чехії та Західної Русі, зумовлені економічними і культурними контактами. Проаналізовано художньо-стилістичні особливості багатьох ремісничих виробів, які складали імпорт, визначено аналогії та ареал їх поширення.

Ключові слова: культура, торгівля, комунікація, ремесло, товар, археологія.

Актуальність проблеми. Розквіт торгівлі русичів із західноєвропейськими країнами досягає піку в другій пол. XI–XII ст. У той період на Русь постачали художні вироби з металу, кістки і каменю як релігійного, так і світського характеру. В південно-руські землі надходили зразки романського литва: дзвони, підсвічники, аквамаліни у вигляді тваринних і людських фігур, чаші, шкатулки, емалеві лампадки виготовлені в Ліможі, декоративні ложечки для причастя, вироби з різьбленої кістки.

Розглядаючи давньоруський експорт в європейські держави, слід відзначити, що, окрім традиційної натуральної сировини, з Русі вивозилась і ремісниче продукція, як, наприклад, хрести-енколпіони, вироби з овруцького шиферу, передусім, пряслиця, полив'яна кераміка (зокрема писанки), трубчасті замки, сферо-конічні позолочені шоломи. Основна магістраль, що зв'язувала південь Русі з державами романської Європи, пролягала з Києва через Волинь і Прикарпаття на Краків та Прагу, а звідти – в західноєвропейські землі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про жваві торгово-економічні відносини між Руссю і Чехією свідчить одне з ранніх писемних джерел – Раффельштеттенський митний статут початку X ст., що врегульовував торгове право і обов'язки купців у Верхньому Дунаї. Там мовиться про торгівців, що прибували сюди з країн «Русгів» і «Боєман», привозячи мед, віск і рабів [17; 69]. Як відомо з джерел того часу, вищеперераховане було типовим товаром східноєвропейського торгового обміну, який відбувався в Чехії, а через неї – на Верхньому Дунаї, в Регенсбурзі.

Вивчення торгових зв'язків середньовічної Русі базується на широкому історіографічному матеріалі. Принципи організації торгового обміну, опис найважливіших торгових шляхів відображені в книзі Н. Арістова «Промышленность Древней Руси» – першій у історіографії праці з економічної історії Давньої Русі [2]. Після появи досліджень російського історика В. Ключевського проблеми торгівлі посіли центральне місце в історико-економічних дослідженнях Давньоруської держави. Помітний слід у вивченні торгівлі Південної і Південно-Західної Русі залишив В. Василевський, котрий вперше ввів у науковий обіг поняття європейської торгової траси X-XII ст.: Київ-Прага-Регенсбург [3; 83–260]. Його стаття присвячена середньовічній торгівлі Києва з Регенсбургом [3; 121–150], надовго стала посібником для вивчення одного з напрямів торгових відносин Русі з європейським Заходом.

У наступні роки опубліковані дослідження, що поглибили і конкретизували знання про важливий розділ давньоруської економіки – торгівлю. У налагодженні міждержавних контактів важко переоцінити значення торгівлі. Різні її аспекти віддавна отримали висвітлення в працях науковців, серед яких В. Александрович [1], В. Волощук [7; 8], М. Клапчук [9]. В укріпленні міждержавної торгівлі княжого часу певне місце посіли втікачі з Галицько-Волинських теренів. З'ясуванням сутності цієї верстви в Подунав'ї неодноразово переймались історики. Вважалося, що «бродники» в основному були кочовим або напівкочовим соціальним елементом. При вивченні походження, соціальної сутності й етнічної приналежності бродників, М. Котляр вважав, що вони були поводирями купецьких караванів на нижньому Дунаї [10]. У дослідженні Л. Войтовича, на основі європейських хронік, праць угорських, польських, чеських та інших зарубіжних істориків розкрита роль Галича у політичному житті Європи XI–XIV ст. [4-6].

© Чуйко О. Д, 2020

Мета статті полягає у розкритті особливостей торговельних взаємозв'язків Чехії та Галицько-Волинської держави в контексті міжнародних контактів та їх впливу на художню культуру і побут Західної Русі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ранні археологічні знахідки, що свідчать про торгівлю східних слов'ян із державами Західної Європи, датуються X ст. Зокрема, в X – першій пол. XI ст. на Русь ввозять франкські мечі з клеймами середньо-рейнських майстрів. Імпорт цієї зброї із Заходу ознаменований напливом західної монетної одиниці – динарія. Змінивши потік східних монет дирхемів (з 20-х рр. XI ст.), динарії стають основним засобом грошового обігу східних слов'ян. За даними В. Потіна, на території Східної Європи зафіксовано майже 400 скарбів і окремих знахідок із західними монетами. Найчастіше давньоруські скарби з динаріями датуються останньою чвертю X ст. Їх кількість зростає в XI ст. і різко скорочується в XII ст., коли срібло з Німеччини постачалося у формі круглих злитків [16; 106–188].

Торговельні зв'язки між Київською Руссю і Чехією та Моравією, починаючи з X і в наступні століття, розвивались у руслі політичних (династичних) і культурних зв'язків. Відомі слова «Повісті минулих літ» від 996 р.: «І плив він із князями навколишніми у мирі – з Болеславом лядським, і з Стефаном угорським, і з Ондроником чеським, і був мир межи ними і дружба» [11; 71] відображають конкретні добросусідські відносини Володимира (†1015) з князем Чехії Ольджіхом (†1034), що базувалися на давніших традиціях чесько-руських взаємовідносин.

У цьому сенсі доречно згадати історичний факт закріплення влади київського князя 981 р. над «Червенськими містами», Перемишлем і територією на схід від верхньої течії Вісли. Немає сумніву, що Володимир наблизив тоді межі володінь Київського князівства впритул до верхів'їв Вісли, де, як відомо, в той час закінчувались володіння празьких Пшемисловичів, а отже пролягали кордони Чеської держави. Саме за умов такого зближення між Чехією і Руссю серед дружин київського князя Володимира з'явилося дві чешки. Пізніше, в XI–XII ст., шлюби між членами руського княжого дому і Пржемиславичами також не були рідкістю. Є припущення, що дочка Ізяслава Ярославовича в 1075 р. вийшла заміж за моравського князя. У 1132 р. князь брненський Вратислав одружився з руською княжною, котра, можливо, була дочкою теребовлянського князя Василька. В 1143 р. новгородський князь Святополк Мстиславич взяв за дружину одну з моравських княгинь, близьку родичку князя Оти III, котрий знайшов на Русі притулок у 1126 р., переховуючись від ворожого йому князя Собеслава Чеського [17; 67].

Династичні зв'язки складали політичну основу співдружності, до якої залучено княже оточення: бояри, військо. У старій чеській (легендарній) генеалогічній традиції часто згадується про зв'язок чеської знаті і руського княжого середовища. За деякими версіями, руське коріння простежується в роду Рижимберків та Жеротинів.

У сфері культурного спілкування Київську Русь зближувала з Чехією і Моравією етнічна спільність їх населення, а також те, що ці країни належали в X–XII ст. до спільної традиції церковно-слов'янських богослужінь і писемності, яка своїм корінням сягала старої великоморавської, кирило-мефодіївської культурної основи. І саме на руському ґрунті і в руській писемній спадщині збереглися чеські пам'ятки церковно-слов'янської писемності і літератури (переважно агіографічного характеру), як і ті, що перекладені з латинської мови.

Латинська Церква, приступаючи до християнізації чеських, польських або угорських земель, спиралася на майже 1000-літній досвід навернення підлеглих варварських країн. Тим часом візантійці, що прибували в другій пол. X ст. на Середнє Подніпров'я, вже зустрічали окремі осередки християн. Їх зміцненню міг сприяти період іконоборства (726–843 рр.), що привів до еміграції у Київські землі представників візантійського релігійного середовища.

Головна лінія візантійської Церкви спонукала до виготовлення та поширення серед християнізованих народів предметів особистого благочестя. Їхнє залучення до нової релігії у Великій Моравії сприяло розповсюдженню такої візантійської традиції. Відповідно широке виготовлення мотивувало впровадження нових ювелірних технік – склоробства, емальєрства, техніки зерні.

Хвилю християнізації з Великої Моравії бачать лише прологом цивілізаційного поступу. Прийняття християнства Володимиром широко «відкрило двері» в його державі для впливів візантійської культури не лише у сфері духовності, а й матеріальної культури, будівництва, покращання технологій кераміки, обробки каменю та художнього металу. Цим пояснюють небувалий цивілізаційний розквіт Київської Русі, який перевершував, як міркують, розвиток земель монархії П'ястів чи Присемислідів.

Імена чеських святих, зокрема, князя Вацлава і княгині Людмили адаптувалися в руській мовній культурі, тоді як чеське церковне середовище вже запровадило культ перших руських святих Бориса і Гліба.

Вивчення торгових зв'язків Давньої Русі з арабським Сходом, Закавказзям і Середньою Азією, а також Прибалтикою і Скандинавією стає об'єктивним внаслідок атрибутування знахідок монетних

скарбів зі східним сріблом. У X–XI ст. арабське срібло відігравало значну роль у внутрішніх торгових відносинах у Східній Європі і було показником зовнішнього торгового обігу.

Чеське срібло також було в X–XI ст. одним із важливих елементів грошового обігу Середньої і Північної Європи. Однак воно проникало на Русь не звичним шляхом (Прага-Краків-Перемишль-Київ), а через Прибалтику, а потім від Фінської затоки у північні і північно-західні області Східної Європи.

Останнім часом виявлено чимало археологічного матеріалу, який засвідчує жвавий рух купців в напрямку Прага – Київ через Краків і Перемишль. Знахідки арабських дирхемів трапляються в Празі, Моравії і в Кельчі, що уздовж торгового шляху з Моравії на північ, у бік Кракова. Скарби дирхемів відомі з території Польщі у східно-західному напрямку – їх виявлено біля Любліна, Перемишля і на р. Сан. Можливо, що вже тоді, в X–XII ст., шлях торгівлі пролягав через Люблін до русла Орди, відтак до Вроцлава, який відігравав важливу роль у торгових зв'язках Чехії з Польщею та сусідніми, розташованими на схід країнами.

Знахідки срібних арабських монет можна вважати вагомим аргументом, який заперечує суб'єктивні думки польських і чеських вчених, нібито діяв лише північний зв'язок між Сходом і Середньою Європою на торговому шляху через міста Київ, Краків, Ополє, Кладзко до Чехії, тоді як шлях через Перемишль насправді торгово з'єднував Західну Європу з давньоруським Сходом.

Нумізматично-археологічні дані про північний напрям чеської торгівлі дозволяють припустити, що Чехія підтримувала торгівлю і з Північною Руссю через Велику Польщу (тут арабських знахідок більше, ніж у Малопольщі) і далі вздовж Бугу (Дорогичин) [19; 289–297], через Мінськ-Гродно до Пскова та Великого Новгорода.

Торгові контакти Чехії зі Східною Європою не обмежувалися лише територією в напрямку Дніпра, але й розвивалися іншим шляхом, зокрема, на землях Нижнього Дунаю, де був відчутний політичний вплив та економічна могутність Київської і Галицької Русі. Варто згадати знамениті слова Святослава Ігоревича, записані в літописі під 969 р. про те, що на Дунаї «усі добра сходяться: із Греків-паволоки, золото, вино, із Русі ж – хутро, і віск, і мед, і челядь» [11; 39].

Про чеську торгівлю з русичами на Нижньому Дунаї знаходимо і дещо більш пізні свідчення, що містяться в грамоті князя Івана Ростиславича Берладника 1134 р. Важливо, що в тексті грамоти згадано Нижній Дунай, м. Берлад та малий Галич (Галац) куди привозили товари з Чехії (грамота визначає порядок оплати зборів за них).

Нині важко встановити, якими шляхами просувалися чеські товари на Нижній Дунай. Найімовірніше, їх везли через Угорщину, а далі – основною магістраллю через Краків і Перемишль, звідки розгалужувались шляхи на Буковину, Закарпатську Україну. Археологами виявлено «ланцюжок» знахідок у вигляді арабських монет від Перемишля через південні схили Карпат на Галич, Коломию та Хуст на Закарпатті. Можливо, що саме в цьому напрямку розвивалась торгівля Чехії з Візантією з епіцентром на Нижньому Дунаї. В такому разі чесько-руські торгові відносини X–XII ст. варто розглядати в широкій перспективі міжнародних економічних зв'язків, адже шлях Прага – Краків – Перемишль – Київ набуває транзитного значення в контактах Русі з далекими східно-азіатськими країнами при єврейсько-арабському торговому посередництві.

Із Русі на Захід у великих обсягах вивозились продукти лісових промислів – мед, віск, хутро і шкіра. Крім того, на середньоєвропейський ринок, зокрема празький, в X і в наступні століття постачали живий товар – рабів. Це були люди різного етнічного походження. Прага тоді була важливим центром работоргівлі. Недарма в єврейських колах її тоді називали Ханааном, тобто, країною, де торгують рабами [20; 485]. Работоргівля перебувала в руках єврейських купців, що й відображено на рельєфі на гнєзнельських воротах, де празький єпископ Войтех визволяє рабів із рук саме єврейських торговців.

Окрім товарів, відомих із писемних джерел, археологи віднайшли інші предмети обміну. У Чехії та Моравії трапляються різні металеві вироби руського походження, або такі, що зазнали впливу ювелірного мистецтва й металообробної техніки майстрів Київської Руси. Це складні бронзові литі хрестики так званого корсунського взірця, скроневі кільця XI–XII ст. «київського типу». Мабуть, при їхньому виготовлені взірцем були давніші візантійські чи східні взірці.

Аналогічними до виробів із Наддніпрянщини є різні типи підвісок і лунниць, які знаходять у Чехії. Можливо, на її терени потрапили саме з Руси особливі срібні гривні-круги (взірець із Шнукнова), персні (такий золотий виріб трапився біля міста Жатця), скляні намиста й інші речі. До Чехії проникали давньоруські підвісні замки. Свідчення про це датовані з її джерел XIV–XV ст., однак тоді «руські замки» було настільки звичним товаром, що, навіть, потрапили до латинсько-чеських словників. Зважаючи на це, їх могли привозити чи не з галицько-волинських земель уже на початку XIII ст.

Історію торгових відносин в Подунав'ї, хоча й нерівномірно, висвітлюють писемні джерела. До них належать: Раффельштетшенський митний статут 904–906 рр., свідчення так званого Баварського географа (остання чверть IX ст.), записи іспано-арабського мандрівника Ібрагін Іби Якуб, який відвідав у 965–966 рр. західнослов'янські землі.

Ріка Дунай здавна використовувалась як важлива транспортна артерія не тільки народами, що проживали на прибережних територіях. Зі всіма регіонами Подунав'я Давня Русь підтримувала в IX–XIII ст. найрізноманітніші контакти (політичні, економічні, етичні, культурні). В епоху Середньовіччя в багатьох дунайських центрах велась жвава торгівля за участю німецьких, єврейських, болгарських, італійських та зокрема і давньоруських купців.

Традиційно виокремлюють три ділянки Дунайського басейну: 1. Верхній Дунай – протяжність 970 км. (від витоків на схилах гір Шварцвальда в Західній Європі до Відня); 2. Середній Дунай – 949 км. (від Відня до Залізних Воріт – Джердана на стику кордонів Сербії з Болгарією і Румунією; 3. Нижній Дунай – 931 км. (від румунського м. Турну-Северін до впадіння ріки трьома рукавами в Чорне море [18; 404–406].

Торговці нерідко використовували ще одну, південну дорогу для поїздок із Галицько-Волинської Русі до Верхнього Дунаю. Цей маршрут пролягав через гірські Карпатські перевали (Верецький та ін.), Закарпаття і Угорщину. Одна із статей Естергомського митного статуту XIII ст., що дійшла за документом 1288 р., але належить до 1198 р., констатує: «Купець, який прийшов із Русі з одним конем, нехай входить в Пешт чи Естергом, чи в інше місце, і подібно до тих, які везуть дорогі хутра, платить пів марки» [12; 86]. Далі в документі зазначено митні збори з купців, які приїжджали в Естергом із балканських земель, Чехії, Італії, Відня. Торговці з Русі, очевидно, згадані на першому місці не випадково, адже в такий спосіб відображено активність і важливість угорсько-руських економічних зв'язків.

Відомий торговий центр Естергом, що на правому березі Дунаю, на кордоні зі Словаччиною, з кінця X до середини XIII ст. був столицею Угорщини і резиденцією угорських королів. Він з'єднував Південну Русь із Віднем і Регенебургом, а тому його часто відвідували купці, що їхали зі східнослов'янських земель або назад. Через Естергомську митницю перевозили дорогі хутра, вина, тканини, мідь, свинець, сіль, рибу, віск та рабів [14; 125]. Ще в X ст. давні руси оцінили прекрасних угорських скакунів, які згадуються і в літописах, і в «Слові о полку Ігоревім». Відправляли з Угорщини на Русь також срібло, нерідко у вигляді місцевих карбованих виробів [15; 86].

Поїздки торговців із Русі до Візантії, зокрема в її нижньодунайські володіння, продовжились і в XI ст., після провалу спроби Святослава закріпитися на Балканах у 967–971 рр. З падінням Першого Болгарського Царства і початком панування тут Візантії, кордони імперії, отже і її ринки, значно наблизились до земель східних слов'ян. Тепер їхні кораблі частіше піднімалися вгору Дунаєм, заходячи в Переяславець (Малий Переяслав), Новіодунум (Ісакчу), Доростон (Сініструу), які стали в XI–XII ст. могутніми торгово-економічними центрами. Людей, які регулярно їздили торгувати до греків, давньоруські літописці іменують «гречниками». На шляху їх підстерігали небезпеки, переважно напади морських піратів і кочівників-піратів. Значних збитків завдавали торгівлі феодальні міжусобиці. Під 1084 р. в Іпатіївському і Радзивилівському літописі є повідомлення про напад грізного волинського князя Давида Ігоревича на «гречників» в Олегиші, давньоруському порту в усті Дніпра, і захопленні всього його майна [11].

У XII ст. з'явилося й безпосередні свідчення писемних джерел про торгівлю Русі з дунайськими провінціями Візантії. Найбільш цінним із них є твір арабського географа Ал-Ідрісі «Розваги втомленого в мандрівках по областях» («Книга Роджера»), написаний близько 1154 р. У ньому міститься цікава інформація про зв'язки з Руссю болгарського міста Шумена (Масіунуса), розташованого на південь від Дунаю: «Масіунус – багатолюдне місто. В ньому знаходиться одна контора Русі. Це квітуче місто. Має багаточисельні ринки та достаток природних багатств». У Шумені відкрито декілька ремісничих виробів XI–XII ст., привезених із Русі. Очевидно, що виникнення і функціонування в XI–XII ст. у ньому давньоруського торгового «двору» («управи») пов'язане з його роллю перевалочного центру, через який східнослов'янські товари переправлялися з нижньодунайських міст углиб Болгарії сухопутними дорогами, що починалися від Доростону (Сініструи) [13; 95].

Із середини XII ст. найбільш активну роль у Нижньому Подунав'ї відігравав Галич, який відтіснив Київ у сфері зовнішньої торгівлі Русі. Галицькі купці добиралися в нижньодунайські центри як ріками (перш за все Дністром і Прутом) чи Чорним морем, так і сухопутними дорогами, вздовж яких на території Молдови концентруються знахідки давньоруських ремісників (пряслиця з овруцького сланцю, дверні трубчасті замки, бронзові хрести-енколпіони), передусім, у містах Бітці-Доамнєй, Глінча (Хлінча), Дорошті, Кендешті, П'ятра, Нямц, Спіноаса [21; 126–128; Fig. 17–21].

Висновки. Чесько-руські економічні зв'язки були лиш однією зі складових загального розвитку міжнародної торгівлі Давньої Русі: вони належали до складної системи культурно-економічних відносин з Польщею, Угорщиною, Баварією (Регенбург). Наукові дослідження на

основі археологічного матеріалу з українських та чеських теренів дозволили з'ясувати масштабність міждержавних торговельних зв'язків, визначити категорії товарів, виокремити художню складову русько-чеських товарообміну, репрезентовану виробами декоративно-прикладного мистецтва.

Археологічні знахідки на територіях України підтверджують активність торговельно-економічних контактів двох держав доби Середньовіччя. Аналіз даних про русько-чеські торгові відносини в X–XIII ст. дозволяє констатувати, що вивіз товарів із Давньої Русі на Захід, зокрема в Чехію і Моравію був масштабнішим, ніж чесько-моравський вивіз, оскільки попит на східноєвропейську сировину і рабів на Заході був вищим, ніж руські запити на чесько-моравські і західні товари. Крім того, товарний обмін сприяв розповсюдженню як іноземних мистецьких виробів у Київській Русі, так і доставці сировини для виготовлення їх місцевими майстрами. Цьому сприяли давні торговельні шляхи, що проходили через Галицько-Волинське князівство.

Список використаної літератури

1. ***Александрович В.*** Мистецтво Галицько-Волинської держави / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 1999. 132 с.
2. ***Аристов Н. Я.*** Промышленность Древней Руси. СП б., 1866. 321 с.
3. ***Васильевский В. Г.*** Древняя торговля Киева с Регенебургом. *Журнал Министерства народного просвещения.* 1888. Ч. CCL VIII. С. 121–150.
4. ***Войтович Л. В.*** Галич у політичному житті Європи XI–XIV століть. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2014. 478 с.
5. ***Войтович Л.*** Галицько-волинські етюди. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2011. 480 с.
6. ***Войтович Л.*** Загадки вікінгів: Ладога і Пліснеськ. Продовження дискусії на межі XX–XXI століть. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 2011. Вип. 20. С. 142–155.
7. ***Волощук М.*** «Русь» в Угорському королівстві (XI – друга пол. XIV ст.): суспільно-політична роль, майнові стосунки, міграції. Івано-Франківськ, 2014. 496 с.
8. ***Волощук М.*** Rutheni in Polonia XI–XIII вв. : краткие очерки проблемы // Rubikids in dynanastic relations: politics, customs, culture, religion (10-th-16-th c.). Publication after 4-th International Conference, Mogilno, 14-16 th November, 2013. Krakow, 2014. P. 143–153.
9. ***Клапчук М.*** Транскарпатський шлях. *Старгора. Книга про Надвірнянщину.* Львів, 1994. С. 13–18.
10. ***Котляр М. Ф.*** Хто такі бродники? (До проблеми виникнення українського козацтва). *Укр. іст. журн*. 1969. № 5. С. 96–97.
11. ***Літопис руський*** / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. Київ: Дніпро, 1990. 591 с.
12. ***Новосельцев А. П.*** Внешняя торговля Древней Руси (до средины XIII в.). *История СССР*. 1967. № 2. С. 81–108.
13. ***Перхавко В. Б.*** О торговых контактах Киева с Болгарией в IX–XII вв. *Проблемы социально-экономической истории феодальной России*. Москва: Наука, 1984. С. 92-99.
14. ***Перхавко В.*** Торговий мир средневековой Руси. Москва: Академия, 2006. 608 с. ил.
15. ***Потин В. М.*** Древняя Русь и европейские государства в X–XIII вв. Ленинград : Сов. художник, 1968. 240 с.
16. ***Потин В. М.*** Топография находок западноевропейских монет X-XIII вв. на территории Древней Руси. *Труды Гос. Эрмитажа*. Ленинград: Сов. художник, 1967. Т. IX. С. 106–188.
17. ***Флоровский А. В.*** Чешско-русские торговые отношения X–XII вв. Международные связи России до XVII в. *Сб. ст.* Москва: Изд-во АН СССР, 1961. С. 64–83.
18. ***Kowalenko W.*** Dunaj. *Slownik starozytnosci slowianskych*. Wroclaw, 1962. T. I. P. 404–406.
19. ***Lewicki T.*** Znaczenie handniowieczu i zagadkowe plomby olowiane znalezione w tej miescowosii. *Kwartalnik histori kultury materialnej*. 1956. T. IV. № 2. P. 289–297.
20. ***Lewicki T.*** Osadnictwo slowianskie i niewolniey slowiansky w Krajach musulmanskich wedlug sredniowiecznych pisarzy arabskich. *Przeglad historyczny*. Warszawa, 1952. T. 43. Z. 3–4.
21. ***Spinei V.*** Moldova in secolele XI–XIV. Bucharest, 1982. 383 s.

References

1. ***Alexandrovich V.*** (1999). *Art of the Galicia-Volyn state* / I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. Lviv. 132 p. [in Ukrainian].
2. ***Aristov N. Ya.*** (1866). *Industry of Ancient Rus*. Saint Petersburg [in Russian].
3. ***Vasilyevskiy V. G.*** (1888). Ancient trade of Kyiv with Regensburg. *Journal of the Ministry of Education*, CCL VIII, 121-150 [in Russian].
4. ***Voitovich L. V.*** (2014) *Halych in the political life of Europe of the XI-XIV centuries.* Lviv: I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies NAS of Ukraine [in Ukrainian].
5. ***Voitovych L.*** (2011). *Galician-Volyn sketches.* Bila Tserkva: Publisher Oleksandr Pshonkivskyi. 480 p. [in Ukrainian].

6. ***Voitovych L.*** (2011). Mysteries of the Vikings: Ladoga and Plisnesk. Continuation of the discussion at the turn of the XX–XXI centuries. *Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood.* Lviv: I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies NAS of Ukraine. T. 20. S. 142–155. [in Ukrainian].

7. ***Voloshchuk M.*** (2014). *«Rus» in the Kingdom of Hungary (XI - second half of the XIV century): Socio-political role, property relations, migration.* Ivano-Frankivsk. 496 p. [in Ukrainian].

8. ***Voloshchuk M.*** (2014). Rutheni in Polonia XI-XIII вв. : brief outline of the problem. *Rubikids in dynanastic relations: politics, customs, culture, religion (10-th-16-th c.).* Publication after 4-th International Conference, Mogilno, 14-16 th November, 2013. Krakow. P. 143–153. [in English].

9. ***Klapchuk M.*** (1994). Transcarpathian Way. *Stargora. A book about Nadvirna*. Lviv. P. 13–18. [in Ukrainian].

10. ***Kotlyar M. F.*** (1969). Who are the wanderers? (On the problem of the emergence of the Ukrainian Cossacks). *Ukrainian Historical Journal*. № 5. P. 96–97. [in Ukrainian].

11. ***Makhnovets L.*** (Tr.) (1990). *Chronicle of Rus according to Hypatian Codex*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

12. ***Novoseltsev A. P.*** (1967). Foreign trade of Ancient Rus (by the mid-13th century). In Novoseltsev A. P., Pashuto V. T. *History of the USSR*, 2, 81–108 [in Russian].

13. ***Perkhavko V. B.*** (1984). In regards to trade contacts between Kyiv and Bulgaria in the IXth-XIIIth centuries. In *Issues of social and economic history of feudal Russia* (pp. 92–99). Moscow: Nauka [in Russian].

14. ***Perkhavko V.*** (2006). *The trading system of medieval Rus*. Moscow: Akademiya [in Russian].

15. ***Potin V. M.*** (1968). *Ancient Rus and European states in the 10th-13th centuries*. Leningrad: Sovyetskiy khudozhnik [in Russian].

16. ***Potin V. M.*** (1967). Topography of finds of Western European coins of the 10th-13th centuries within the territory of Ancient Rus. In *Transactions of the State Hermitage*, IX, 106–188. Leningrad: Sovyetskiy khudozhnik [in Russian].

17. ***Florovskiy A. V.*** (1961). Czech-Ruthenian trade relations of the 10th-12th centuries. In *International relations of Russia until the 17th Century. Digest of articles* (pp. 64–83). Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

18. ***Kowalenko W.*** (1962). Danube. In *Dictionary of Slavonic antiquities* (Vol. I, P. 404–406). Wroclaw [in Polish].

19. ***Lewicki T.*** (1956). Importance of the Middle Ages and mysterious lead seals found in this town. *Quarterly periodical of material culture history*, IV, 2, 289–297 [in Polish].

20. ***Lewicki T.*** (1952). Slavic settlements and Slavic slaves in Muslim countries according to medieval Arab writers. In *Historical review* (Vol. 43, N. 3-4, P. 473-491). Warsaw [in Polish].

21. ***Spinei V.*** (1982). Moldova in the 11th-14th centuries. Bucharest [in Romanian].

ТОРГОВЫЕ КОНТАКТЫ ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОЙ РУСИ И ЧЕХИИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ XI - XIII ВЕКОВ

Чуйко Олег Дмитриевич – кандидат искусствоведения, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет
им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Статья раскрывает особенности торговых связей на территории Центрально-Восточной Европы эпохи средневековья в аспекте русско-чешских межкультурных контактов. На основе письменных источников и вещественных археологических находок выяснена роль обеих стран в процессах товарообмена, определены географические координаты торгово-экономической деятельности, раскрыт характер экспортно-импортного товара, проанализированы художественные особенности ремесленных изделий, составляли основную долю предметов торговли.

Рассмотрены артефакты широкого спектра, которые свидетельствуют взаимосвязи Чехии и Западной Руси, обусловленные экономическими и культурными контактами. Проанализированы художественно-стилистические особенности многих ремесленных изделий, составляли импорт, определены аналогии и ареал их распространения.

Ключевые слова: культура, торговля, коммуникация, ремесло, товар, археология.

TRADE CONTACTS BETWEEN GALICIA-VOLHYNIA RUS AND CZECHIA FROM THE PERSPECTIVE OF INTERCULTURAL RELATIONS OF THE XI-XIII CENTURIES

Chuyko Oleh – Candidat of Arts Criticism, Associate Professor
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk

Numerous articles of decorative and applied arts from the territory of the Galicia-Volhynia state testify to the significant role of Western cultural influences on the artistic processes of Western Rus. Trade between Ruthenians and Western European countries boomed in the late XI–XII centuries. During this time period, metal, bone and stone artwork of religious and secular nature were supplied to Rus. The thoroughfare connecting the south of Rus with Romanesque European countries ran from Kiev through Volhynia and the Carpathian Mountains to Krakow and Prague and from there to Western European countries.

Czech-Ruthenian economic relations were only one of the components of the overall developing international trade in Ancient Rus, they belonged to a complex system of cultural and economic relations with Poland, Hungary, Bavaria (Regensburg). Scientific research based on archaeological remains from Ukrainian and Czech territories made

it possible to figure out the large scale of cross-border trade relations, determine categories of goods and distinguish the artistic component of the Ruthenian-Czech trade, represented by articles of decorative and applied art.

***Key words*:** culture, trade, communication, craft, goods, archeology.

UDC 339.56 (477.8-08+437.3):008-027.543 «X/XII»

TRADE CONTACTS BETWEEN GALICIA-VOLHYNIA RUS AND CZECHIA FROM THE PERSPECTIVE OF INTERCULTURAL RELATIONS OF THE XITH-XIIITH CENTURIES

Chuyko Oleh – Candidat of Arts Criticism, Associate Professor
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk

Numerous articles of decorative and applied arts from the territory of the Galicia-Volhynia state testify to the significant role of Western cultural influences on the artistic processes of Western Rus. Trade between Ruthenians and Western European countries boomed in the late 11th–12th centuries. During this time period, metal, bone and stone artwork of religious and secular nature were supplied to Rus. The thoroughfare connecting the south of Rus with Romanesque European countries ran from Kiev through Volhynia and the Carpathian Mountains to Krakow and Prague and from there to Western European countries.

Czech-Ruthenian economic relations were only one of the components of the overall developing international trade in Ancient Rus, they belonged to a complex system of cultural and economic relations with Poland, Hungary, Bavaria (Regensburg). Scientific research based on archaeological remains from Ukrainian and Czech territories made it possible to figure out the large scale of cross-border trade relations, determine categories of goods and distinguish the artistic component of the Ruthenian-Czech trade, represented by articles of decorative and applied art.

The aim of this paper is to reveal peculiarities of trade relations between Czechia and the Galicia-Volhynia state from the perspective of international contacts, as well as their influence on the artistic culture and everyday life of Western Rus.

Research Methodology. In an attempt to research the above-mentioned topic, we use systematic approach and principle of historicism, which have enabled us to consider the culture of the Galicia-Volhynia land as a complex, multidimensional system within the framework of a certain historical period, depending on local social and cultural factors. Along with general scientific methods of systematization and classification, we have used art-study methods of figurative, stylistic and iconographic analysis.

***Findings*.** In this paper we discuss some aspects of cultural exchange between the Galicia-Volhynia state and Czechia. We explore a wide range of artifacts, which testify to the influence of the West on the culture of Western Rus as a result of economic and cultural contacts of the Galicia-Volhynia state. We analyze artistic and stylistic features of many handicrafts constituting western import; determine their analogies and range of distribution.

It is rather difficult at this time to determine which way Czech goods took to reach the Lower Danube. Apparently they traveled through Hungary and then, via the thoroughfare through Krakow and Przemysl, where the routes to Bukovina and Transcarpathian Ukraine branched off. Archaeologists have discovered a «chain» of finds represented by Arab coins from Przemysl across southern slopes of the Carpathians to Halych, Kolomyia and Khust in Transcarpathia.

Czech trade contacts with Eastern Europe were not confined solely to the Dnieper area, but also developed in another way, in particular in the lands of the Lower Danube under distinct political influence and economic power of Kyivan and Galician Rus.

Literary and numismatic data of the 10th–12th centuries may support archaeological material regarding Ruthenian-Czech exchange.

***Novelty*.** Based on systematization of sources, the paper reconstructs an integral picture of cultural and economic contacts between Galician Rus and Czechia, mainly in the field of trade and artistic handicraft, with due consideration for many social factors. We analyze artifacts of western origin discovered on the lands of Western Rus as an important component of developing material culture in the region, as well as aesthetic demands of its population.

***Practical Application of the Research*.** Conceptual issues of the paper can be used in teaching the Humanities, as teaching aids in training courses on the History of Ukrainian Culture and Regional Ethnography.

***Key words*:** culture, trade, communication, craft, goods, archeology.

Надійшла до редакції 11.06.2020 р.

УДК 37:78.01(477)“169/171”(092) Дилецький М.

ХУДОЖНЯ ЗНАЧИМІСТЬ «ГРАМАТИКИ МУЗИКАЛЬНОЇ» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО[1]

Кіндратюк Богдан Дмитрович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту ім. Б. Ступарика, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0002-8040-4034
Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.315
bohkind@ukr.net

© Кіндратюк Б. Д., 2020

Популяризації дидактичних ідей з історії української педагогіки сприяє систематизація відомостей про музичні інструменти й досвід гри на них, рекомендації для композиторів і виконавців із «Граматики музикальної» (1723) Миколи Дилецького. Рівноправне трактування інструментальної та вокальної музики в Київській митрополії допомогло йому краще пояснювати свої новаторські ідеї, передавати поняття сучасної музичної практики, що сприяло швидшому засвоєнню учнями музично-граматичної премудрости. Такі відомости протегували трактат поважним засобом боротьби з рутиною й дилетантством, новітним зразком педагогіки, джерелом органології та музичної іконографії.

***Ключові слова*:** Микола Дилецький, Граматика музикальна, Олександра Цалай, педагогіка, музичні інструменти, гра, виконавці.

Постановка проблеми. Популяризація побутування музики у давній Україні, узагальнення тогочасних новаторських педагогічних ідей при опануванні музичним мистецтвом потребує не тільки пошуку нових джерел, а й прискіпливого вивчення опублікованих. Цьому допомогло відзначення 50-річчя введення О. Цалай-Якименко (1932–2018 рр.) до наукового обігу збереженого у Львові українського рукопису *Граматики музикальної* М. Дилецького [2] (за уточненими даними колишній «житель града Києва» народився в 50-ті роки XVII ст., а помер після 1723 р.) [15; 367]. О. Цалай-Якименко в *Українській музичній енциклопедії* вказує так роки життя М. Дилецького: бл. 1650–1723 [15; 611]; подібні відомости подані в 11-му томі Енциклопедії українознавства [4; 292], проте у новітній *Енциклопедії історії України* історик Я. Дзира спирався на застарілі матеріяли й подав 1630–1690 рр. [1; 383].

Аналіз досліджень та публікацій. Включення новознайденого рукопису в науковий обіг і пов'язану з цим напружену дискусію у 1970-х роках між медієвістами України та Росії докладно розглянув І. Савчук. Він на широкому джерелознавчому матеріялі простежив прикмети функціонування в другій пол. 1960-х української школи вивчення старовинної музичної культури, окреслив історико-антропологічні характеристики наукових суперечок, спричинених появою трактату й роль особистісного чинника в дослідницьких студіях, визначив нонконформістські характеристики постаті науковця в українському музикознавстві 1960-х [11; 186–205].

Зауважимо, що подібного рівня музичне видання в Москві появилося тільки через дев'ять років [3]. Опублікована тут *Мусикийская грамматика* – авторський варіант рукопису 1679 р. Підготолене до друку О. Цалай-Якименко факсимільне видання і транскрипція з відповідним науковим коментарем, її участь у науковій дискусії з московськими дослідниками сприяли популяризації одного з перших музично-теоретичних трактатів як епохальної просвітницько-реформаторської праці. Не випадково нині доречно наголошується, що «за всеохопністю, масштабами і значущістю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльности М. Дилецькому немає рівних ані серед сучасних, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині аж до нашого часу» [15; 368].

Стосовно новаторського дидактичного змісту, то в праці М. Дилецького докладно пояснено технічну суть лінійної, нотної системи, партесного співу й партесної композиції, чи не вперше зі збережених давніх наукових творів описано Квінтове коло. Водночас, як уже нами приверталася увага [8], рукопис (появився в першій редакції у Вільно, де 1675 р. М. Дилецький був студентом академії [15; 367]) сприяв розвою інструментального музикування, відзначав його вагомість і рівноправність зі співом. Адже визначний реформатор виступив на захист вільних прийомів композиції, а музичне мистецтво розглядав творчо живим, емоційно визначним. Услідом чи не за Є. Славинецьким, стверджував: «Что єсть музика? Музика то єсть, которая співаннєм албо ли іграннєм своїм сердца людськіє албо до веселости, албо до смутку і жалю побуждает» [2; III. 3]; вона «по заданню голосов, своїм співаннєм албо іграннєм ушам людським презентует фантазію співаного концерта» [2; LXXXIV/79]. Встановлено, що Є. Славинецькому могли належати слова: «Що таке музика? Музикою є і гра на інструментах і [спів] голосом, коли словесний текст співається мелодичними інтервалами. Як поділяється музика? Надвоє: одна голосом, а друга грою» [14; 55]. Адже проф. О. Цалай-Якименко в монографії внесла окремі уточнення та при розгляді творчости близьких попередників М. Дилецького подала положення статті одного з них і початок назви розділу сформувала так: *Трактат «О пінії Божественном» [Є. Славинецького]…* [15; 283]. Така загально-естетична формула, подана в першій частині трактату *О мусикії*, продовжувала укріплювати нове для східноєвропейських теренів визначення музики, у чергове підкреслила основні риси цього виду мистецтва – емоційну суть і характерну звуковисотну природу [13; 92]. Водночас у дефініціях показано силу різних жанрів музики, творення її не тільки голосом, а й із допомогою інструментів. М. Дилецький у своїх музично-теоретичних і педагогічних ідеях теж спирається на ці твердження, зокрема, як засіб доступнішого сприйняття викладу під час навчання. Звісно, що на той час для теренів Росії було вельми відважно твердити про рівність вокальної та інструментальної музики. Її, на відміну від України, переслідували навіть у побуті. При цьому Олександра Сергіївна нагадує, приміром, про гоніння на скоморохів, нещадне знищення їх інструментів у 30-х роках XVII ст., 1649 року й пізніше [14; 55]. Науковиця, як твердить Ю. Ясіновський, постійно наголошувала на цій тезі [9].

На нині, мабуть, чи не все, що стосується найбільш повного списку *Граматики музикальної*, її оформлення, відомостей у ній про музичні інструменти, причини згадок про них у пояснюючому викладі М. Дилецького достатньо повно вивчено й описано, передовсім самою професоркою Цалай-Якименко. Вона встановила існування понад 20-ти рукописних списків трактату, які охоплюють загалом столітній період – від кінця 70-х років XVII до першої пол. XVIII ст. Завдяки їм, як відзначала О. Шреєр-Ткаченко (1905–1985 рр.), узагальнено попередню практику й теорію партесного співу та композиції в тодішньому новому стилі, поширено методичні поради стосовно навчання музики й багатоголосого церковного співу [17; 9]. Новації М. Дилецького сприяли активному впровадженню в Росії адаптованого в Київській митрополії високотехнологічних форм загальноєвропейського нотолінійного музичного письма. Їх популяризували в різних редакціях і численних рукописних списках, що стали основним навчальним посібником для кількох поколінь композиторів, теоретиків, учителів співу. Мапа розповсюдження *Граматики* М. Дилецького в XVII–XVIII ст. включала в себе після Вільна, Смоленська, Алатира російські міста Єнісейськ, Кострому, Моршанськ, Москву, Петербург, Солікамськ, Твер, Тулу, а в Україні Київ і Львів [3; 510]. Нині І. Кузьмінський, як відомо Ю. Ясіновському, виявив список 1748 р. у Переяславі [9].

Мета статті. На наше переконання, потрібні спеціальні студії, присвячені вивченню використаних відомостей про музичні інструменти в цій унікальній праці М. Дилецького, їхнього пристальнішого розгляду для нових інструментознавчих і музично-педагогічних акцентів, означення її не тільки важливим медієвістським джерелом з органології та української музичної іконографії, а й педагогіки, зокрема дидактики.

Виклад основного матеріялу дослідження. Граматика Дилецького стала першою працею, де давньою українською мовою узагальнено музично-теоретичні знання, які до тих пір засвоювалися здебільш через усну традицію, а означена ним термінологія надовго утвердилася в теоретичній, педагогічній практиці шкіл і композиторів, мала неабияке практичне значення [13; 89, 93] (праця відома як Львівський рукопис, що «містить текст *Граматики*, писаний Дилецьким давньоукраїнською книжною мовою, т. зв. *руським діалектом* і яку він називав *мова просто*, або *по-нашему*. Ця мова вживалася в Україні паралельно з більш давньою, традиційною книжною мовою – *словенським діалектом*, корені якої сягають Київської Руси» [15; 322]. Трактат допомагав, як міркуємо, не тільки плодотворній діяльности широкої когорти співаків і регентів Східної Слов'янщини, а й музикантів-інструменталістів, композиторів, що пишуть для них, сприяв підвищенню їхньої спеціальної освіченості, популяризував різні музичні інструменти й потребу майстерного володіння ними. Тобто сприяв інноваційним змінам у методиці тогочасного навчання.

Звертає увагу до музичних інструментів у *Граматиці* передовсім оформлення титульного аркуша. Лицева сторінка прикрашена рамкою з текстом заголовка й віршем. Нижче слів «О імені Иис[усо]ві всяко коліно поклониться і с ним…» [2; II/2; 14; 316] окреслено постать «царя Давида з багатострунним інструментом типу псалтеріуму [трапецієподібний псалтир, як конкретизує І. Зінків [5; 360] та архангела Гавриїла з лілеями в руках» [15; 316]. Про чи не рівнозначну важливість цих двох осіб свідчить розміщений між ними текст заголовка манускрипту: *Так яко грамматика музикальна…* [2; II/2]. На звороті першого аркуша під пятилінійним станом квадратною київською нотою записана мелодія з підтекстовкою, а нижче, на тлі променів, що ллються з небес, – намальовані крилаті музи́ки-ангели «з лютнею, віолою, трубою, дерев'яним духовим інструментом і нотами» [15; 317]. Щоправда, І. Зінків вважає, що на малюнку зображено не лютню, а бандуру [5; 363].

Про тогочасну багатоголосу музику дзвонів нагадує намальований на звороті Титульного аркуша манускрипту внизу краєвид центру Санкт-Петербурга [2; II]. Контури міста з вежами дзвіниць ніби наповнені звучанням дзвонів, яке в християнському світі пов'язують із благодатною силою освячення оточуючого довкілля, очищення його від влади тьми. Феномен дзвонінь, як міркуємо, своєрідно сприймала така всебічно обдарована особистість як М. Дилецький.

Одні з перших музик, якими вважають ангелів, згадані в початкових рядках *Граматики:* «Бог тебі за тоє заплати, Бог тебе за тоє введет в н[е]бо з ангели ликовати» [2; II/2]. Вислів *ангели ликовати* пов'язуємо з їхніми хорами та грою на інструментах. Водночас зміст цього побажання перекликається з текстом у *Предисловії до ласкавого читательника* в кінці манускрипту [2; LXX/91]. Як бачимо, що його автор, відповідно до принципів гуманної педагогіки, толерантно ставиться до читачів.

Відомости про мітологічних музи́к Греції вплетені в контекст відстоювання М. Дилецьким своїх ідей: «Яка користь з того, що Фіней співає до глухих ушей? Що за користь нещасному Тамірісу з намальованої картини?» [2; LXXVII/103]. Стосовно Таміріса (Фамірида) – фракійського співака зауважимо, що він відзначався майстерною грою на китарі/кіфарі [6; 322].

Скрипка автором *Граматики* відзначена в контексті виконання інструментальної музики: «Тую регулу називаю, что без тексту компонуєш, фантазією атексталіс бо она служить до скрипиць і іних розних інструментов гральних, котрії без тексту іграння бивають» [2; XXXIII/32].

Згадку про *позитив/пузатив*, клавішний інструмент для домашнього музикування М. Дилецький використовує при поясненні сутности дієзів і бемолів. Саме для швидкого усвідомлення цього рекомендує глянути на позитив, тобто сприйняти ці досить непрості поняття візуально [2; V/4]. Себто для розуміння енгармонічної заміни звуків і звукорядів треба, на думку автора *Граматики*, орієнтуватися на клавіатуру з білими й чорними клавішами. При цьому інструмент, як пишуть, мав бути налаштований у рівномірно темперованому строї [15; 243]. Водночас такий факт підтверджує давню розповсюдженість в Україні кімнатного органчика [13; 107; 15; 243].

Про клавішний інструмент, мабуть, теж мовилося в такому повчанні: «Мовел, иж з каждої літери учинить можеш і *ут*, і *ре*, і *мі*, і *фа*, і *соль*, і *ля*, а то особливе на інструменті будет. Наприклад, возьми літеру *Е* на інструменті, которая будет в басу, возьми ж з неї літеру *G* і літеру *H*» [2; LXVI/63]. Або за приклад береться клавіатура позитива чи органа в іншому випадку: «Не тілько з тих літер *A B C D E F G* вчиниш на інструменті особливе і *ут*, і *ре, і мі, і фа, і соль, і ля*» [2; LXVI/64]. Ще він згадується при поясненні як кожен звук може стати будь-яким ступенем у відповідних гексахордах-тональностях, що перше коло було у веселій фантазії, а друге подано «в смутном тоні, … албо *фа*, албо *соль*, албо *ля*, что обачиш на інструменті» [2; LXII/59, 100].

Більше в *Граматиці* підкреслено значення великого органа, краса й різнобарвність його звучань. При цьому вміло популяризується органний спів, тобто акордове партесне багатоголосся. Воно порівнюється зі звучанням цього інструмента: «А якщо такий спів відкинемо, що має подібність до органів, тоді ми повинні відкинути всякий спів, оскільки всякий спів і голоси можна грати на органі, а не тому, що не прийнятий» [2; LXXXVI; 13; 104]. Із подальшого аргументування М. Дилецьким потреби узгодженості співочих голосів, прийнятих у Церкві, їхнього головного призначення тощо, то він, при переконуванні противників упровадження нового співу, знову звертається до порівняння: «Якщо органи не прийняті в церкві, то не тому, що мають узгодженість між голосами. Що ж, коли якісь співи, що мають подібне звучання з органами, композиторським розумом складені в розумному співі, не лише їх не слід відкидати, але якнайшвидше приймати» [2; LXXXVII; 13; 104].

Із манускрипту довідуємося про його автора як виконавця музики. О. Цалай-Якименко встановила, що *словутний майстер* «*через многі літа* … грав і співав в *латинських* [соборах] *при органі*». Це могло бути не лише у Вільні або Кракові, де, як відомо, він бував, а «й у Німеччині з її передовими органними школами (тут активно працювали над новими музичними строями – над проблемою рівномірної темперації, про що Дилецький був докладно поінформований). Не треба, пише далі науковиця, оминати й українсько-білоруські терени. Адже в час Дилецького органи звучали і на наших землях, у церквах католицької та унійної конфесій (про це свідчать збережені музичні манускрипти)» [15; 375–376].

Не випадково, що при поясненні в *Граматиці* функціонування Квінтового кола увага її автора приверталася до майстерних практиків гри на органі: «Коло наступуючое видиш, тоє для того, иж фантазія єдна тая ж может ся през всі абецадла ламать, что зрозумієш з інструменти, албо когда не граєш на нюм, питайся біглих [управних – *Б. К.*] органіст, і знов прийде до первого тону і первого свого клявишу і літери, з котрої ся зачало» [2; LXII/59]. Із розтлумачення проф. Цалай-Якименко дізнаємося, що тут мовиться про проведення мелодичного звороту через усі 12 дієзних і бемольних тональностей по Квінтовому колу [13; 100].

Звертається увага до органа в поясненні стосовно задання голосом тону півчим: «На літеру *H* в дуральному тоні рідко ся когда задаєт тон, опроч єжели в лацинських при органі, чего і там рідко виділ албо співал» [2; LXIV/62]. Водночас цей фрагмент показує, що М. Дилецький не тільки уважно спостерігав у храмах християн західного обряду за музикуванням, а й сам брав у них участь. Підтверджується це й таким міркуванням: «Єжели єси косцьольний органіста, грай албо би мшу (обідня служба – *Б. К.*), албо ли нешпор (вечірня – *Б. К.*), албо який-нибудь концерт» [2; LXXIII/69].

Віднаходяться в *Граматиці* ще цікаві відомости про значимість труби: «Ведлуг Біблії то правдивійша, иж труба – перший грательник оної, гди ж і само ім'я показуєт – труба, которая єсть з тоєї ж музики» [2; LXVIII/68]. Первісна роль цього аерофона пояснюється, як знаємо, космічністю його звучання, легендарною силою дії, зокрема коли він використовувався ангелами чи святими. Відомости про це відшукуються у давній українській літературі, зокрема літописах, іконографії Страшних Судів [див., приміром: 7; 20, 23, 25, 30, 35, 42, 61–68, 72, 75, 79, 80, 87, 90, 92–98, 102, 105, 121, 123, 124, 129, 133, 140, 152]. Водночас Олександра Сергіївна порівнює цитоване речення з фрагментом у авторизованому Строгановському рукописі, створеному в Москві. Тут подається інший приклад до згаданого пояснення: «Инаго же обрящеши в Библии, иже состави гусли и тимпаны» [15; 339] (про гусла відомо, що «первісно це була арфа в лежалій формі, згодом у різних слов'янських народів форма спеціялізувалася... У XIV ст. гуслі-псалтир – це інструмент у формі трапеції із заокругленими кутами» [10; 280]; водночас звернемо увагу, що цей хордофон донедавна приймали виключно *російським* і через те його назву вимовляли на

московський лад – *гуслі* [12; 131]; тимпан – мембранофон, що нагадує малий бубон). Тобто М. Дилецький в окремих місцях дещо інакше розтлумачує український варіант оригіналу *Граматики* в перекладі для московитів на *словенський діалект* (себто церковнослов'янську мову московської редакції) задля кращого розповсюдження своїх новацій у східнохристиянському світі [15; 333].

Свою *Граматику* Дилецький порівнював із граматикою словесною, справедливо вважав її школою вищої майстерности у виконавстві й творчости. Уміння грати на інструменті, зокрема для тих, хто писав музику, підкреслено в запитанні до учнів стосовно того, «чи може добре кто компоновать ноти, не вміючи грать на інструменті?» [2; LXVIII/65]. Далі дається ширша відповідь: «Виборне може, єдно ж не досконале, а то в том, иж дієзисов, где їх власне міет вживать, не будет відать; але єднако ж, когда будет ведлуг моєї інформації поступовать, снадне дойдет, где вживать дієзисов. Гди ж єсть таких много і добрих органістов, иж грает, а досконале розривкув музикальних не знает, бо не всякий і органіста компонует, бо то не до него (но цесаріо) належить і єго єсть власность грать єму річі поданіє, композиторові – компоновать. Тобі досить будет до компонованя, когда будеш знать на інструменті, где стоїть дієзис, где бемоль; тут уважай себі, чи ліпше іграть, а не знать літер і клявишов досконале, чи ліпше знать клявитуру, а не іграть добре для невживання частого; яко писар пише п'єнкне і характер міет слічний, переписует чужи(й) сенц, а сам оного не тілько не положить з голови своєї, але й готового не знает» [2; LXVIII/65].

Рекомендації щодо гри на музичному інструменті О. Цалай-Якименко ще віднайшла в тексті другого авторського рукопису, так званої *Віленської граматики*. Тут вельми обізнаний автор і педагог-майстер увів типово російські приказки, зокрема: *Чти да разумей, играй, да внимай* [15; 362]. Тобто, як у роботі зі словесним текстом треба вміти осмислювати прочитане, аби його зрозуміти, так і при грі на інструменті потрібно бути уважним.

Віднаходяться в праці повчання для того, хто допомагатиме занотовувати («перевести на ноти») музичну «фантазію – співальную албо ігранную»: «А он тебі нехай співает, албо грает поволі» [2; LXIII/61]. Водночас маємо ще приклади популяризації рівноправности вокальної та інструментальної музики, уміння доступно навчати учня.

Опануванню грою на клавішному інструменті допомагала рекомендація стосовно виконання з його допомогою різних мелізмів – мордент, трель: «То может буть в морденціє албо ли в трелю на пузативі. Мордент береться на пузативі нижей, трель леч вишей» [2; LXXVIII/74] (тобто, мордент обігрує основний звук знизу, а трель – зверху).

Висновки. У музично-теоретичній праці М. Дилецького *Граматика музикальна* є чимало відомостей про різні музичні інструменти, досвід гри на них, рекомендації для виконавців. Рівноправне трактування інструментальної та вокальної музики в Київській митрополії допомагало Дилецькому природніше й гнучкіше пояснювати читачеві свої новаторські ідеї, доступніше передавати думки й поняття сучасної музичної практики, сприяло швидшому опановуванню учнями музично-граматичною премудрістю, її специфічними поняттями. Звернення до таких відомостей протегувало *Граматику* вагомим засобом боротьби з рутиною та дилетантством, важливим джерелом органології та музичної іконографії, взірцем новаторської педагогіки. Її суттю стало врахування закономірностей гуманного навчання та виховання, їхній розвиваючий характер. Запорукою цього був новий зміст музичної освіти, реалізація при його опануванні відповідних принципів (науковости, зв'язку навчання із життям, системности й послідовности, проблемного викладу знань, наочности, доступности, свідомости й активности, міцности засвоєних знань, умінь і навичок, емоційности), популяризувалася прогресивна освітня методика. Це вчергове переконує в значимости автора трактату, а численні згадки про музичні інструменти промовляють за їхнє широке розповсюдження у давній Україні й Білорусі, систематизують барвисті сторінки їхнього музичного мистецтва.

Примітки:

[1] Матеріал статті подано в авторській редакції.

Список використаної літератури

1. ***Дзира Я.*** Дилецький Микола Павлович. *Енциклопедія історії України* : у 10-ти т. / редкол.: В. Смолій (гол.) та ін. ; Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2004. Т. 2 : Г – Д. С. 383–384.

2. ***Дилецький М.*** Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. XCIII + 109 с.

3. ***Дилецкий Н.*** Идеа грамматики мусикийской = An idea of music's grammar / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. Москва : Музыка, 1979. 639 с. : ил., нот., факс. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 7).

4. ***Енциклопедія українознавства, т. 11:*** Доп. і виправлення. Перевид. в Україні. Львів, 2003. 398 с.

5. ***Зінків І.*** Бандура як історичний феномен / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.

6. ***Иллюстрированный мифологический словарь*** / М. Ботвинник, М. Коган, М. Рабинович, Б. Селецкий. Калининград : Янтарный сказ, 2001. 384 с.

7. ***Кіндратюк Б.*** *«*Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело : монографія. Вид. 2-ге, випр. і доп. / наук. ред. Ю. Ясіновський. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2017. 202 с. (Серія «Дзвонарська культура України». Дослідження, вип. 5 / Центр дослідження дзвонарства ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника»).

8. ***Кіндратюк Б.*** Музичні інструменти в «Граматиці музикальній» Миколи Дилецького. *Українська музика* : наук. часопис [ред. І. Пилатюк, Л. Кияновська, У. Граб] Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. Ч. 1 (35). С. 22–31.

9. ***Матеріяли бесід з Ю. Ясіновським.*** *Приватний архів Б. Кіндратюка*. 02.03.2020.

10. ***Нижанківський Н.*** Народні музичні інструменти. *Енциклопедія українознавства:* У 2-х т. Т. 1 / голов. ред. В. Кубійович, З. Кузеля. Мюнхен – Нью-Йорк : Вид-во «Молоде життя», 1949. С. 279–282.

11. ***Савчук І.*** Микола Дилецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 р.: від часу відкриття до опублікування. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2016. Вип. 12. С. 186–205.

12. ***Хай М.*** Микола Будник і кобзарство / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів : Вид-во «Астролябія». 2015. 320 с.

13. ***Цалай-Якименко О.*** Післямова. Коментарі. Словник. *Дилецький М. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р.* / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 89–107.

14. ***Цалай-Якименко О.*** «Повість о піниї мусикійськом» – видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки: середина XVII століття. *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвідомчий щорічн.. Київ: Муз. Україна, 1976. Вип. 11. С. 51–71.

15. ***Цалай-Якименко О.*** Київська школа музики XVII століття / Наук. т-во ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.

16. ***Цалай-Якименко О.*** Дилецький (Ділецький) Микола Павлович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / редкол. тому: А. Калениченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська, Н. Костюк (наук. ред.), О. Кушнірук (відп. секрет.). Т. 1 : А–Д. Київ, 2006. С. 611–613.

17. ***Шреєр-Ткаченко О.*** Розвиток української музичної культури в XVI–XVIII сторіччях. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1971. Вип. 6. С. 5–14.

References

1. ***Dzyra Ya.*** Dylecz`kyj Mykola Pavlovych. Encyklopediya istoriyi Ukrayiny : u 10-ty tomax / redkol.: V. Smolij (golova) ta in. ; Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny. Kyiv : Nauk. dumka, 2004. T. 2 : G – D. S. 383–384.

2. ***Dylecz`kyj M.*** Gramatyka muzykal`na: Fotokopiya rukopysu 1723 r. / pidgot. O. Czalaj-Yakymenko, red. M. Gordijchuk ta in. Kyiv : Muz. Ukrayina, 1970. XSIII + 109 s.

3. ***Dylec`zkyj N.*** Ydea grammatyky musykyjskoj = An idea of musics grammar / publ., per., yssled. y komment. V. Protopopova. Moskva : Muzyka, 1979. 639 s. : yl., not., faks. (Pamyatnyky russkogo muzыkal`nogo iskusstva; Vyp. 7).

4. ***Encyklopediya ukrayinoznavstva, t. 11:*** Dopovnennya i vypravlennya. Perevyd. v Ukrayini. L`viv, 2003. 398 c.

5. ***Zinkiv I.*** Bandura yak istorychnyj fenomen / NAN Ukrayiny, In-t mystecztvoznavstva, fol`klorystyky ta etnologiyi im. M. T. Ryl`s`kogo : monografiya. Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl`s`kogo, 2013. 448 s.

6. ***Illyustryrovannыj myfologycheskyj slovar`*** / M. Botvynnyk, M. Kogan, M. Rabynovych, B. Seleczkyj. Kalynyngrad : Yantarnyj skaz, 2001. 384 s.

7. ***Kindratyuk B.*** «Istoriya ukrayins`koyi literatury`» Mychajla Grushevs`kogo yak organologichne dzherelo : monografiya. Vyd. 2-ge, vypr. i dop. / nauk. red. Yu. Yasinovs`kyj. Ivano-Frankivs`k : Prykarpat. nacz. un-t im. V. Stefanyka, 2017. 202 s. (Seriya «Dzvonars`ka kul`tura Ukrayiny». Doslidzhennya, vyp. 5 / Centr doslidzhennya dzvonarstva DVNZ «Prykarpats`kyj nacional`nyj universytet imeni Vasy`lya Stefanyka»).

8. ***Kindratyuk B.*** Muzychni instrumenty v «Gramatyci muzykal`nij» Mykoly Dylecz`kogo. Ukrayins`ka muzyka : nauk. chasopys [red. I. Pylatyuk, L. Kyyanovs`ka, U. Grab] L`viv : LNMA imeni M. V. Lysenka, 2020. Chys. 1 (35). S. 22–31.

9. ***Materiyaly besid z Yuriyem Yasinovs`kym.*** Pryvatnyj arxiv B. Kindratyuka. 02.03.2020.

10. ***Nyzhankivs`kyj N.*** Narodni muzychni instrumenty. *Encyklopediya ukrayinoznavstva:* U 2-x t. T. 1 / golov. red. V. Kubijovych, Z. Kuzelya. Myunxen – N`yu-Jork : Vyd-vo «Molode zhyttya», 1949. S. 279–282.

11. ***Savchuk I.*** Mykola Dylecz`kyj «Gramatyka muzykal`na». Peterburzkyj spysok 1723 roku: vid chasu vidkryttya do opublikuvannya. Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy. Kyiv, 2016. Vyp. 12. S. 186–205.

12. ***Chaj M.*** Mykola Budnyk i kobzarstvo / NAN Ukrayiny, IMFE imeni M. T. Ryl`s`kogo, Kyivs`kyj, Charkivs`kyj kobzars`ki ta L`vivs`kyj lirnycz`kyj cechy. L`viv : Vyd-vo «Astrolyabiya». 2015. 320 s.

13. ***Czalaj-Yakymenko O.*** Pislyamova. Komentari. Slovnyk. Dylecz`kyj M. Gramatyka muzykal`na: Fotokopiya rukopysu 1723 r. / pidgot. O. Czalaj-Yakymenko, red. M. Gordijchuk ta in. Kyiv : Muz. Ukrayina, 1970. S. 89–107.

14. ***Czalaj-Yakymenko O.*** «Povist` o piniyi musykijs`kom» – vydatna pamyatka vitchyznyanoyi muzychno-estetychnoyi dumky: seredyna XVII stolittya. Ukrayins`ke muzykoznavstvo: nauk.-metod. mizhvidomchyj shhorichnyk. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1976. Vy`p. 11. S. 51–71.

15. ***Czalaj-Yakymenko O.*** Kyyivs`ka shkola muzyky XVII stolittya / Naukove tovarystvo im. T. G. Shevchenka. Kyiv; L`viv; Poltava, 2002. 500 s.

16. ***Czalaj-Yakymenko O.*** Dylecz`kyj (Dilecz`ky`j) Mykola Pavlovych. Ukrayins`ka muzychna encyklopediya / NAN Ukrayiny, Instytut mystecztvoznavstva, fol`klorystyky ta etnologiyi im. M. Ryl`s`kogo / redkol. tomu: A. Kalenychenko, A. Muxa (spivgolovy), I. Sikors`ka, N. Kostyuk (nauk. redaktory), O. Kushniruk (vidp. sekret.). T. 1 : A–D. Kyiv, 2006. C. 611–613.

17. ***Shreyer-Tkachenko O.*** Rozvytok ukrayins`koyi muzychnoyi kul`tury` v XVI–XVIII storichchyax. Ukrayins`ke muzykoznavstvo. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1971. Vyp. 6. S. 5–14.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ «ГРАММАТИКИ МУЗЫКАЛЬНОЇ» НИКОЛАЯ ДИЛЕЦКОГО

Киндратюк Богдан Дмитриевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры педагогики и образовательного менеджментп им. Б. Ступарика, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Популяризации дидактических идей по истории украинской педагогики способствует систематизация сведений о музыкальных инструментах и опыте игры на них, рекомендации для композиторов и исполнителей из «Грамматики музыкальной» (1723 г.) Н. Дилецкого. Равноправная трактовка инструментальной и вокальной музыки в Киевской митрополии помогла ему лучше объяснять свои новаторские идеи, передавать понятия современной музыкальной практики, способствовать более быстрому усвоению учащимися музыкально-грамматической премудрости. Такие сведения представляли трактат важным средством борьбы с рутиной и дилетантством, новейшим образцом педагогики, источником органологии и музыкальной иконографии.

***Ключевые слова*:** Николай Дилецкий, «Грамматика музыкальная», Александра Цалай, педагогика, музыкальные инструменты, игра, исполнители.

PEDAGOGICAL SIGNIFICANCE «GRAMMAR OF MUSIC» BY MYKOLA DYLETSKYI

Kindratiuk Bohdan – doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of pedagogy and educational management named after Bohdan Stuparyk of the pedagogical faculty of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts

The popularization of didactic ideas on the history of Ukrainian pedagogy is facilitated by the systematization of information about musical instruments and the experience of playing them, recommendations for composers and performers from Mykola Diletsky's «Grammar of Music» (1723). Equal interpretation of instrumental and vocal music in the Kyiv metropolitanate helped him to better explain his innovative ideas, to convey the concept of modern musical practice, which contributed to the faster assimilation of musical and grammatical wisdom by students. Such information patronized the treatise as a respectable means of combating routine and dilettantism, the latest model of pedagogy, a source of organology and musical iconography.

***Key words*:** Mykola Dyletskyi, Grammar of Music, Oleksandra Tsalai, pedagogy, musical instruments, play, performers.

UDC 37:78.01(477)"169/171"(092) Дилецький М.

PEDAGOGICAL SIGNIFICANCE «GRAMMAR OF MUSIC» BY MYKOLA DYLETSKYI

Kindratiuk Bohdan – doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of pedagogy and educational management named after Bohdan Stuparyk of the pedagogical faculty of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts

Promotes didactic ideas in the history of Ukrainian pedagogy for the first time, the ***purpose*** of the study is a systemic description of information on musical instruments, experience of playing them, recommendations for performers mentioned in the educational and reformist work by Ukrainian author Mykola Dyletskyi *Grammar of Music* (1723), disclosure of its pedagogical potential.

The ***methodology*** of our studies is also based on the interpretation of selected materials; their explanation decrees hermeneutic studies on music development. The anthropological approach helps to understand M. Dyletskyi's efforts to popularize his innovative ideas, use of various pedagogical means, in particular, organological information.

The ***scientific novelty*** of the article is achieved through the study of data on musical instruments in M. Dyletskyi's treatise, the placement of new accents, the definition of his work as an important medieval source in organology and musical iconography.

Conclusions. The interpretation of instrumental and vocal music in the Metropolia of Kyiv on the same footing helped M. Dyletskyi to better explain his ideas regarding the introduction of high-tech forms of pan-European musical notation to the reader, to put the concept of modern musical practice in layman's terms, as well as facilitated the rapid learning of musical and grammatical intricacies and their specific concepts by students. The treatise was useful for singers and regents of the Eastern Slavic territories, instrumentalists, composers who wrote for them; it facilitated their special education, promoted musical instruments, the need for mastering them. Appeal to such information pushed *Grammar* forward as a reputable means of combating routine and amateurism, a source on organology and musical iconography, a model of pedagogy, sample of new didactics. This convinces of the importance of M. Dyletskyi again,

and references to musical instruments speak for their widespread distribution in ancient Ukraine and Belarus, systematize the colorful pages of their musical art, ideas of innovative pedagogy.

Key words: Mykola Diletskyi, *Grammar of Music*, Oleksandra Tsalai, pedagogy, musical instruments, play, performers.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

УДК 7.034.7:783.2 (477): 008 «18/19»

БАРОКОВІСТЬ У ЛІТУРГІЙНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Сапожнік Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.
http://orcid.org/0000-0003-3510-5817
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.316
olgavasylivna08@gmail.com

Аналізуються характерні особливості бароковості української літургійної музики XVII-XVIII століть, внесок барокової музичної культури у становлення етнонаціональної ментальності. Розкривається вплив «бароковості» літургійної музики України XVII-XVIII століть на формування національної стилістики музичної культури та культурної самосвідомості українства. Висвітлюються деякі аспекти переходу митців до нової системи запису церковної музики, утвердження в українській музичній практиці багатоголосся, партесного співу, окреслюються його характерні ознаки.

***Ключові слова*:** українське бароко, літургійна музика, партесний спів, піснеспіви православ'я, культурна ідентичність, етнонаціональна ментальність.

Постановка проблеми. Як зазначає Л. Білозуб, одночасно з іноземними мистецькими впливами на українську церковну музику відбувалося становлення її як самобутнього комплексу національно-культурної ментальності. Значущість дослідження зазначеного процесу є перманентно актуальною у філософсько-світоглядному, культурологічному, морально-виховному та художньо-естетичному аспектах. Необхідність подальшого освоєння церковної музики, як феномену духовної культури, обумовлено концептуальним осмисленням його культурологічної специфіки, яка й досі залишається недостатньо вивченою [1; 45].

Аналіз досліджень і публікацій. Українські церковні піснеспіви кінця XVII-XVIII ст. стали об'єктом дослідження відомих істориків мистецтва та музикознавців: Д. Антоновича, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, К. Харламповича, О. Цалай-Якименко, І. Чудінової, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженням Л. Білозуб, І. Григорук, Ф. Макаревського, В. Піщанської, Л. Терещенко-Кайдан, О. Язвінської та ін.

Аналізові естетичної думки доби українського Бароко присвячені праці Л. Довгої, І. Бондаревської, М. Загорулько, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Морозова, М. Ольховик, Б. Парахонського та ін. Зокрема, у роботах М. Загорулько виокремлюються основоположні принципи систематизації понять барокової протоестетики: принцип мімезису, принцип софійності, принцип синтетизму. В контексті цих принципів розглядаються феномени «гносису ісихії», «синергії серця», «радості серця» та «раціональної чуттєвості», що дає змогу зрозуміти духовно-чуттєву природу естетичного тезаурусу українського Бароко [3; 93].

Філософ-естетик С. Уланова вказує на наявність елементів світськості в українській церковній музиці другої пол. XVII ст. Адже, у православних храмах тогочасне музичне виконавство здійснювалось не лише за церковними канонами, а й «по своєму умышлению». У церковних псалмоспівах поєднувалось «горішнє» та «нижнє», небесне та земне, духовне та тілесне, самобутньо синтезуючи ці полюси людського буття. У цьому жанрі духовної музики, як у дзеркалі, відбивалися душевні переживання тогочасної людини, яка щиро вірила у можливість зцілити душевні недуги зверненням до церковного музичного мистецтва [8; 102].

Попри те, що проблеми функціонування церковного співу в українському соціумі завжди привертали увагу українських дослідників, на даний час, незважаючи на вагомі здобутки у цьому напрямі дослідження, слід констатувати певний брак вивчення феномену української церковної музики у сучасному соціумі. Необхідно визначити роль її внеску до скарбниці національної культури й у місію, яку вона відіграє в духовному відродженні українського православ'я й української нації в цілому.

Мета дослідження. Спираючись на досвід утвердження візантійської церковної монодії в Києворуському православ'ї, дослідити внесок барокової музичної культури в становлення етнонаціональної ментальності.

© Сапожнік О. В., 2020

Серед завдань – розкрити вплив бароковості літургійної музики України XVII-XVIII ст. на формування національної стилістики культури і культурної самосвідомості українства.

*Виклад основного матеріалу***.** Історичні джерела XVII ст. містять згадку про «мусикийские азбуковники» – посібники, які ще не привернули уваги сучасних дослідників. У 1677 р. у м. Вільно (нинішній Вільнюс) вийшла у світ «Грамматика пения мусикийскаго» – перший і впродовж тривалого часу єдиний у Східній Європі підручник теорії музики, контрапункту й композиції. Автором її був «житель града Києва» М. Дилецький, який навчався у той час у Віленській академії [9; 35]. Фахівці у галузі музичної культури вважають, що «Граматика» М. Дилецького не поступається за рівнем музичним посібникам тогочасної Європи. Даний музичний трактат став важливим посібником для композиторів-творців партесної музики, а також для співаків, її виконавців. Він широко використовувався у новостворюваній вітчизняній мережі музичної освіти, сприяв поширенню релятивного способу співу за сольмізаційною системою й техніки композиції партесної музики, закладенню основ нової музичної теорії й національної естетики. Донині збереглося понад 20 редакцій «Граматики». Особливо цінним є її український переклад, видрукуваний 1723 р. у Санкт-Петербурзі й перевиданий 1970 р. у Києві [9; 38].

Головним надбанням посібника є опрацювання хорового церковного співу. Система партесного співу М. Дилецького спиралась одночасно на традиції церковного знаменного співу й народнопісенного багатоголосся. Старовинний церковний спів візантійського і києворуського походження композитор гармонійно поєднав з українськими піснями та інструментальними мелодіями. Партесний спів церковного хорового багатоголосся з його акордовим складом та поділом хору на групи голосів вражає уяву незвичайною урочистістю й монументальністю. Пісенний спів вплинув на становлення, стилістику й композицію жанру духовного концерту, що набув особливого поширення в музичній культурі українського бароко.

Середина XVII ст. позначилася початком процесу активного запровадження у церквах партесного співу (замість традиційної монодії). У зв'язку з реформуванням православної духовної музики за особистим наказом російського царя Олексія до Москви привезено відомих українських композиторів і хормейстерів С. Пекалицького й М. Дилецького.

Досягнення українського церковного піснеспіву прогресивно вплинули і на російську літургійну музику. Також до Придворної співацької капели у Петербурзі запрошували українських спудеїв та випускників Братського Богоявленського колегіуму, Київської Лаврської школи, Глухівської школи співу та інструментальної музики, що свідчило про високий рівень зокрема і церковно-музичної освіти цих навчальних закладів. Керівниками Придворної співочої капели були українські композитори світового рівня, такі як Д. Бортнянський, М. Полторацький, а солістами М. Березовський, С. Давидов та ін.

Упродовж середини XVII та XVIII ст. – час розквіту Бароко – набір музично обдарованих співаків з України для російської Придворної капели відбувався систематично. У 1770-х рр. центром підготовки в Україні півчих для капели став клас вокальної та інструментальної музики Харківського казенного училища. Цією справою займалися українські композитори М. Концевич, А. Ведель. Для капели набирали церковних співаків з Києва, Новгорода-Сіверського, Глухова, Острога [2; 143].

Як уже зазначалося, культура церковних піснеспівів в Україні доби Бароко спиралася на літургійні традиції Київської Русі, запозичені з Візантії та Балканських країн. Для музичної візантійсько-слов'янської спадщини в Україні XVII ст. характерним став динамічний розвиток із використанням новогрецького й новоболгарського репертуарного матеріалу, інтенсивна взаємодія усталеної локальної музичної традиції з утвореними гібридними зразками церковно-наспівної монодії. Останній органічно притаманна синкретична нерозчленованість словесної, ритмічної й мелодико-інтонаційної складових. Причина цього бачиться у недорозвинутості на той час вітчизняного мелосу в його ірмолойному богослужбовому співові: ще відчувався брак музичних засобів виразності, складнощі формування багатоголосної псальми [10; 13].

Оскільки в основі православної молитви лежить біблійна догматика християнської традиції, що є глибоко символічною, церковні піснеспіви українського православ'я, які є естетичними виразниками цієї традиції, також носять ознаку символізму. Важливим у цьому сенсі є тлумачення того чи іншого твору з точки зору його символічного значення в залежності від Богослужбового чину з дотриманням чітких правил церковного уставу. Суть специфіки церковного музикування доби Бароко, що побутує в рамках української православної традиції, потребує детальнішого звернення до витоків цієї традиції, що сягає корінням глибокої давнини і формує специфічний тип релігійної свідомості й культурної ментальності.

Музична культура та православний тип Богослужіння були трансплантовані, тобто повною мірою перенесені з Константинополя, тому структура Богослужіння, система організації знаменних розспівів, музична схема «осьмогласія», значна частина термінології були впроваджені грецькими священиками та

монахами на теренах Київської Русі. Проте ідеографічна система запису музичних зразків давньоруської пісенної творчості ускладнює уявлення їх первинного звучання. У зв'язку з цим сучасна церковно-виконавська практика, звертаючись до величезного пласту церковної музики, вивчає богослужбову церковну музику від монодії до новітнього багатоголосся. Відбувається урахування проблематики генеалогії стародавніх розспівів, системи організації гласового співу, появи раннього багатоголосся, розвитку духовного хорового концерту епохи Ренесансу, зокрема класичного хорового концерту, а також аналізу сучасних авторських композицій біблійної тематики. Така практика допоможе реалізувати різноманітні підходи щодо осмислення цього пласту культури та в найраціональніший спосіб дозволить віднайти ті чи інші способи його трактування на сучасному етапі [5; 130].

У мистецтві українського козацтва типологічно бароковим виступає, перш за все, синкретизм естетики та релігії, заснований на світоглядно-ментальному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури. Притім козацьке Бароко вирізняється всеосяжним прагненням відображення у мистецтві багатогранної контрастності й сакральності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами.

Це визначало утворення нової барокової художньої системи, заснованої на застосуванні незвичних засобів («чудне і містеріальне»), запровадженні оригінальної мистецької логіки («гострий розум», «кончето») [11; 482]. Остання відзначила появу нових стильових ознак через релігійно-естетичний діалог й синкретизм барокових й народно-традиційних форм, розкриваючи діалогізм і синкретизм естезису та віри в духовній культурі українського козацтва. Наприклад, слідування бароковим канонам у їх імпровізаційному варіанті дозволило козацьким митцям наповнювати свої фольклорні твори особливими індивідуальними рисами, заснованими на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі. Це надало можливість окреслити осібні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного музичного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва в її важливій етнокультурній та регіональній специфікації.

Отже, з середини XVII ст. маємо можливість говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво українського (козацького) Бароко, зокрема музично-церковне, де духовний синкретизм своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, засновану на культурно-історичній пам'яті та національно-конфесійних інтересах, звідки й виникла єдність релігійного та естетичного начал у духовній культурі православного українського козацтва. Численні згадування божественного, сигнатурні звернення до Господа Бога, уславлення православної віри є підтвердженням духовного начала козацької естетики, свідченням глибокої релігійності українського козацтва та, на нашу думку, є своєрідним «одухотворенням», «воцерковленням» тих подій, що відбувалися на славу України.

Загальноприйнятим є поділ барокової музично-естетичної спадщини на польсько-українську (елітарну) та козацько-православну (народну) іпостасі [10; 28]. У другому варіанті поняття «козацтво» та «православ'я» майже ототожнюються, а їх ідентифікація відбувається на рівні української етнічності («низового бароко»), основу якої, насамперед, становить мова та її вияви у всіх видах мистецтв, особливо в церковній православній музиці. Слід також підкреслити їх значущість як сполучної ланки в духовній культурі, що опосередковано впливає на різноманітні чинники суспільного життя, а головне, на процес формування світоглядних ідей, духовних цінностей, естетичних орієнтацій, соціальних поглядів та свідомості в цілому. Провідним чинником такої своєрідності були зміни у художньо-естетичному баченні й розумінні світу, викликані бароковими тенденціями в українській культурі того часу.

Про естетичні переорієнтації можемо говорити, зокрема, стосовно розвитку українського музичного мистецтва XVII – XVIII ст., в якому барокові риси позначилися вкрай виразно та своєрідно. Музика бароко, як і більшість літературних жанрів, відзначається помітною дифузійністю між професійним та народним мистецтвом. Музичний фольклор за барокової доби отримав значного розвитку, і вже «на середину XVIII ст. сформувався його основний класичний фонд» [5; 280].

Ф. Макаревський подає документальне свідчення про функціонування на теренах вольностей запорозьких окремої школи «вокальної музики і церковного співу», що міститься у праці Феодосія (Макаревського) «Матеріалы для историко-статистического описанія Екатеринославской єпархіи». Архієпископ-краєзнавець констатує: «Въ началъ 1770 года изъ Сѣчи запорожской переведена была въ слободу Орловщину школа вокальной музыки и церковнаго пенія» [7; 493]. І далі дослідник козацької старовини пояснює мету цього акту: «это сдълано было с той цълію, чтобы среди запорожья, какъ бы въ центръ семейнаго казачества, поднять и возвысить въ запорожъ церковное чтеніе и пъніе, чтобы въ школъ практически проучить молодыхъ казаковъ, хлопцовъ, къ церковному пънію, образовать изъ них отличныхъ чтецовъ и пъвцовъ для всъхъ вновь открываемыхъ церквей и приходовъ запорожскаго края» [7; 494]. Вище наведені факти демонструють триєдність мети козацького навчання: релігійно-

просвітницьку, освітню та естетичну, що є свідченням високого рівня духовної культури українського козацтва [7; 495].

Незважаючи на «вишукано-ускладнені форми» барокової музики, зокрема партесний концерт, які відзначає О. Шевчук, саме її гармонійне поєднання зі специфічними елементами українського музичного фольклору дає те особливе відчуття, що вражає своєю, за словами дослідника, «простотою, мелодійністю та стриманістю образної структури» [10; 21]. Створюється винятковий бароковий релігійно-естетичний колорит з його виразною емоційністю, підкресленими мелодійними піднесеннями та спадами, анагогікою та катарсисом (очищенням). Названі характерологічні риси згодом набули яскравого вираження у творчості видатних композиторів доби пізнього українського Бароко: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, що поступово переходили до музичної естетики класицизму.

Можемо говорити про існування серед українського козацтва у XVII – XVIII ст. системного мистецького виховання, що відповідало естетичним вимогам до людини Бароко, коли церковний спів сприймають як «гармонійну частину мистецького ансамблю храму: музики, архітектури, живопису, різьблення, ліплення, поезії, риторичного мистецтва» [10; 24]. Саме музика сприймалася бароковою людиною як об'єднуюча ланка серед різних видів сакрального мистецтва, а чільною галуззю музичного мистецтва доби українського Бароко вважалася церковна музика, де провідним жанром був хоровий (партесний) спів.

Церковний партесний спів своєю вишуканою майстерністю, поліфонічною складністю, одухотвореною емоційністю у використанні надзвичайних можливостей людського голосу вражав навіть своїх сучасників. У щоденнику П. Алепського занотовано враження подорожуючого антіохійського православного патріарха Макарія від почутого ним в одній із запорозьких козацьких церков церковного хорового співу: «Ніщо так не дивує нас, як краса маленьких хлопчиків та їхній спів, виконуваний від щирого серця в гармонії зі старшими» [4; 87]. Безсумнівним є й те, що релігійно-естетичні почуття іноземця посилювали як поєднання різних видів барокового мистецтва в єдиному сакральному ансамблі мистецтва православного храму, так і його внутрішній стильовий синкретизм, заснований на глибинних духовних засадах української етнічної музичної культури.

Зазначимо, що найбільш виразних, емоційно-проникливих та духовно-специфічних форм національний мелос набув саме у церковній музиці Бароко. Особливо досконалим та характерологічним у творчості М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя є проникливе автентичне подання та релігійно-естетична інтерпретація української мелодики.

Отже, у другій пол. XVIII ст. українські композитори створювали музику на мистецьких засадах європейської барокової традиції, але одночасно, як доведено музикознавцями (Н. Герасимовою-Персидською, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновським), у своїй творчості «використовували фольклорні цитати, окремі інтонації, а іноді інтерпретували фольклорні джерела» [4; 1006]. Безперечно, серед використаних фольклорних джерел існує чимало народно-музичних взірців, належних суто мистецькому середовищу українського козацтва.

Загалом українське Бароко, як і козацька духовна культура, вирізняється всеосяжним прагненням відображення у мистецтві багатогранної контрастності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами, втілити сакральні сигнатури в художні образи.

В Україні вперше було запроваджено жанр церковних концертів – партесний хоровий концерт (поліфонічний, розкладений на голосові партії хоровий твір, що використовувався як в релігійній, так і в світській музиці). Сильні контрасти, чуттєва повнота, емоційність цієї музики роблять її близькою до ораторського мистецтва. Відчуваються ознаки стилю бароко – захопити, вразити, зворушити слухача [9; 35]. Важливо зазначити, що церковний спів у духовному житті українців посідав особливе місце: його своєрідність базувалась на розумінні людиною самої сутності музики, що дає можливість людині проникнути в той шар буття, який перебуває за межами слів і понять, катарсису, «музики тиші».

Саме у добу українського бароко активізувався перехід до нової системи запису церковної музики, в українській музичній практиці утверджувалось багатоголосся, партесний спів (а саме: жанри партесного концерту, хорового мотету). Характерними рисами цього партесного співу стали: багатоголосся, переважно акордового складу з поділом хору на групи голосів без інструментального супроводу; урочистість, монументальність, поділ на 4, 8, 12 і більше голосів; сполучення гармонійної повноти звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічного начала (поєднання акордово-гармонічної та поліфонічної фактури звучання). Можна вважати, що розвитку раннього християнського богослужбового співу, як і співу української православної традиції, властива детермінанта суспільно-історичного характеру [5; 245].

В уявленні про духовну культуру європейське суспільство спиралося на свій реальний культурний досвід, пов'язаний з ідеєю Бога і пронизаний моральним духом Євангелія. Саме духовність об'єднує «розрізнену дійсність і підіймає її до морального, правового, просвіченого

життя, до висот релігійного почуття, естетичного світопереживання і взаємного філософського знання» [10; 26] та виступає охоронцем моральних настанов реальностей людського буття. Таку функцію духовного життя, воцерковленої людини і виконує православна літургійна музика.

Суттєві зміни в українському церковному співі від його витоків до часів Бароко відбулися під впливом національно-визвольних, антифеодальних рухів та селянсько-козацьких повстань XVI–XVII ст. під релігійним гаслом оборони православної віри.

Тривав процес переосмислення естетичних цінностей, ірмолойні мелодії доби середньовіччя поступилися якісно новим зразкам церковної монодії. З'явилися новітні для того часу особливості – емоційна виразність мелодики кантиленного співу, нові зразки музичної стилістики й регулярної акцентної ритміки. Нова ладово-гармонічна система впроваджувалась супроводжуючись еволюцією від наспівно-формульного до динамічного музичного мислення як супроводу церковних богослужінь.

Із часом українська літургійна музика доби Відродження, що мала європейський рівень та вектор розвитку, набула поширення в Росії, Сербії, Білорусі та стала у фарватері формування церковно-музичних пріоритетів, національної стилістики культури.

Українське бароко можна назвати «національно довершеним» мистецьким стилем не лише тому, що період XVII–XVIII ст. в історії становлення самосвідомості української культури є найвизначальнішим, а головним чином тому, що художнім відображенням цієї епохи стали сакральні образи та ідеали, що естетично втілилися в українському мистецтві. Як результат даного мистецького уособлення ідеалів та образів в українському мистецтві В. Личковах вбачає їх естетичний вплив на формування національної ментальності та духовної культури, окрім того, на його думку, саме завдяки таким релігійно-естетичним утворенням серед кордоцентричних і духовно-екзистенціальних цінностей і постають «святості життя» [6; 149]. Збереження національної автентичності українського народу та боротьба за українську державність, що з початку XVII ст. сконцентрувались навколо ідеї оборони «віри та Церкви», стали ідейним стрижнем українського козацтва, набувши сакральної цінності.

Українське православ'я доби Бароко, запровадивши обов'язкові літургійні, зокрема й музичні правила, «націоналізувалося», що означало вшанування власних святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору в літургійній богослужбовій практиці, це наповнювало живим змістом релігійну свідомість українця [2; 143]. Саме «живий зміст релігійної свідомості» наділяє сакральне музичне мистецтво особливим характером та відтворює винятково-унікальний козацький Sacrum (термін В. Личковаха), тим самим надаючи козацькій музичній творчості специфічно-характерологічних ознак. Православна церковна музика позначилася на особливостях українського барокового світовідношення, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість релігійно-естетичних форм освоєння світу воцерковленою людиною.

Висновок. Отже, доба українського Бароко характерна самобутністю національної церковної музики, що проявилось у гармонійному поєднанні канонічних Богослужбових музичних традицій із народним мелосом. Естетична специфіка сакрального музичного мистецтва – це глибокий синкретизм біблійної літургійної поетики та її мистецького оспівування, «херувимського співу», що, зрештою, і стає окрасою Богослужіння. Ця специфіка детермінує ключову духовну функцію Богослужбового піснеспіву, яка динамізує процеси емоційного впливу на людину аж до катарсису та активує її прагнення до колективної співаної молитви, що є надзвичайно цінним для православ'я. Зокрема, в українській культурній ментальності це стимулює формування і життєздатність почуття «соборності», що з церковної практики переходить у світську та формує культурну ідентичність нації.

Тогочасне барокове літургійне виконання в Україні позначалось широкою сферою естетичного впливу, адже кожна освічена людина мусила володіти основами церковного співу і нотної грамоти як невід'ємної складової релігійно-естетичних наук, покликаних сприймати духовну музику, зокрема, церковний спів та формувати власне світовідношення як «святовідношення» (термін В. Личковаха). Цей жанр духовної барокової музики поставав специфічним «дзеркалом», в якому тогочасна людина бачила свої душевні порухи й убачала засіб зцілення від душевних недугів.

Список використаної літератури

1. ***Білозуб Л. М.*** Традиції церковного співу в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Вип. 19. Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Т. І. Рівне: РДГУ, 2013. С. 45–51.

2. ***Григорчук І. С.*** Духовна музична культура українця кінця XVI–XVII ст. під кутом зору музичної практики православної християнської традиції. *Оновлення змісту, методів та організаційних форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді*: *зб. наук. праць*; Наук. зап. Рівнен. педін-ту. Вип. 3. Рівне : Рівнен. держ. педін-т, 1998. С. 139–143.

3. ***Загорулько М.*** Естетичні особливості людського світовідношення в українській бароковій культурі (на прикладі Чернігівського літературно-філософського кола XVII–XVIII ст.). Lviv Polytechnic National University Institutional Repository http://ena.lp.edu.ua P. 93–97.

4. ***Історія української культури:*** у 5 т. Т. 3 : *Українська культура другої половини XVII–XVIII століть*. НАН України / гол ред. Б. Є. Патон. Київ : Наук. думка, 2003. 1246 с.

5. ***Корній Л.*** Історія української музики. Ч. І (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Вид-во М. П. Коць, Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. 289 с.

6. ***Личковах В.*** Українські святості. Сакральні сигнатури мистецтва. *Філософські діалоги' 2010.* Київ, 2010. Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання : творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146–150.

7. ***Макаревський Ф.*** Матеріалы для историко-статистического описанія Екатеринославской єпархії : Церкви и приходы прошедшаго XVIII ст. [упоряд. В. Г. Долгополий]. Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2000. 1080 с.

8. ***Уланова С. И.*** Украинская музыкальная культура XVII ст. (мировоззренческий аспект). Киев, 1994. 167 с.

9. ***Цалай-Якименко О.*** Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького. *Українське музикознавство*. Київ, 1971. С. 32–40.

10. ***Шевчук О.*** Про один аспект зв'язку слов'янських церковно-співних традицій XVI – початку XVII ст. (хомонія). *Наук. вісник НМАУ: Старовинна музика – сучасний погляд*. Київ, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 12–28.

11. ***Язвінська О. М., Сєрова О. Ю.*** Барокове сприйняття української нації. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*: зб. наук. ст. у двох ч. Вип. 20. Ч. 1. Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2011. С. 480–488.

References

1. ***Bilozub L. M.*** (2013). Traditions of church singing in Ukraine. Ukrainian culture: past, present, ways of development. Issue 19, 2013. Scientific notes of Rivne State Humanities University Tom I. S. 45-51. [in Ukrainian].

2. ***Grygorchuk I. S.*** (1998). Spiritual musical culture of Ukrainian late XVI–XVII centuries. at the angle of view of the musical practice of the Orthodox Christian tradition / I. S. Grigorchuk. *Updating the content, methods and organizational forms of artistic and aesthetic education of students and students: Sciences. works;* Scientific notes of Rivne Pedagogical Institute. Vol. 3. Rivne : Rivne. State. Teacher. in-t. 1998. P. 139-143. [in Ukrainian].

3. ***Zagorul`ko M.*** (2012). Aesthetic features of the human world in Ukrainian Baroque culture (on the example of Chernihiv literary and philosophical circle of the eighteenth and eighteenth centuries). Lviv Polytechnic National University Institutional Repository http://ena.lp.edu.ua 93-97. [in Ukrainian].

4. ***Istoriya ukrayins`koyi kul`tury*** (2003): in 5 t. T. 3 : Ukrainian culture of the second half of XVII–XVIII centuries / NAS of Ukraine; goal ed. B. E. Paton. Kyiv : Naukova Dumka. 1246 p. [in Ukrainian].

5. ***Kornij L.*** (1996). History of Ukrainian music. Part one (from ancient times to the middle of XVIII century.). View-vo M.P. Kots, Kyiv-Kharkiv-New York, 1996. 289 p. [in Ukrainian].

6. ***Lichkovakh V. A.*** (2010). Ukrainian holiness. Sacred signatures of art. *Philosophical dialogues. 2010.* Kyiv, 2010. Vol. 4, Part 1: Philosophical and anthropological readings: the creative heritage of V. I. Shynkaruk and the present. P. 146-150. [in Ukrainian].

7. ***Makarevs`ky`j F.*** (2000). Materials for history-statistics described by the Eparchy of Ekaterinoslav: Churches and wards of the 18th century stoletia / [focus. V. G. Dolgopol]. Dnepropetrovsk : Dniprookniga, 2000. 1080 p. [in Ukrainian].

8. ***Ulanova S. Y.`*** (1994). Ukrainian music culture XVII. (peace-grain aspect) / S. I. Ulanova. Kyiv, 1994. 167 p. [in Ukrainian].

9. ***Czalaj-Yaky`menko O.*** (1971). Musical and theoretical opinion in Ukraine in the fifteenth century. and works of M. Diletsky. *Ukrainian Music Studies*. Kyiv, 1971. P. 32-40. [in Ukrainian].

10. ***Shevchuk O. Y.*** (2007). About one aspect of the connection of Slavic church-singing traditions of the sixteenth - early eighteenth century. (homonia) / O. Shevchuk. *Scientific Bulletin of NMAU: Ancient music is a modern look.* Kyiv, 2007. Vol. 61. Kn. 3. P. 12-28. [in Ukrainian].

11. ***Yazvins`ka O. M.*** (2011). Baroque perception of the Ukrainian nation / O. M. Yazvinska, O. Y. Serova. *New researches of monuments of the Cossack era in Ukraine: zb. Sciences. Century. in two ths*. Vol. 20. Part 2 1. K.: Center of Memorial Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and UTOPIK, 2011. 548 p. P. 480–488. [in Ukrainian].

БАРОККОВОСТЬ В ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ УКРАИНЫ XVII–XVIII ВЕКОВ

Сапожник Ольга Васильевна – кандидат педагогических наук, доцент,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Анализируются характерные особенности автентичного барокко в украинской литургической музыке XVII–XVIII веков, вклад музыкальной культуры Барокко в становление и формирование этнонационального менталитета. Выделены некоторые аспекты перехода на новую систему записи церковной музыки, создание в украинской музыкальной практике многоголосия, партесного пения, изложены его характерные черты.

Ключевые слова: украинское барокко, литургическая музыка, партесное пение, песнопения православия, культурная самобытность, этнонациональный менталітет.

BAROQUENESS IN LITURGICAL MUSIC OF UKRAINE OF THE XVII–XVIII CENTURIES

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor,
Master's degree of the Department of Academic and Variety Vocals and Sound Engineers
of the National Academy of Managemential Staff of Culture and Arts,
Kyiv

The article analyzes the characteristic features of baroque Ukrainian liturgical music of the XVII–XVIII centuries, the contribution of Baroque musical culture to the formation of ethno-national mentality. The influence of «baroque» liturgical music of Ukraine of the XVII–XVIII centuries on the formation of national style of musical culture and cultural self-consciousness of Ukrainians is revealed.

Key words: Ukrainian Baroque, liturgical music, partesque singing, song-singing orthodoxy, cultural identity, ethno-national mentality.

UDC 7.034.7:783.2 (477):008 «18/19»

BAROQUENESS IN LITURGICAL MUSIC OF UKRAINE OF THE XVII-XVIII CENTURIES

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor,
Master's degree of the Department of Academic and Variety Vocals and Sound Engineers
of the National Academy of Managemential Staff of Culture and Arts,
Kyiv

The article analyzes the characteristic features of baroque Ukrainian liturgical music of the XVII-XVIII centuries, the contribution of Baroque musical culture to the formation of ethno-national mentality. The influence of baroque liturgical music of Ukraine of the XVII-XVIII centuries on the formation of national style of musical culture and cultural self-consciousness of Ukrainians is revealed. Some aspects of the transition to the new system of recording church music, establishment in Ukrainian music practice of multi-voiced, part-time singing are highlighted, its characteristic features are outlined.

***The purpose of the study*.** Based on the experience of establishing the Byzanthian ecclesiastical monodia in Kievan Orthodoxy, to explore the contribution of Baroque musical culture in the formation of ethno-national mentality. To reveal the influence of «baroque» liturgical music of Ukraine of the XVII–XVIII centuries on the formation of national style of culture and cultural consciousness of Ukrainians.

The methodology of the study consists in the combination of art and cultural approaches to the study of the phenomenon of the Ukrainian Orthodox Baroque, as well as in the use of dialectical methods of analysis, synthesis, matching, generalization in the consideration of the relationship and mutual influence of Orthodox Baroque music and the spiritual and sensual sphere of the Ukrainian cultural soul.

Scientific novelty consists in the application of the basic principles of systematization of concepts of Baroque proto-aesthetics to the analysis of Ukrainian liturgical music of the XVII–XVIII century.

The practical significance of the study of this process is permanently relevant in philosophical, worldview, cultural, moral and educational and artistic and aesthetic aspects.

Conclusions. The era of Ukrainian Baroque is characterized by the originality of national church music, which manifested itself in a harmonious combination of canonical Liturgical musical traditions with folk melos.

Key words: Ukrainian Baroque, liturgical music, partesque singing, song-singing orthodoxy, cultural identity, ethno-national mentality.

Надійшла до редакції 29.09.2020 р.

УДК 782.7

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ М. МЕТНЕРА

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,
заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
http://orcid.org/0000-0003-49280261
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.317
dzulajanna8@gmail.com

Зосереджено увагу на типологічних ознаках камерно-вокальної спадщини М. Метнера, що формувалася на основі очевидного протистояння композитора експериментально-авангардній лінії музичного модерну початку XX століття. Виявлено ключову роль в його вокальній творчості надбання російської та німецької романтичної музичної класики. Обґрунтовано новаційність його пізньої вокальної лірики, представленої композиціями ор. 41 («Соната-вокаліз», «Сюїта-вокаліз»), поетика яких тяжіє до синтезу вокальних та інструментальних форм.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість М. Метнера, «Муза і мода», романс, пісня, вокаліз, модерн.

© Джулай Г. А., 2020

Постановка проблеми. «Радість моя полягає не в перспективі моєї особистої популярності, слави, пошани тощо – всього, чого я не тільки не чекаю, але навіть побоююсь, а в свідомості, що, може бути, скромна моя робота всього життя не була марною, як мені іноді стало здаватися за останні роки» [7]. За цим щоденниковим записом М. Метнера постає благородна постать справжнього служителя мистецтва, постаті неординарної навіть для блискучої епохи культурного ренесансу початку ХХ ст.

Художник самобутньої індивідуальності, чудовий композитор, піаніст і педагог, М. Метнер у повній мірі не долучався до жодного з музичних стилів, характерних першій пол. ХХ ст. Наближаючись частково до естетики німецьких романтиків (Ф. Мендельсон, Р. Шуман), а з російських композиторів – до С. Танєєва і О. Глазунова, М. Метнер був разом із тим художником, спрямованим до нових творчих горизонтів. Його багато що поєднує з геніальними особистостями І. Стравінського і С. Прокоф'єва.

Серед композиторів-сучасників М. Метнер посів особливе місце. Він не лише цілком свідомо протистояв своєю музикою численним гармонічним нововведенням модерну, а й спробував теоретично обґрунтувати свою позицію в книзі «Муза і мода», де показав глибоке розуміння основ музичної мови його епохи та її духовно-естетичних підстав.

Своєю «аскетичною» за своїми виразними засобами творчістю М. Метнер продемонстрував невичерпність європейської класичної музичної традиції. Але сучасники композитора за його «старомодністю» не завжди могли розгледіти справжнього і глибокого художника. І сьогодні творчість цього музиканта все ще залишається недостатньо оціненою. Сказане співвідносно не лише з його фортепіанною спадщиною, яка сьогодні переживає свій виконавський і дослідницький «ренесанс», але, перш за все, з його камерно-вокальною творчістю.

У представленій статті акцент зроблено на вокальних творах М. Метнера, широко затребуваних у сучасній педагогічній та концертній вокально-виконавській практиці, які при цьому не стали поки предметом узагальнюючого музикознавчого і виконавського аналізу, що й обумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. У спадщини М. Метнера була непроста доля як у виконавському, так і дослідницькому плані. Його діяльність до недавнього часу не отримала широкого висвітлення ані в зарубіжному, ані вітчизняному музикознавстві, хоча ще за життя привертала увагу російської музичної критики. Про Метнера-піаніста і композитора писали М. Мясковський, Б. Асаф'єв [1], Гр. Прокоф'єв, М. Кашкін, Ю. Енгель. Однак до середини 60-х років ХХ ст. у радянських і зарубіжних музичних словниках та енциклопедіях містилися лише короткі статті, що стосувалися, як правило, загальних фактів діяльності музиканта. На думку О. Долинської, «в більшості статей наполегливо проводиться думка про *несвоєчасність* і певну ретроспективність метнерівського мистецтва, коріння якого сходить (на думку більшості критиків) до класичної та пізньоромантичної німецької музичної культури» [3; 5].

Наприкінці 60-х років у світ виходить цитована вище монографія О. Долинської, в якій, на основі узагальнення відомої на той момент бібліографії, представлена біографія композитора і короткий огляд його творчості. У 1981 р. опублікована збірка спогадів, статей і матеріалів, присвячених питанням творчої біографії М. Метнера, а також оцінкам його спадщини [8]. Цей період ознаменований публікацією Д. Житомирського, що являє собою і понині найбільш ґрунтовне узагальнення стильової специфіки творчості композитора [4].

Останні десятиліття відзначені не лише істотною переоцінкою вітчизняної культурної спадщини (зокрема і музичної) межі XIX–XX ст., а й творчості М. Метнера. Певний підсумок названим дослідженням підводить збірник «Микола Метнер: питання біографії і творчості» [13], в якому постать композитора представлена в широкому історико-культурологічному та стильовому контексті культури «Срібного століття». Назване видання також доповнює публікація книги М. Метнера «Муза і мода» [9], яку можна вважати своєрідним творчим маніфестом композитора, узагальнюючим його жанрово-стильову і духовно-естетичну позицію. Виділяємо також матеріали дисертацій і публікації О. Кірносової, Г. Штром [16], К. Подпорінової [14], Г. Народецької [12], В. Коннова [5]. Проте, стильове багатство і різноманітність вокального спадщини М. Метнера, що становить досить яскраве явище культури першої пол. ХХ ст., і нині потребує узагальнень музикознавчого та історико-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокального спадку М. Метнера в контексті традицій вітчизняної музичної культури першої пол. ХХ ст.

Методологічною базою дослідження є інтонаційна концепція музики в ракурсі аналітико-музикознавчого, жанрово-стильового аналізу, успадкованих від Б. Асаф'єва та його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють обґрунтувати поетико-інтонаційну унікальність камерно-вокальної творчості М. Метнера у річищі творчих шукань європейської культури першої пол. ХХ ст. *Наукова новизна* роботи визначається тим, що в ній вперше узагальнена жанрово-

стильова специфіка та еволюція вокального спадку М. Метнера, узгоджена з базовими духовно-естетичними настановами його творчої діяльності.

Виклад основного тексту дослідження. Творча спадщина М. Метнера охоплює понад 60 опусів, більшість з яких представлена фортепіанними творами і романсами. На думку П. Васильєва, «творчість Метнера є вельми істотною не лише за своїм змістом, але і за обсягом. Йому потрібно було багато часу, щоб здійснити всі свої задуми. В ім'я цього він шукав «тиші і самотності», виключно дбайливо ставився до свого часу, переймаючись «життєвою штовханиною, побаченням з людьми» в позаурочний час». Розмірковуючи далі про особливості творчої роботи композитора, цитований автор також відзначав, що, «будучи в своєму мистецтві майстром першого рангу, майстром, що не написав жодної довільній ноти, Метнер дбав про створення умов, необхідних для вироблення досконалої ясності і чіткості індивідуального почерку <... > Його твори глибоко людяні за своєю суттю, і він жодним чином не є художником, що відгородився від людей у "вежі зі слонової кістки"» [8; 75].

Своєрідність творчої спадщини композитора, що свідомо обмежився у своїй діяльності сферою фортепіанної та камерно-вокальної музики, диктує необхідність певних стильових узагальнень його творчості. Свого часу М. Метнер відзначав, що «кожен художник повинен бути одночасно і сучасним і старим як світ» [11; 13]. У даних словах досить чітко простежується зазначена вище «ретроспективна» творча позиція композитора, який в епоху розквіту модернізму зберігав вірність класичній традиції в мистецтві.

Необхідно відзначити, що подібна позиція на рівні власного самовідчуття неодноразово озвучувалася самим М. Метнером. В одному з листів він зазначав таке: «Від себе у вигляді "автобіографічної" замітки можу додати, що народився я в 1879 році із запізненням на одне століття, роблячи висновок з тієї обставини, що жодним чином не можу змусити себе плисти з сучасними музичними течіями і весь час змушений плисти *проти* течії» [10; 307].

Крайня неприязнь до «сучасних музичних течій» – один із лейтмотивів листів М. Метнера, його публіцистичних висловлювань та духовно-творчих настанов, найбільш повно узагальнених у його записниках [11], а також у роботі «Муза і мода» [9]. Культурно-історичні реалії сучасності та їх духовну сутність композитор оцінює з позицій «духу заперечення, духу сумніву, відносності і релятивізму», що обумовлюють його позицію протистояння даним процесам і «необхідності стояння на своєму посту!» [11; 46]. Музичний досвід попередніх епох у свідомості М. Метнера асоціюється з бездонним «колодязем, на дні якого зберігаються закони музики» [9; 58], актуальні як в осягненні духовних підстав мистецтва минулого, так і відкритті «нових берегів» художньої творчості сучасності.

Подібна позиція знаходить відкладення в авторському стилі М. Метнера, який, за словами Д. Житомирського, «...в основі своїй залишався майже незмінним; це обумовлено, зрозуміло, і самим характером метнерівської творчості, яка ніби і не знала ризикованих проб, експериментів, випадкових імпульсів; творчості, завжди (і в цілому, і в деталях) продуманої, на рідкість об'єктивної» [4; 283].

Разом із тим, «йдучи проти течії» М. Метнер, по суті, шукав власного шляху у сфері музичної культури свого часу, який фактично можна співвіднести з пошуками неокласицизму. «Ідеал Метнера, як це помітно з багатьох його висловлювань – відродження до життя нестаріючих загальних норм класичного мистецтва. Йому хотілося відродити не якийсь певний стиль, не окремі художні прийоми або «правила» минулих часів, але класичний тип мистецтва в його широкому розумінні. Відродити властиве йому співвідношення ідей і засобів, правдивості і краси, сили і досконалості, виразності деталей і пропорційності цілого, оригінальності та глибокої ґрунтовності і ще багато визначальних рис мистецтва цього типу і рангу. Такою є <...> єдино прийнятна для Метнера антитеза "сучасним течіям"» [4; 292].

Сказане знаходить втілення і в апеляції композитора до класико-романтичних музичних форм (соната, концерт, сюїта, пісня, романс, вокальний цикл тощо), і в прагненні до збереження в своїх творах тонально-ладової основи, класико-романтичної гармонії, що особливо очевидно в його вокальних композиціях. Характеризуючи камерно-вокальну лірику М. Метнера, Б. Асаф'єв свого часу зазначав: «Обережний модернізм поєднувався в ній із суворо традиційним мисленням» [1; 84].

Таким чином, і в своїй книзі «Муза і мода», і в творчості, М. Метнер фактично стояв на позиціях захисту основ «до авангардного», або «не авангардного» мистецтва. Творчості композитора «...з її незмінним акцентом на внутрішній якості, а не зовнішній ефектності,… спиранням на вічні, а не минущі цінності, судилося назавжди залишатися відгородженою від усього цього екстремістського модерністського руху непроникною стіною» [17; 198].

Найважливішим моментом даної позиції можна також вважати національну характерність його творчості. Особистість М. Метнера, так само як і його спадщина в різні часи оцінювалася на рівні сполучної ланки російської і німецької культур. Так, характеризуючи переваги вокальної лірики М. Метнера, Б. Асаф'єв писав про неї як про «умиротворено-споглядальну глибоко поетичну і ґрунтовну

музику, в якій з'єдналася культура німецької наївно-чутливої пісенності (щось від Брамса, але не від чуттєвого Вольфа) з російською задушевністю і ніжністю» [1; 83]. Л. Сабанєєв виводить стиль М. Метнера з «німецької культури» [15; 79], що мала, так само як і культ Й. Брамса, широкий резонанс у російському музично-художньому світі у другій половині XIX століття. Причина подібної оцінки є очевидною і в німецьких «корінняхъ» роду Метнерів [8], і в особливому духовно-філософському інтересі не лише у родині композитора, але й в російській культурі загалом до творчості корифеїв німецької літератури, зокрема до Й. В. Гете [5].

Разом із тим, незважаючи на очевидну відсутність явно виражених російських фольклорних цитат в його творах, композитор завжди вважав себе росіянином. Особливо очевидно ця позиція проявилася в його творчості і в світогляді в період вимушеної еміграції, в його переживаннях із приводу долі батьківщини на початку ІІ Світової війни. Говорячи про «зчеплення» в музичній мові М. Метнера традицій російського мелосу з німецькою композиторською технікою і про іноді домінуючу роль останньої, І. Яссер підкреслює, що це «...жодним чином не позбавляє самого Метнера глибокого зв'язку з російською музичною культурою, так само як, скажімо, суто французька витонченість, успадкована Шопеном від своїх предків по батьківській лінії, жодним чином не позбавляє його польської самобутності <...> Незважаючи на перейняту їм від "чужих" гігантську технічну майстерність, остання все ж таки не стоїть у центрі його художньої творчості. Справжня серцевина метнерівської музики – це особливий стан почуттів, що незмінно вражає слухача як внутрішньо зосереджений і разом із тим душевно зігрітий роздум. Поєднання ж це якраз і є найбільш близьким слов'янській і, зокрема, російської налаштованості» [17; 210].

М. Метнером написано понад сто вокальних творів, зокрема «Соната-вокаліз» та «Сюїта-вокаліз», що складається з п'яти частин. Особливого роду інтерес композитора до названої сфери творчості багато в чому обумовлений не лише його німецько-російськими «корінняхъ» і значущості в них вокальної складової, а й загально-естетичними, творчими позиціями, відповідно до яких, власне, спів сприймався М. Метнером на рівні першооснови музичного мистецтва і виконавства як таких. Сказане знайшло відкладення і в його відомих афоризмах: «Співати! Частіше співати, наспівувати, виспівувати свої думки…» [11; 54]; «На початку була пісня <...> Музика *наспівує* про невимовне. Для невимовного ж потрібні не слова, а самі смисли» [9; 10].

У своїй камерно-вокальній творчості М. Метнер послідовно використовував ознаки трьох базових вокальних жанрів – «романсу», «пісні» і «віршу». При цьому лише перші вокальні твори композитора (ор. 1 і 3) визначені ним саме як «романси». Найменування «пісня» трапляється у багатьох композиторів російської школи, але в жодного з них воно не застосовується з такою послідовністю як у М. Метнера. Починаючи з ор. 6, у жанрових визначеннях його творів чергуються «пісні» та «вірші».

Необхідно відзначити, що, апелюючи до терміну «пісня», М. Метнер, відповідно до зазначеної вище авторської полінаціональної позиції, з одного боку, відтворює, власне, російську камерно-вокальну традицію. З іншого боку, його вокальні твори в повній мірі демонструють зв'язок зі стилістикою німецько-австрійської Lied, творчо сприйнятої композитором крізь спадщину Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших авторів. Жанр «віршу», в порівнянні з «піснею», у М. Метнера являє собою більш масштабну і вільну в структурному плані композицію, що являє часом досить розгорнуті лірико-драматичні сцени.

Генетичний зв'язок і приналежність М. Метнера до двох культур – російської і німецької – знайшли відбиток і в текстово-поетичних перевагах композитора. Серед російських поетів композитор виділяє О. Пушкіна, Ф. Тютчева. З німецьких авторів він віддає перевагу Й. В. Гете і Й. Ейхендорфу. Інтерес до названих авторів визначено не лише особистим ставленням М. Метнера до їх спадщини, а й епохою, в яку він жив і творив.

Для представників «Срібного століття» творчість цих поетів сприймалася не тільки на рівні втілення художньої досконалості поетичного мистецтва, а й як осередку тієї гармонії і узгодженості в світогляді та культурі, яких так потребувала їх неспокійна епоха, що балансувала на межі містеріальних осяянь і передчуття есхатологічних катастроф.

Вокальні твори М. Метнера на тексти російських поетів, на думку Т. Лівої [6], утворюють «романтико-психологізовану лінію» вокальної творчості композитора, орієнтовану на теми поетичного дару, покликання і призначення мистецтва («Муза», «Співак», «Відлуння», «Аріон», «Безсоння» та ін.), а також на роздуми про сенс життя, діалектику його коло-обігу, прагнення осягнути складні життєві протиріччя.

Апелюючи до російської поезії, М. Метнер у даних творах спирається на багатющий інтонаційний досвід і жанрову систему вітчизняної камерно-вокальної лірики XIX ст., генетично висхідної до творчості М. Глинки та його сучасників. Це проявляється в зверненні композитора до типології романсу, пісні, елегії, романсу національно-жанрового плану, «віршу» тощо.

З іншого боку, дані вокальні монологи демонструють якісно новий рівень співвідношення вокальної та фортепіанної партій, що дало свого часу право Ю. Енгелю визначити вокальні твори М. Метнера як «ліричні поеми для фортепіано та голосу». На думку критика, «Пісні Метнера, по суті, настільки ж п'єси для фортепіано як і для співу, якщо ще не більше» [16; 4]. Їх складна і тонко розроблена фортепіанна партія, нерідко виступає головним носієм образно-смислового і інтонаційного змісту твору, сконцентрованого у вступах, інтерлюдіях і постлюдіях.

Твори М. Метнера, написані на тексти Й. В. Гете, Й. Ейхендорфа, а також Г. Гейне і Шаміссо, утворюють іншу, «класичну» (за визначенням Т. Лівої) «лінію» вокальної спадщини композитора. Вона, як зазначалося вище, спирається на німецьку вокально-романтичну традицію, творчо сприйняту композитором крізь пісенний доробок Р. Шумана, Ф. Шуберта і Й. Брамса. Для даних творів показовою є прозора фактура, жанрова стійкість, шубертівська співучість і простота мелодики. «Пісні» і «вірші» Й. В. Гете і Й. Ейхендорфа об'єднує також спільність структурних і музично-виразних засобів. За винятком пісні «Мимохідь» з ор. 6 і двох балад, включених до ор. 15, всі його твори «німецької традиції» відрізняються порівняно невеликим обсягом. У них виражено, як правило, один стан, один настрій.

Фортепіанна партія, зазвичай, однорідна за матеріалом і не превалює над вокальною, що і демонструє співвіднесення цих пісень з шубертівсько-шуманівською гілкою Lied і, водночас, відповідає жанрово-стильовій специфіці творчості М. Метнера.

Новаторська лінія вокальної спадщини М. Метнера репрезентована його двома творами ор. 41 – «Сонатою-вокалізом» і «Сюїтою-вокалізом», що належать до зрілого періоду його творчості. Ці композиції являють собою унікальні твори в жанровій сфері вокальної музики ХХ ст., що практично не мають аналогів у творчості його сучасників (за виключенням, мабуть, «Вокалізу» С. Рахманінова). На думку О. Долинської, «ці твори відображають головну тезу, характерну вокальній творчості композитора: голос трактується ним як досконалий музичний інструмент, здатний стати провідником думок і почуттів. Вокальна партія в творах ор. 41 тонко, віртуозно розроблена і розкриває нові можливості людського голосу» [3; 52].

Творам цього опусу передує музичний епіграф у вигляді романсу «Святе місце» на текст Й. В. Гете. Його музика є джерелом інтонаційного матеріалу, з якого формується тематизм «Сонати-вокалізу», в той час як текст Й. В. Гете дає назви частинам «Сюїти-вокалізу».

Вибір цього віршу, на думку В. Коннова, далеко не випадковий. Він представляється символом всієї системи переконань М. Метнера, викладених у книзі «Муза і мода». Саме в епіграфі закладається і жанрова основа обох композицій, що тяжіє не лише до типології Сициліани, а й до різноманітних аспектів символістського тлумачення «топосу пасторальності» у всьому різноманітті його музично-історичних модифікацій.

Отже, в названих композиціях ор. 41 М. Метнер, звертаючись до форми вокалізу, фактично з'єднує дві різні жанрові сфери своєї творчості – вокальну лірику і фортепіанну сонату. Водночас, він представляє два структурні варіанти вирішення подібного жанрового синтезу: Соната-вокаліз ор. 41 № 1 – одночастинна композиція, що наближається до фортепіанної Сонати ор. 11, у той час як Сюїта-вокаліз ор. 41 № 2 є п'ятичастинним твором, в якому поєднуються ознаки сонатно-симфонічної, сюїтної і пісенної циклізації. Подібного роду жанровий синтез демонструє також апелювання М. Метнера до початкового зрощення названих сфер, висхідного до духовної вокально-співочої практики попередніх епох. При цьому сутність вокалізу генетично пов'язана з мистецтвом юбіляції і калофонії, в той час як етимологія італійського «sonare» та перші зразки, власне, сонати знову-таки апелюють до вокальної практики [2; 193].

У подібного роду підході помітна не лише позначена вище «традиціоналістська» позиція композитора, але і його розуміння ролі новизни в сфері музичної творчості. Переосмислюючи відомий вислів М. Мусоргського, М. Метнер формулює сутність свого методу наступним чином: «"До нових берегів!" Коли стає не під силу жити по-старому <...> то доводиться мимоволі замислитись: як жити по-новому? У мистецтві ж це абсолютно неприйнятно. У мистецтві все і завжди має переживатися не по-новому, а заново, тобто в процесі вічного оновлення» [9; 116].

Висновки. Підводячи підсумок огляду жанрово-стильової специфіки камерно-вокальної творчості М. Метнера, необхідно відзначити, що вона формувалося на основі очевидного протистояння автора експериментально-авангардній «лінії» музичного модерну початку ХХ ст., що знайшло втілення не лише в його композиторській, а й музично-естетичній спадщині («Муза і мода»), що тяжіли до творчого осмислення і розвитку класичної традиції в мистецтві, представленої її німецько-австрійською (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс) і російською «лініями». Сказане є очевидним і в поетичних перевагах автора, зосереджених на ліриці Й. В. Гете, Й. Ейхендорфа, Г. Гейне, а також О. Пушкіна, Ф. Тютчева та ін. Підсумком творчої діяльності М. Метнера стає поява оригінальних композицій «Сонати-вокалізу» та «Сюїти-вокалізу» (ор. 41), поетика яких апелювала до жанрового синтезу сонатного, сюїтного і пісенного циклів, що виявляв його початкову вокальну ґенезу.

Список використаної літератури

1. ***Асафьев Б. В.*** Русская музыка XIX и начала XX века. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
2. ***Валькова В. Б.*** Соната. *Музыкальная энциклопедия.* в 6-ти т. Москва: Сов. энцикл., 1989. Т. 5. Ст-лб. С. 193–199.
3. ***Долинская Е.*** Николай Метнер: Монографический очерк. Москва : Музыка, 1966. 191 с.
4. ***Житомирский Д.*** Избранные статьи. Москва : Сов. композ., 1981. 392 с.
5. ***Коннов В. П.*** Романсы Н. Метнера на стихи Гете. *Гете в русской культуре XX века* / Под ред. Г. В. Якушевой; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. 2-е изд., доп. Москва: Наука, 2004. С. 239–255.
6. ***Левая Т. Н.*** Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 168 с.
7. ***Масловская Т.*** Николай Метнер. URL: composer.ru/xxmidi/st/Met_ Mas01.html (дата звернення: 18.02. 2020 р.).
8. ***Метнер Н. К.*** Воспоминания. Статьи. Материалы [сост.-ред. З. А. Апетян]. Москва : Сов. композ., 1981. 352 с.
9. ***Метнер Н. К.*** Муза и Мода. Paris : YMKA PRESS, 1978. 165 с.
10. ***Метнер Н. К.*** Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. Москва : Сов. композ., 1973. 615 с.
11. ***Метнер Н. К.*** Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. Москва : Музыка, 1979. 71 с.
12. ***Народецкая А. В.*** Камерно-вокальное творчество Н. К. Метнера в контексте музыкальной культуры «Серебряного века». *Вестник Башкирск. ун-та.* 2009. № 1 (Т. 14). С. 195–198.
13. ***Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества*** / Сост. и науч. ред. Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. Москва : Библиотека-фонд «Русское зарубежье» / «Русский путь», 2009. 240 с.
14. ***Подпорінова К. В.*** Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора: автореф. дис. …канд. миств.: 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
15. ***Сабанеев Л.*** История русской музыки. Москва : Работник Просвещения, 1924. 88 с.
16. ***Штром А. А.*** Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера: дисс. … канд. искусств.: 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Нижний Новгород, 2009. 197 с.
17. ***Яссер И. С.*** Искусство Николая Метнера. *Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы* / сост.-ред., автор вступ. статьи, указателей З. А. Апетян. Москва: Сов. композ., 1981. С. 198–210.

References

1. ***Asaf'yev B. V.*** Russkaya muzyka XIX i nachala KHKH veka. L.: Muzyka, 1979. 344 s.
2. ***Val'kova V. B.*** Sonata // Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1989. T. 5. Stlb. S. 193–199.
3. ***Dolinskaya Ye.*** Nikolay Metner: Monograficheskiy ocherk. Moskva: Muzyka, 1966. 191 s.
4. ***Zhitomirskiy D.*** Izbrannyye stat'i. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1981. 392 s.
5. ***Konnov V. P.*** Romansy N. Metnera na stikhi Gete. *Gete v russkoy kul'ture KHKH veka* / Pod red. G. V. Yakushevoy; Nauch. sovet «Istoriya mirovoy kul'tury» RAN – 2-ye izd., dop. Moskva: Nauka, 2004. S. 239–255.
6. ***Levaya T. N.*** Russkaya muzyka nachala KHKH veka v khudozhestvennom kontekste epokhi. Moskva: Muzyka, 1991. 168 s.
7. ***Maslovskaya T.*** Nykolay Metner. URL: composer.ru/xxmidi/st/Met_ Mas01.html (data zvernennya: 18.02. 2020 r.).
8. ***Metner N. K.*** Vospominaniya. Stat'i. Materialy [sost.-red. Z. A. Apetyan]. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1981. 352 s.
9. ***Metner N. K.*** Muza i Moda. Paris: YMKA PRESS, 1978. 165 s.
10. ***Metner N. K.*** Pis'ma / Sost. i red. Z. A. Apetyan. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1973. 615 s.
11. ***Metner N. K.*** Povsednevnaya rabota pianista i kompozitora: Stranitsy iz zapisnykh knizhek / Sost. M. A. Gurvich, L. G. Lukomskiy; vstup. Stat'ya, komment. P. I. Vasil'yeva. Moskva: Muzyka, 1979. 71 s.
12. ***Narodetskaya A. V.*** Kamerno-vokal'noye tvorchestvo N. K. Metnera v kontekste muzykal'noy kul'tury «Serebryanogo veka» / *Vestnik Bashkirskogo universiteta.* 2009. № 1 (T. 14). S. 195–198.
13. ***Nikolay Metner: Voprosy biografii i tvorchestva*** / Sost. i nauch. red. T. A. Korol'kova, T. YU. Maslovskaya, S. R. Fedyakin. M.: Biblioteka-fond «Russkoye zarubezh'ye» / «Russkiy put'», 2009. 240 s.
14. ***Podporinova K. V.*** Sonata v tvorchosti M. K. Metnera yak viddzerkalennya ideyno-khudozhnoyi kontseptsiyi kompozytora: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Kharkivskyy derzhavnyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevskoho.
15. ***Sabaneyev L.*** Istoriya russkoy muzyki. Moskva: Rabotnik Prosveshcheniya, 1924. 88 s.
16. ***Shtrom A. A.*** Rol' fortepiannoy partii v kamerno-vokal'nom tvorchestve N. K. Metnera: diss. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo / Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Nizhniy Novgorod, 2009. 197 s.
17. ***Yasser I. S.*** Iskusstvo Nikolaya Metnera/ *N. K. Metner. Vospominaniya. Stat'i. Materialy* / sost.-red., avtor vstup. stat'i, ukazateley Z. A. Apetyan. Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. S. 198–210.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Н. МЕТНЕРА

Джулай Анна Андреевна – кандидат философских наук,
заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры сольного пения,
Одесская национальна музыкальная академия им. А. В. Неждановой,
г. Одесса.

Сосредоточено внимание на типологических признаках камерно-вокального наследия Н. Метнера, формировавшегося на основе очевидного противостояния композитора экспериментально-авангардной линии музыкального модерна начала XX столетия. Выявлена ключевая роль в его вокальном творчестве наследия русской и немецкой романтической музыкальной классики. Обоснована новационность его поздней вокальной лирики, представленной композициями ор. 41 («Соната-вокализ», «Сюита-вокализ»), поэтика которых тяготеет к синтезу вокальных и инструментальных форм.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество Н. Метнера, «Муза и мода», романс, песня, вокализ, модерн.

GENRE-STYLE ASPECTS OF CHAMBER AND VOCAL WORKS OF N. METNER

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine,
professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova,
Odessa

Attention is focused on typological features of N. Metner's chamber-vocal heritage, which was formed on the basis of the obvious opposition of the composer of the experimental-avant-garde line of musical modernity of the early twentieth century. The key role in his vocal creativity of the heritage of Russian and German romantic musical classics is revealed. The innovativeness of his late vocal lyrics, represented by compositions by op. 41 («Sonata-vocalization», «Suite-vocalization»), the poetics of which gravitate towards the synthesis of vocal and instrumental forms.

Key words: chamber-vocal creativity of N. Metner, «Muse and Fashion», romance, song, vocalization, modern.

UDC 782.7

GENRE-STYLE ASPECTS OF CHAMBER AND VOCAL WORKS OF N. METNER

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine,
professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova,
Odessa

The purpose of the work – revealing of poetic-intonational features of M. Metner's vocal inheritance in the context of the traditions of the domestic musical culture of the first half of the twentieth century.

The methodological basis of the work is an intonational concept of music in the perspective of analytical, musicological, genre-style analysis, inherited from B. Asafiev and his followers. At the same time, historico-cultural and interdisciplinary approaches that substantiate the poetic-intonational uniqueness of M. Metner's chamber-vocal creativity in the sphere of creative pursuits of European culture of the first half of the twentieth century were also very significant for this work.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it for the first time generalized genre-style specificity and evolution of M. Metner's vocal heritage, consistent with the basic spiritual and aesthetic tendencies of his creative activity.

Conclusions. Summing up the review of the genre-style specifics of N. Metner's chamber-vocal creativity, it should be noted that it was formed on the basis of the obvious opposition of the author of the experimental-avant-garde «line» of musical modernity at the beginning of the 20th century, which was captured not only in his composer, but also musical and aesthetic heritage («Muse and Fashion»), which gravitated towards the creative understanding and development of the classical tradition in art, represented by its German-Austrian (F. Schubert, R. Schumann, I. Brahms) and Russian «lines». The aforesaid is obvious in the poetic preferences of the author, focused on the lyrics of I. V. Goethe, I. Eichendorf, G. Heine, as well as A. Pushkin, F. Tyutchev and others. The result of the creative activity of N. Metner is the appearance of original compositions «Sonatas-vocalization» and «Suite-vocalization» (op. 41), whose poetics appealed to the genre synthesis of sonata, suite and song cycles, revealing its original vocal genesis.

Key words: chamber-vocal creativity of N. Metner, «Muse and Fashion», romance, song, vocalization, modern.

Надійшла до редакції 7.05.2020 р.

УДК 78.27; 78.25

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЕТОС ПОЛЬСЬКОЇ МУЗИКИ У СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТАХ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

Самострокова Наталія – артистка Академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії, здобувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
http://orcid.org/0000-0002-9285-1771
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.318
taliczkaviolino@gmail.com

Здійснено спробу виявити національний етос польської музики у Першому (2016 р.) та Другому (1933 р.) скрипкових концертах К. Шимановського. Розглянуто особливості тематизму солюючої скрипки та його розвитку у контексті імпресіоністичної (Перший концерт) та неофольклористичної (Другий концерт) музичної виразовості. Виявлено, що ліричний етос Першого концерту авангардною для свого часу музичною мовою відображає усталені національні характеристики, а екзальтація та споглядання у Другому пов'язані з сучасним представленням польської етнічної характерності та архаїчної фольклорної інтонаційності, чим перегукується з ідеалами «Молодої Польщі» та здобутками І. Стравінського, Б. Бартока та ін. Підкреслено, що скрипкові концерти К. Шимановського повернули розвиток жанру на нові орієнтири, композитор у співпраці з П. Коханьським створив новий скрипковий стиль ХХ ст. (А. Калениченко) та у високохудожній формі втілив дві ґрані етосу польської музики – витонченого ліризму та етнічно-зумовленої екзальтації.

***Ключові слова*:** скрипковий концерт, творчість К. Шимановського, національний етос польської музики, модернізм, імпресіонізм, неофольклоризм

Постановка проблеми та актуальність теми. Серед проблем, які постали у сучасну добу глобалізації, є все більше нівелювання національного чинника у житті світового суспільства. Разом із тим, саме етноси є ключовими «дієвими особами» у творенні культури, а відтак – і цивілізаційного майбутнього.

Кароль Шимановський належить до коґорти мистців, у творчості яких проявилися передові етичні установки та естетичні віяння, характерні для європейських культур першої третини ХХ ст. Виходець з України, з польської родини, пов'язаної з іменами музикантів Нейгаузів і Блуменфельдів, вихованець школи Г. Нейгауза у Єласиветграді, композитор став провідним діячем національно-спрямованого товариства «Молода Польща» та основоположником модернізму у польській музиці. Витонченість пізнього романтизму та імпресіонізму, алюзії до пізніх німецьких романтиків, К. Дебюссі та О. Скрябіна, захоплення Сходом та, поруч з Ігорем Стравінським, слов'янською пракультурою, а водночас – феєрія гуральського фольклору, – всі ці риси поставили скрипкові концерти Майстра у ряд кращих взірців жанру, що *потребують дослідження*, у тому числі – з позицій втіленого у них національного етосу.

Аналіз останніх досліджень. На сьогодні в українському музикознавстві відсутнє цілісне дослідження жанру польського скрипкового концерту, хоча творчості К. Шимановського присвятили праці А. Калениченко [3–5], Д. Полячок [6–8], О. Сердюк [10], Г. Середенко [11] та ін. Другий концерт у контексті аналізу провідних взірців жанру в ХХ ст. увійшов у поле уваги Л. Скрипник [12], важливими є окремі відомості з праць авторів інших музикознавчих шкіл, а саме польської – B. Dąbrowski [13], M. Komorowska [15], K. Michałowski [16], A. Walaciński [17], T. A. Zieliński [19] й інших шкіл – S. Downes [14], A. Wightman [18] та ін. Натомість у нашій праці ставимо принципово новий акцент – на національний етос, який виявляємо у двох вершинних взірцях жанру польського скрипкового концерту, що належать перу К. Шимановського.

Мета статті – виявити національний етос польської музики у скрипкових концертах К. Шимановського.

Два концерти для скрипки з оркестром К. Шимановського, які «вражають… вишуканістю оркестровки, політональними ефектами, грою тембрів, регістрів» [2; 17], де «концертний жанр перетворюється в колористичне звукове панно, у якому панує пристрасно-чуттєвий тембр солюючої скрипки» [2; 17], втілюють різні образні сфери, написані в різній стилістиці та із застосуванням різних принципів формотворення. Відповідно, у кожному із них оригінально трансформовано й певні аспекти національного етосу, що спробуємо проаналізувати нижче.

Перший концерт для скрипки з оркестром написаний 1916 р. в Україні та присвячений близькому товаришу композитора, скрипалю-віртуозу П. Коханьському, вихідцю з одеської школи Е. Млинарського, який, як відомо, здійснив редагування скрипкових партій та написання сольних каденцій обох концертів К. Шимановського. За словами А. Калениченка, саме тут, на малій батьківщині, К. Шимановський та П. Коханьський створили новий скрипковий стиль ХХ ст. [3]. Твір мав прозвучати у

© Самострокова Н., 2020

1917 р. у Петербурзі, проте, в силу революційних подій, першовиконання відбулося 1922 р. у Варшавській філармонії з диригентом Е. Млинарським і солістом Ю. Озімінським; у 1924 р. Концерт прозвучав у Нью-Йорку під орудою Л. Стоковського, де солістом виступив П. Коханьський [17]. Це особливий твір, поетичним імпульсом до якого став вірш Т. Міцінського «Травнева ніч», який викликає паралелі до написаної того ж року Третьої симфонії з програмною назвою «Пісня ночі».

Який же етос утілений у Першому скрипковому концерті? Найбільш виразні ознаки, що містить дана композиція, пов'язуємо з національно-характерним *ліризмом*, що відображає знаменитий *ліричний етос* польської музики, вершинним втіленням якого стала творчість Ф. Шопена. У даному випадку такий етос утілений крізь призму нової для композитора *імпресіоністично-символістської, сецесійної* стилістики, яка виросла з пізньоромантичного лона. У творі промовисто відображено як саме споглядання, так і отриманий результат – «impression». Символістська програма твору вказує на образність, пов'язану з солодкою млосністю південної ночі. Нагадаємо, що у 1914 р. автор здійснив подорож Італією, Сицилією та південною Африкою, що, безумовно, справило неабиякий вплив на світогляд мистця. Тому у Концерті чуємо аналогії до «східної теми» у К. Дебюссі, що, ймовірно, зумовлено згадкою про Шахерезаду у поетичному джерелі тощо.

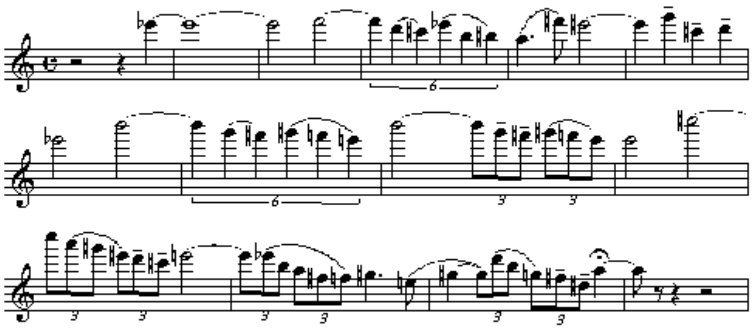
Аналіз Концерту показав, що *ліричний етос* твору новітньою, навіть авангардною для свого часу музичною мовою відображає усталені національні цінності. З одного боку, це вихід із меж мажоро-мінорної системи. Уже в оркестровому вступі вводяться хроматизація мелодики та цілотонова модальність у поспівках-арабесках, вібрації для створення ефекту «мерехтливого звуку», різноманітні вертикальні поєднання горизонтальних структур, що творять розмаїття оркестрових барв. Поетика літературного першоджерела у поєднанні із новаторським баченням мистця стали імпульсом до творення нового типу переживання, настроєвості, в яких викристалізовуються основи польського (і європейського) імпресіонізму. Відтак, домінуюча образність епізодів Концерту і зображуюча її стилістика має паралелі із показом «південно-східної» теми у творчості К. Дебюссі. Разом із тим, попри новаторське висловлювання, твір яскраво демонструє продовження шопенівської традиції, пов'язаної із *ноктюрновістю* як сферою світовідчуття і художнього виразу. З іншого боку, Концерт є прикладом втілення апофеозу пристрасних почуттів, якими сповнені екзальтовані звучання у кульмінаціях, і це поєднує його з пізньоромантичними традиціями Р. Вагнера, а також сучасниками Г. Малером і О. Скрябіним, А. Шенберґом і С. Прокоф'євим та ін.

Наступний чинник, що привертає увагу у творі – вільність його форми, що будується за принципом одночастинної *поемності*, де у чотирьох розділах чергується тематизм вступного розділу Vivace (AB), центрального розділу Andantino grazioso (C) – Scherzo (D), згодом Cadenza, дзеркальна репризність у Scherzo (D_1) – Andantino (C_1) та Coda (C_2). У трактуванні композиції вбачаємо вплив вільного формотворення, притаманного жанру фантазії та традицій польської *баладності,* і водночас із вільністю, форма має чітку логіку, як це мало місце у творах імпресіоністів.

Ядром утілення ліричного етосу у Концерті є тематизм соліста, у кожному епізоді виразний та характерний. Наведемо приклади окремих тем.

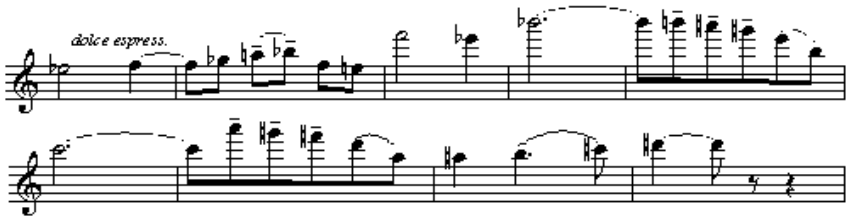
Перша – тема вступу Poco meno mosso, ц. 4 (приклад 1) у соліста, надзвичайно ніжна, «кришталево-прозора» мелодика якої у високому регістрі вводить у сферу витонченого, вишуканого ліризму (контраст їй складе нова тема, від ц. 13, скерцозного характеру). У частих «дотягненнях» до нових вершин змінюється інтонаційний колорит солюючого інструмента, що вносить нові, просвітлені барви у загальне звучання. В півтонових інтонаціях та орнаментаціях цієї теми закладаються основи лейттематизму твору.

Приклад 1



Друга лірична тема – Andantino grazioso (ц. 29), Tempo comodo (andantino). Grazioso ed affabile, представлена мелодикою широкого дихання, що розпочинає центральний розділ композиції та невпинно розвивається (приклад 2), блукаючи поміж устоями.

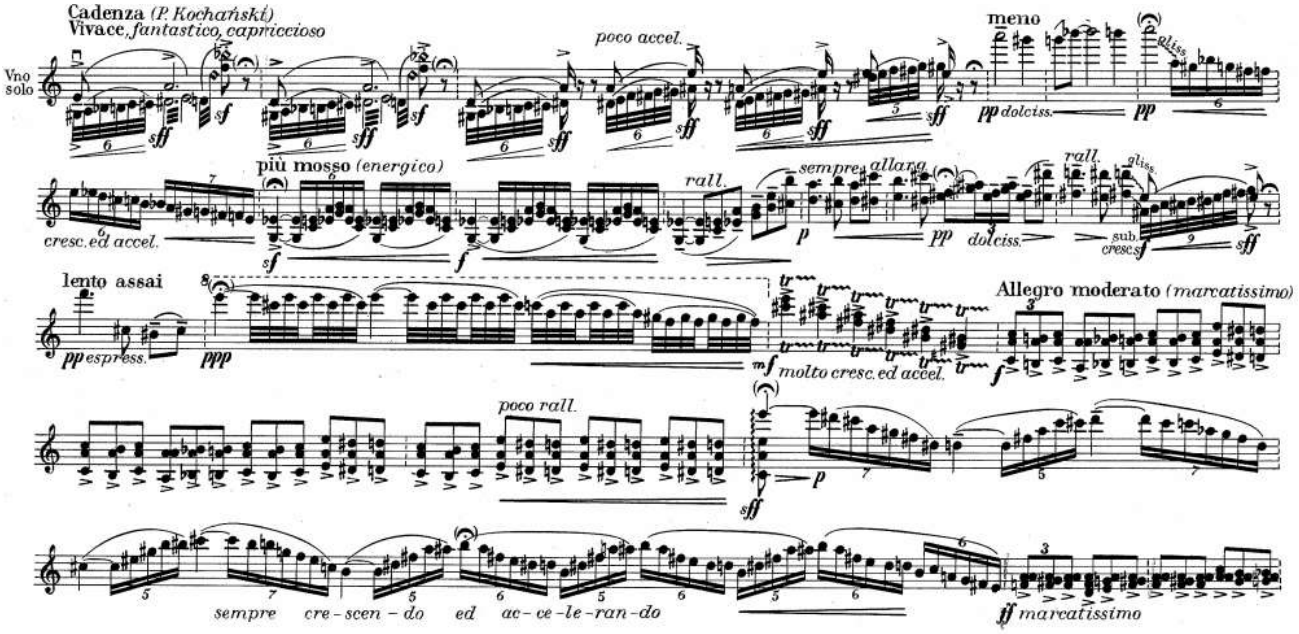
Приклад 2



Третя тема, на яку звертаємо особливу увагу, – віртуозної каденції соліста (нагадаємо, написана П. Коханьським). Позначена ремарками «fantastic, capriccoso», ця тема поєднує у собі на тематичному рівні контрастно-співставлені інтонаційні елементи різних розділів твору та, на рівні образно-настроєвому, – дві сфери, імпресіоністично-змальовану загадковість та романтичну ліричну екзальтацію, в основі яких лежить віртуозний первень із багатством пасажів, подвійних нот, акордики, штрихів, фактур тощо (приклад 3).

У творі втілено високий рівень віртуозності солюючої скрипки, але поряд із тим, як зазначає Л. Скрипник, «в експозиційних розділах зустрічаються монорельєфні «дуети», котрі підкреслюють тематичне верховенство партії скрипки. Але в «дуетах» розвиваючих розділів переважають ті їхні різновиди, що виявляють рівноправність функцій оркестру і соліста. Значною є роль партії оркестру в «діалогах», у кульмінаційних зонах. Крім того, партія оркестру внутрішньо діалогічна, з неї часто вирізняються окремі тембри, що тимчасово доповнюють соліста» [12, 9].

Приклад 3



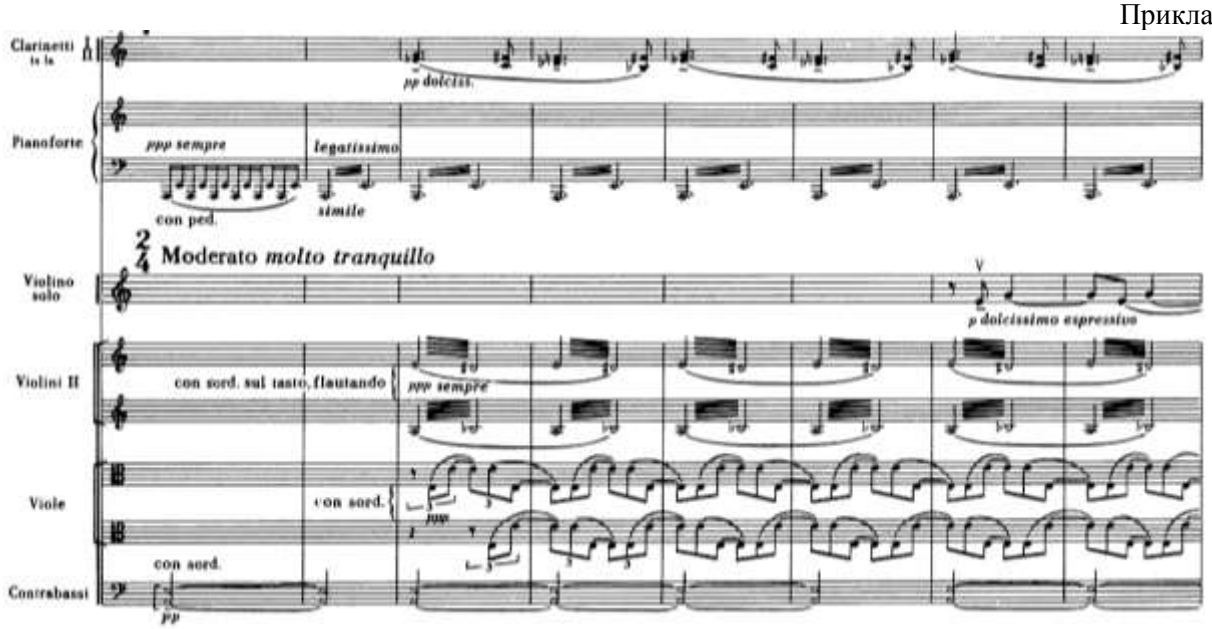
Другий концерт для скрипки з оркестром, створений у 1932–1933 рр. та присвячений пам'яті П. Коханьського, належить до пізнього, неофольклористичного періоду творчості К. Шимановського, пов'язаного з Підгаллям – регіоном польських Татр. Твір утілює зовсім інший етос – *екзальтації та споглядання,* пов'язаних із прадавнім корінням польської етнічної характерності та фольклорними (пісенними, інструментальними) витоками інтонаційності, поданими крізь призму максимально сучасного музичного мислення. Відтак, твір перегукується з неофольклористичними здобутками І. Стравінського[1], Б. Бартока, ідеалами «Молодої Польщі». У Концерті у трансформовано-узагальненому вигляді наслідується архаїчне гуральське музичне мислення, первинна стихія народної пісенності (у вигляді прадавнього «горлового» співу) та інструментальності. Останнє явище є особливо цікавим, оскільки польська музика здавна славилася специфічною манерою народного скрипкового виконавства з власним інструментарієм. Нагадаємо, саме в той період створені хорові «Шість курпйовських пісень», камерно-вокальні «Дванадцять курпйовських пісень» та ін.

Другому концерту притаманна зовсім інша стилістика, ніж Першому – трансформовано-фольклорний первень виражається максимально «прозорими» засобами з пануючою діатонічною модальністю, засобами якої передається розмаїтий колорит звучань. Він також є одночастинним, у

чотирьох розділах композиції почергово розвивається етнічно-характерний тематизм, який послідовно виявляє різні грані *національного етосу, що виростає з характерності праслов'янської архаїки*.

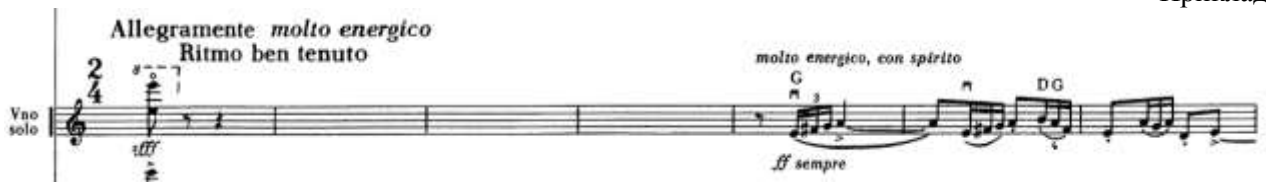
У результаті аналізу маємо підстави стверджувати про витоки принципів творення композиції у *народному рапсодіюванні* (на вплив народної рапсодії також вказує І. Гребнєва [1]). Перший варіант указаної характерності – тематизм першого розділу з ознаками сонатної форми (Moderato, molto tranquillo, Andante sostenuto, Poco più mosso), що виникає з квазігуральського терцієво-квартового наспіву у лідійському ладу, який укладається в лейтінтонацію твору e–fis–g–a. Ніжна, виразна мелодія теми звучить на тлі повторюваних фігур в оркестрі за участі фортепіано (приклад 4), солюючу скрипку «продовжує» засурдинена валторна. Другий варіант – у сольній каденції (Cadenza, Allegramente molto energico), в якій сконцентровано подано інтонаційність твору, насамперед, тут представлена у різноманітних варіантах вказана вище лейтінтонація, викладена подвійними нотами, стрімкими пасажами у ритмічних, ладових і фактурних варіантах тощо.

Приклад 4

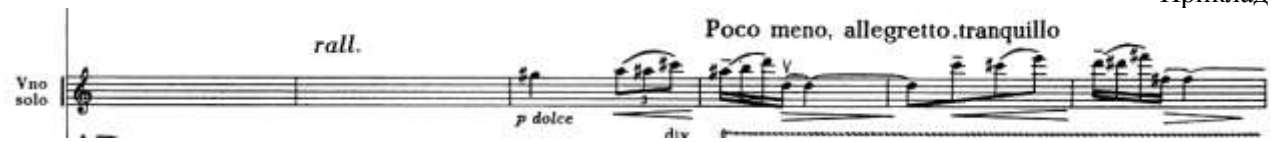


У наступному розділі Allegramente molto energico розвиваються декілька тематичних утворень, перше з них виростає з квазіфольклорного награшу (приклад 5), що особливою енергією розвитку, відтворенням нестримної стихії гуральської архаїки, власне, і символізує екзальтований етос твору. Друге – ліричне, широкого дихання утворення в серединному епізоді Allegretto tranquillo, мелодика якого створює примхливі графічні візерунки, викликає аналогії до символістсько-сецесійної образності Першого скрипкового концерту та інших творів цього періоду творчості К. Шимановського (приклад 6). Лірику, відображену крізь призму етосу споглядання, втілено і в третьому розділі композиції Andantino molto tranquillo, ц. 40 (приклад 7).

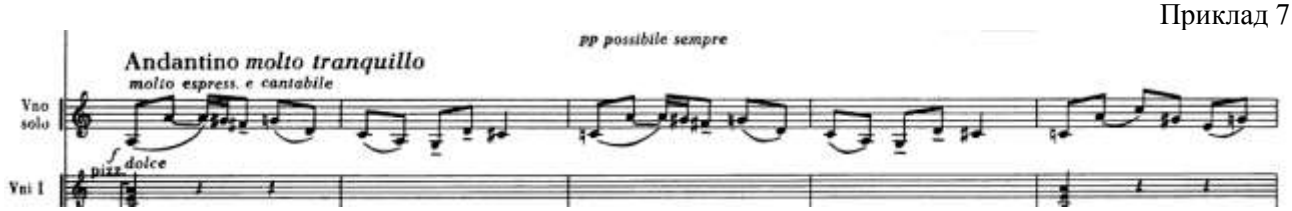
Приклад 5



Приклад 6

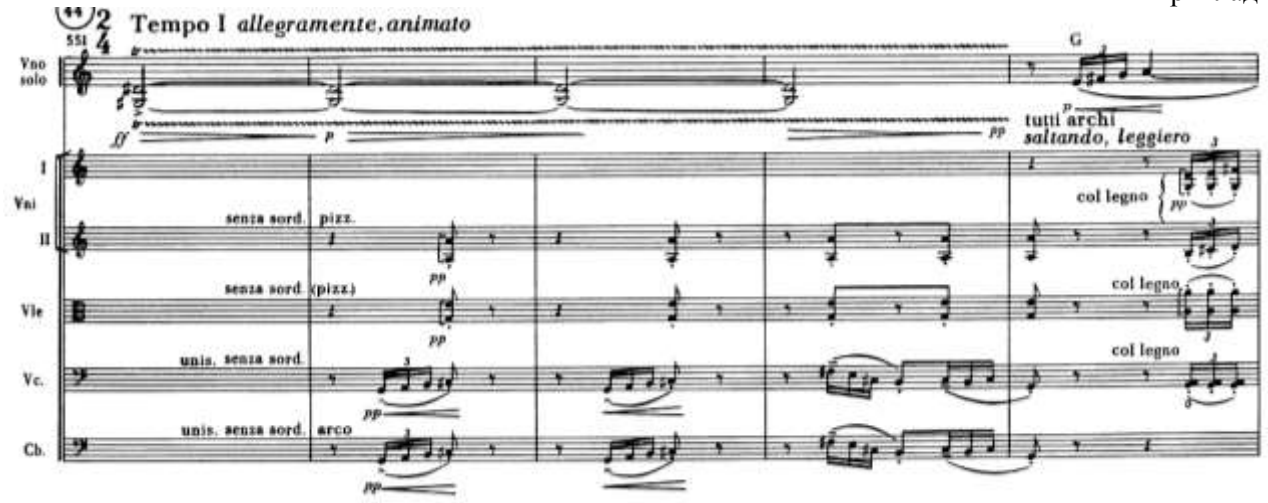


Приклад 7



Фінал Allegramente animato (від ц. 44) складають епізоди з двома видами тематизму, що представляють почергово екзальтацію та доповнюючий її ліризм. Основний етос фіналу виростає з повторювальних висхідних закличних, в обсязі кварти, зворотів, ілюструється імітацією гри народної скрипки з характерною квінтовістю, орнаментикою, способами звуковидобування (приклад 8). Із цього тематизму виростає кода, в якій на основі трансформації фольклорних джерел сповна реалізується етос національної екзальтації, народного святкування, що пробуджує відчуття єднання багатьох поколінь.

Приклад 8



Висновок. Прояви національного етосу у скрипкових концертах К. Шимановського, на нашу думку, виявляються у двох дуже різних сферах (див.: [19]), утілених, відповідно, у Першому і Другому концертах. Перший, символістсько-імпресіоністичний, сецесійний, демонструє *інтимно-ліричний етос* в його відтінках від витонченості до еросу, апофеозу орієнтальної ліричної чуттєвості, втілених солюючою скрипкою на тлі «звучання» нічного пейзажу, в якому повнозвучно «співає тиша» – як продовження традиції шопенівської ноктюрновості. Музична мова твору, максимально хроматизована і позбавлена тональності, багата орнаментальним, штриховим, фактурним розмаїттям у соліста, є надзвичайно популярною для своєї доби. У формотворенні вирізняються риси фантазійності і поемності, що у контексті традиції польської музики нагадує про баладність (поему-баладу чи фантазію-баладу), утверджену А. Міцкевичем у літературі та Ф. Шопеном у музиці. Другий концерт утілює етос *народної екзальтації і споглядання,* наповнений засобами неофольклоризму з алюзіями до підгалянського фольклору, імітацією народно-інструментального музикування зі знаменитими польськими народними скрипками. Музична мова твору є напрочуд «прозора», «проста», основана на діатонічній модальності і тональності, спосіб розвитку матеріалу має витоки у народному рапсодіюванні, сповненому, як і в попередньому концерті, особливої віртуозності партії соліста. Звучання концерту через імітацію підгалянської архаїки єднає з тим прадавнім, первинним, до якого прагнули повернути цивілізовану людину на початку XX ст. І. Стравінський у «Весні священній», К. Дебюссі в «Іграх», С. Прокоф'єв у «Скіфській сюїті» та ін., а водночас яскраво реалізує діонісійство музики митця (див.: [13]). Скрипкові концерти К. Шимановського повернули розвиток жанру на нові орієнтири. На своїй малій батьківщині композитор із співавтором-скрипалем П. Коханьським «створили новий скрипковий стиль XX століття» [3], а водночас К. Шимановський у високохудожній формі втілив дві грані етосу польської музики – *витонченого ліризму та етнічно-зумовленої екзальтації*, що складають дві наріжні основи польського національного духу, дослідження яких у творчості послідовників мистця складає подальші перспективи досліджень даної теми.

Примітки:

[1] Цікавим є зауваження А. Калениченка про «музу» композитора Н. Давидову з українського козацького роду Гудим-Левковичів, яка мешкала у с. Вербівці і яка «за кільканадцять кілометрів від батьківщини К. Шимановського – с. Тимошівки… заснувала артіль українських вишивальниць, згодом відому в цілій Європі. Поряд із традиційними узорами вони вишивали також за сецесійними й авангардними ескізами професійних художників, зокрема Олександри Екстер і Казимира Малевича. Все це – разом із балетами І. Стравінського – могло вплинути також на формування згодом інтересу К. Шимановського до *неофольлоризму*» [5, 260–261].

Список використаної літератури

1. ***Гребнева И.*** Первый скрипичный концерт К. Шимановского: о претворении черт импрессионистской поэтики. *Шимановський і Україна* : матеріали наук. конф. Кировоград, 1998. С. 118–120.
2. ***Заранський В.*** Український скрипковий концерт : навч. посіб.. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2003. 222 с.

3. ***Калениченко А.*** До питання про зародження в Україні скрипкового світового стилю XX століття : Переднє слово. *Кароль Шимановський. Твори для скрипки і фортепіано*. Київ : Муз. Україна, 2012. С. 5–6.

4. ***Калениченко А.*** Кароль Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества) : дисс. …канд. искусств.: 17.00.02. Киев, 1988. I. 197 с.; II. 80 с.

5. ***Калениченко А. К.*** Шимановський і модерн/сецесія. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур* : колективна монографія / Ред.-упоряд. О.І. Полячок. Кропивницький : Вид. Лисенко В. Ф., 2019. С. 260–272. URL : http:// biography.nbuv.gov.ua/rating/r 2019/txt/g 2/7037.pdf (20.10.2020).

6. ***Полячок Д.*** Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2014. 16 с.

7. ***Полячок О.*** Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини XX ст., або до передісторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського. *Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina* : Матеріали наук. конф. / Наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград : Кіровогр. держ. вид-во, 1998. С. 67–72.

8. ***Полячок Д.*** Формування ранніх естетико-філософських поглядів Кароля Шимановського. *Київське музикознавство*. Київ, 2012. С.156–164.

9. ***Приходько А.*** Польський скрипковий концерт XX ст. в аспекті стильової еволюції жанру. *Вісник Прикарпат. ун-ту*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 139–144.

10. ***Сердюк О.*** Музична драма «Король Рогер» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи : дис. …канд. миств. 17.00.02. Київ, 1995. 182 с.

11. ***Середенко А.*** Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора) : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.

12. ***Скрипник Л.*** Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. … канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с.

13. ***Dąbrowski B.*** Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2001. 188 s.

14. ***Downes S.*** Szymanowski, Eroticism and the Voice of Mythology. Aldershot : Ashgate, 2003. 128 s.

15. ***Komorowska M.*** Szymanowski w teatrze. Warszawa : IS PAN, 1992. 446 s.

16. ***Michałowski K.*** Karol Szymanowski, 1882–1937 : Katalog tematyczny dzieł i bibliografia [1906–1966]. Kraków : PWM, 1967. 348 c.

17. ***Walaciński A.*** Karol Szymanowski. I Koncert skrzypcowy op. 35. URL :https://pwm.com.pl/pl /sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy, karol szymanowski, 11440, ksiegarnia.htm Karol Szymanowski (10.10.2020).

18. ***Wightman A.*** Karol Szymanowski. His Life and Work. Aldershot, Hants : Ashgate, 1999. 492 p.

19. ***Zieliński T. A.*** Szymanowski: Liryka i ekstaza. Kraków : PWM, 1997. 370 s.

References

1. ***Grebneva I.*** Pervyiy skripichnyiy kontsert K. Shimanovskogo: o pretvorenii chert impressionistskoy poetiki. Shymanovskyi i Ukraina : materialy naukovoi konferentsii. Kirovohrad, 1998. S. 118–120.

2. ***Zaranskyi V.*** Ukrainskyi skrypkovyi kontsert : navch. posibnyk. Lviv : LDMA im. M. V. Lysenka, 2003. 222 s.

3. ***Kalenychenko A.*** Do pytannia pro zarodzhennia v Ukraini skrypkovoho svitovoho styliu XX stolittia : Perednie slovo. Karol Shymanovskyi. Tvory dlia skrypky i fortepiano. Kyiv : Muz. Ukraina, 2012. S. 5–6.

4. ***Kalenychenko A.*** Karol Shymanovskyi y narodnaia muzыka Podhalia (k probleme эvoliutsyy kompozytorskoho tvorchestva) : dyss. …kand. yskusstv.: 17.00.02. Kyev, 1988. I. – 197 s.; II. – 80 s.

5. ***Kalenychenko A. K.*** Shymanovskyi i modern/setsesiia. Shymanovski, Bliumenfeldy, Neihauzy: muzychni rodyny na perekhresti kultur : kolektyvna monohrafiia / Red.-uporiad. O.I. Poliachok. Kropyvnytskyi : Vydavets Lysenko V. F., 2019. S. 260–272. URL : http://biography.nbuv. gov.ua/rating/r 2019/ txt/g2/7037.pdf (20.10.2020).

6. ***Poliachok D.*** Kamerno-vokalna tvorchist Karolia Shymanovskoho: spetsyfika stylovykh protsesiv : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Kyiv, 2014. 16 c.

7. ***Poliachok O.*** Pro tradytsii skrypkovoho vykonavstva i pedahohiky v Yelysavethradi pershoi chvertyny XX st., abo do predistorii odnoho z yelysavethradskykh tvoriv Karolia Shymanovskoho. *Shymanovskyi i Ukraina / Szymanowski a Ukraina* : Mat-ly nauk. konf. / Nauk. red., peredm. A. Kalenychenka. Kirovohrad : Kirovohr. derzh. vyd-vo, 1998. S. 67–72.

8. ***Poliachok D.*** Formuvannia rannikh estetyko-filosofskykh pohliadiv Karolia Shymanovskoho. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2012. S.156–164.

9. ***Prykhodko A.*** Polskyi skrypkovyi kontsert XX st. v aspekti stylovoi evoliutsii zhanru. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu.* Ivano-Frankivsk, 2008. Vyp. 12–13. S. 139–144.

10. ***Serdiuk O.*** Muzychna drama «Korol Roher» K. Shymanovskoho v konteksti dukhovnykh poshukiv epokhy : dys. …kand. mystetstvoznav. 17.00.02. Kyiv, 1995. 182 c.

11. ***Seredenko A.*** Kamerno-instrumentalna tvorchist K. Shymanovskoho (do problemy indyvidualnoho styliu kompozytora) : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Kyiv, 2001. 16 c.

12. ***Skrypnyk L.*** Spetsyfika proiaviv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv XX stolittia) : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kyiv, 2009. 17 s.

13. ***Dąbrowski B.*** Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2001. 188 s.

14. ***Downes S.*** Szymanowski, Eroticism and the Voice of Mythology. Aldershot : Ashgate, 2003. 128 s.

15. ***Komorowska M.*** Szymanowski w teatrze. Warszawa : IS PAN, 1992. 446 s.
16. ***Michałowski K.*** Karol Szymanowski, 1882–1937 : Katalog tematyczny dzieł i bibliografia [1906–1966]. Kraków : PWM, 1967. 348 c.
17. ***Walaciński A.*** Karol Szymanowski. I Koncert skrzypcowy op. 35. URL :https://pwm.com. pl/pl/ sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski, 11440, ksiegarnia.htm Karol Szymanowski (10.10.2020).
18. ***Wightman A.*** Karol Szymanowski. His Life and Work. Aldershot, Hants : Ashgate, 1999. 492 p.
19. ***Zieliński T. A.*** Szymanowski: Liryka i ekstaza. Kraków : PWM, 1997. 370 s.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭТОС ПОЛЬСКОЙ МУЗЫКИ В СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТАХ КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО

Самострокова Наталья – артистка Академического симфонического оркестра Львовской филармонии, соискатель кафедры истории музыки, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Предпринята попытка выявить национальный этос польской музыки в Первом (2016 г.) и Втором (1933 г.) скрипичных концертах К. Шимановского. Рассмотрены особенности тематизма солирующей скрипки и его развития в контексте импрессионистической (Первый концерт) и неофольклористической (Второй концерт) музыкальной выразительности. Выявлено, что лирический этос Первого концерта на авангардном для своего времени музыкальным языке отражает сложившиеся национальные характеристики, а экзальтация и созерцание во Втором связанные с современным представлением польской этнической характерности и архаической фольклорной интонационности, чем перекликается с идеалами «Молодой Польши» и достижениями И. Стравинского, Б. Бартока и др. Подчеркнуто, что скрипичные концерты К. Шимановского вернули развитие жанра на новые ориентиры, композитор в сотрудничестве с П. Коханьским создал новый скрипичный стиль XX века (А. Калениченко) и в высокохудожественной форме воплотил две грани этоса польской музыки – изысканного лиризма и этнически обусловленной экзальтации.

***Ключевые слова*:** скрипичный концерт, творчество К. Шимановского, национальный этос польской музыки, модернизм, импрессионизм, неофольклоризм

THE NATIONAL ETHOS OF POLISH MUSIC IN THE VIOLIN CONCERTS BY KAROL SZYMANOWSKI

Samostrokova Nataliia – the Artist at the Academic Symphony Orchestra of the Lviv Philharmonic (violin), the Postgraduated student at the Department of music history in Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

An attempt was made to reveal the national ethos of Polish music in the First (2016) and Second (1933) violin concertos by K. Szymanowski. The peculiarities of the thematics of the solo violin and its development in the context of impressionistic (First Concert) and neo-folk (Second Concert) musical expressiveness are considered. It was found that the lyrical ethos of the First Concerto in avant-garde musical language reflects established national characteristics, and the exaltation and contemplation in the Second is connected with the modern representation of Polish ethnic character and archaic folklore intonation, which echoes the ideals of «Young Poland» and I. Stravinsky, B. Bartok and others. It is emphasized that K. Szymanowski's violin concerts returned the development of the genre to new landmarks, the composer in collaboration with P. Kokhanski created a new violin style of the 20 th century (A. Kalenychenko) and embodied in a highly artistic form two facets of Polish music ethos such as refined lyricism and ethnically conditioned exaltation.

Key words: violin concerto, works by K. Szymanowski, national ethos of Polish music, modernism, impressionism, neo-folklorizm.

UDC 78.27; 78.25

THE NATIONAL ETHOS OF POLISH MUSIC IN THE VIOLIN CONCERTS BY KAROL SZYMANOWSKI

Samostrokova Nataliia – the Artist at the Academic Symphony Orchestra of the Lviv Philharmonic (violin), the Postgraduated student at the Department of music history in Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The aim is to to reveal the national ethos of Polish music in violin concerts by Karol Szymanowski.

Research methodology. The methodology is based on the interpretation of musical art as a sphere of life of the national ethos, as well as on the understanding of the composer's work as a carrier of a particular ethos. From such positions we find the features of the famous Polish lyricism and exaltation, initiated by F. Chopin, in the violin concertos by K. Szymanowski.

Novelty. This is determined by a new approach to the analysis of K. Szymanowski's violin concertos through the prism of the ethos of the Polish national ethos, embodied by modern musical means of impressionism and neo-folklorizm.

The practical significance. The article will become a ground for researchers in the violin concerto genre and Polish music of the XX th century.

***Key words*:** violin concerto, works by K. Szymanowski, national ethos of Polish music, modernism, impressionism, neo-folklorizm.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 316.723:656.881.33(477.86-21) «1980»

РОК-КУЛЬТУРА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА В ДРУКОВАНИХ ДЖЕРЕЛАХ 1980-Х РОКІВ

Бабій Надія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0002-9572-791X
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.319
nbabij26@gmail.com

Проаналізовано друковані джерела (офіційна преса та самвидав) що підтверджують існування у 1980-х роках в м. Івано-Франківську потужного пласта альтернативної культури, в якому рок-культура посідала одне з чільних місць та була важливим інструментом мотивації й формування суспільної свідомості. Досліджено самоідентифікація, соціокультурні напрями роботи рок-клубу, особливості мовного питання, інноваційна діяльність. Особливу увагу приділено вивченню інформаційного чинника комунікації та інтеграції в умовах ідеологічно закритої системи соціалізму.

Ключові слова: рок-культура, м. Івано-Франківськ, комунікація, інтеграція, 1980-ті роки.

Постановка проблеми. Потужний сплеск культурного життя Івано-Франківська традиційно пов'язують із ситуацією кінця ХХ ст., виокремлюючи локальні міфи, серед яких найважливіші в дискурсі: міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» та «Станіславський феномен». Однак формування альтернативної культури у місті мало важливі передумови, де культура року посідала чільне місце як частина широкої контркультури. Сьогодні рок-музика витіснена масовими жанрами, а її суспільне значення часто применшується. До невивчених тем належить культурна активність Івано-Франківського рок-клубу.

Методологія дослідження. Головною емпіричною базою дослідження стала діяльність Івано-Франківського рок-клубу за період 1988-1990 рр. Для вирішення завдань використано описовий метод із застосуванням прийомів спостереження, метод системного аналізу, суцільної вибірки матеріалу для дослідження текстів та класифікації його за певними критеріям, а також прийом зовнішньої інтерпретації.

Наукова новизна дослідження полягає у залученні нових джерел, що висвітлюють соціокультурну, комунікативну, інтеграційну діяльність Івано-Франківського рок-клубу.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Феномен рок-культури сьогодні є предметом зацікавлення фахівців різних галузей, зокрема філософії, історії, соціології. Загалом інформаційну базу можна розділити на дві категорії: зовнішні джерела, що демонструють активний розвиток західноукраїнського біг-біту та внутрішні, що є документуванням процесів усередині самого рок-клубу. Перші докладно проаналізовані В. Окаринським. Автор сміливо полемізує з вагомими дописами енциклопедичних текстів, наголошуючи на місцевому феномені – поширенні стьоб-року та *«…синтезу народної сміхової культури, помноженої на соціальну сатиру, із рок-музикою»* у провінційних містечках краю [7, 251]. Важлива інформація міститься в інтернет-джерелах: пошукувались гасла, пов'язані з рок-самвидавом, розміщені на ресурсі «Амнезія», музичної газети «ПроРок». Соціально-культурна діяльність рок-клубу Івано-Франківська відображена у власних текстах учасників процесу, надрукованих у рубриці «Суботній акорд» (СА) до газети «Комсомольський прапор» (КП) (1988–1989 рр.) та самвидавному журналі «Гей-Гоп». Важливими є супутні публікації краєзнавців, істориків у регіональній пресі, де згадується рок-клуб. Долучене й інтерв'ю з учасником процесів, В. Муликом, що був автором текстів та ілюстратором самвидавів «Гей-гоп», «Гучномовець».

Мета статті – висвітлити особливості рок-культури Івано-Франківська як контркультурної комунікативної діяльності.

До завдань віднесемо спробу продемонструвати мистецькі вподобання, просвітницьку діяльність, мовні характеристики за допомогою аналізу друкованих джерел.

Виклад основного матеріалу. Світове поширення та визнання рок-культури, що відбулось у другій пол. ХХ ст., пов'язане з багатьма політичними, світоглядними, комунікативними та економічними змінами. Культура «глобального села», що за Г. М. Мак-Люеном замінила «глобальну бібліотеку», надала рівний доступ до інформації через електронні технології трансляції та відтворення спільноті, незалежно від соціальної приналежності та географічної віддаленості від джерела. Процеси одночасно породили активні зміни у поведінці через суперечливе сприйняття інформації [6], наслідком чого були і контркультурні рухи в молодіжному середовищі. В конкретному випадку розуміємо контркультуру як сукупність ідей, цінностей, світогляду що протистоять базовій культурі суспільства. За висловом О. Шафраньоша «*контркультурний рух не є конкретно єдиним цілісним напрямком, а скоріше потоком, який постійно перебуває у розвитку, дифузії з іншими суспільними, культурними течіями*» [9, 58].

© Бабій Н. П., 2020

Поширенню рок-культури та музики біг-біту в Західній Україні сприяли чимало факторів: транскордонне розміщення регіону, доступність медіа (хвилі західних теле- та радіостудій, доступних через мінімальні засоби вловлювання), родинні зв'язки як у східноєвропейській діаспорі, так і на заході та в США, Канаді, Аргентині, розгалужена система студентських «Інтерклубів», торгівля зарубіжними часописами через мережу «Союздрук», інші чинники [7, 253; 2].

Одні з перших гуртів 70-х, що грали хард-рок, відомі у Львові – «Вуйки» (1975 р.) та Косові – «Гуцули» (1970 р.). Якщо «Вуйки» належали до значного, сформованого контр культурного середовища «Республіки Святого саду» [8], то творчість «Гуцулів» була надто експериментальною як на провінційне містечко, втім легко сприйнята традиційними верствами: за висловом сучасника, *«дивно було почути на весіллі в горах музику, яку тоді тільки з радіо чи з заборонених пластинок можна було почути».* Відзначимо, що вказані гурти були першими, що популяризували україномовний продукт, однак у випадкові з «Гуцулами» тексти пісень були сумішшю гуцульсько-галицького сленгу і рокових ритмів, що, як не дивно, поєднувались доволі гармонійно. Відверта національна характеристика групи[1] викликала контраверсійні рішення влади: 1974 р., коли гурт вивісив жовто-блакитні стяги у Косові, став предметом зацікавлення спецслужб та цькування у пресі. «*Але колишній начальник Косівського КДБ В. Келибай кликав Гебу в їхній загашник у кафе на турбазі, наливав сто грам і просив заграти «Думи», лиш не казати, для кого. А на «Червону руту» (1998) нас відправив райком компартії, бо заввідділу культури не хотіла, їх змусили»* [2].

Друга хвиля популярності рок-музики в Україні датується приходом *нової генерації* (Н.Г.) часів перебудови. Для періоду характерно масове утворення рок-клубів у містах та містечках, активна комунікація між ними – контакти налагоджувались через поїздки на рок-фестивалі, телефонні номери та адреси передавались із рук у руки. Цитуючи організатора рок-концертів О. Гнатіва: *«Для Н. Г. характерна відсутність спадкоємності по відношенню до попереднього покоління. Позначилася часова пауза, а головне – інші витоки. Каталізатором бурхливого спалаху в розвитку українського року стали дві обставини – різноманітність інформації про західну рок-культуру (більшість новобранців були завсідниками платівкових тусовок) і наростаюча популярність вітчизняних (перш за все ленінградських) рок-груп. Український фольклор (і це також відрізняє Н.Г. від попередників) на першому етапі великої ролі не відігравав, хоча пізніше, з появою україномовних груп, ситуація змінилася. Крім того, нове покоління активно заявило про себе як явище соціальне – ця якість у Н.Г. з однолітками з інших регіонів…»* [1, 4].

Івано-Франківськ доволі відомий своїм контркультурним навколо-музичним життям. Один із дописувачів електронної газети «ПроРок» іронічно зауважував: *«Івано-Франківськ – фантастичне місто! Року у ньому і близько немає, однак журнал – навіть дуже є»*[2]. Натомість редактор самвидавного київського «Гучномовця» Т. Єжова в одному з чисел журналу проводить знайомство з франківським рок-клубом: *«У цьому затишному українському містечкові є рок і є власне рок-н-рольне видання «Гей-Гоп». І є в Івано-Франківську товариш М.* (О. Гнатів), *від якого весь місцевий рок-н-рол і розпочався…товариш М. доклав немало зусиль для розвитку і київського рок-н-ролу»* [8]. Авторка згадує товариша М. як активного дописувача до чисел «Гучномовця», організатора рок-концертів поза межами Івано-Франківська.

Івано-Франківський рок-клуб заснований 1988 р. як неформальне інформаційно-творче об'єднання, базувався у приміщенні обласної бібліотеки для юнацтва (вул. Радянська, 12, тепер Незалежності), президент рок-клубу – Ю. Пікар. Відзначимо ентузіазм клубу, що за умов відсутності фінансування відзначився багатьма соціальними, культурно-просвітницькими ініціативами, шукав можливості забезпечення розвитку молодіжних рухів *«навколо різноманітних видів мистецтва, виховання в дусі об'єктивного сприйняття всього прекрасного»* (СА № 16, жовт., 1988 р.).

Журнал «Гей-Гоп», широко відомий у пострадянському рок-середовищі, ввійшов до переліку самвидавних рок-журналів авторитетного московського видання «Контр Культ УРа» [5], мав чотири числа, об'єм блоків щоразу майже 130 сторінок тексту, набраного на друкарці. Видавався протягом 1988-89 рр., редактор, набір текстів, копіювальник, палітурник Ю. Косик, художник-ілюстратор – В. Мулик. Перше число – липень 1988 р. (київський Гучномовець уперше вийшов 15 березня 1988 р.). Автор славнозвісного «Четверга» (1989 р.), Ю. Іздрик. в одному з інтерв'ю згадує важливість рок-фанзінів для свого часопису: *«Ідея…виникла під час зустрічі в Івано-Франківську з Олегом «Мохнатим» Гнатівим<…>Саме він показав мені закордонний самвидав. З найцікавішого у його колекції були російські «Урлайт», «КонтКультУра». Це були якісні і стильні видання, присвячені передусім музиці, рок-культурі – як західній, так і російській»* [3].

Обкладинки «Гей-Гоп» складені у спосіб фотоколажування з домальованими шрифтами. Від другого числа рубрики наповнені графічними деталями у вигляді мальованих колонтитулів та

колонцифр, шаржами на рок-виконавців та учасників клубу. Одночасно В. Мулик співпрацював із «Гучномовцем», малюючи комікси додатку «Рок-Артель». Іронічні випуски присвячені групам «ВВ», «Раббота ХО», «Коллежский Асессор». Робота, за словами автора, виконувалась віддалено, за фотографіями та сценарієм, надісланими з редакції[3].

Видання «Гей-Гоп» вело жваву різножанрову полеміку, що включала культурологічні дискурси, мотиваційні тексти, сленгові обговорення у тусовці, інтерв'ю з актуальних концертів та фестивалів, літературні сторінки (поезія, проза). Журнал видавався російською мовою, у 3 та 4 номерах англомовні тексти доколажовані до загального блоку, трапляються окремі фрази українською.

Активісти рок-клубу започаткували україномовну щодвотижневу рубрику «Суботній акорд» (СА) (1988–1990 рр.) у місцевій газеті «Комсомольський прапор» (КП), де обговорювалась внутрішня діяльність: музикознавчі дискурси, культурна політика клубу, полеміка з ідеологічною кон'юнктурою, листування з аудиторією, різного роду оголошення та клубні знайомства, переписка з читачами. Цікава деталь – україномовленими друкувались і назви зарубіжних груп та композицій: «Джіпсіз Кісс», «Лейзі», «Пефікт Стренджерз», «Спейс Тракін», «Вумен фром Токіо», «Блек Найт». За інформацією СА № 37 (1989 р.) відомо про відкладені плани випуску перших трьох номерів нового альтернативного видання «С. Н. А.» через відсутність фінансування.

Якщо журнал мав обмежений наклад, розповсюджувався лише серед «тусовки» – відповідно написаний з використанням властивих жаргонізмів, іронії, то газетна рубрика мала широкий огляд читачів, відігравала роль важливого комунікатора з прикарпатською громадою, інтегрувала ідеї рок-культури у соціум. Інформація до кожного числа була ретельно відібрана, відображала історію культурного напряму, українські реалії рок-музики, особливості політичної приналежності рок-гуртів, відмінності між віковими хвилями. У публікації «Номерний знак – МС5» (27.08.1988 р.) спільнота інформується (чи не вперше в Україні) про близькість понять культура та політика. О. Гнатів розмірковує про утопізм ідеї змінити світ через контркультуру. Процитуємо: *«політика та шоу-бізнес (ці дві речі дуже легко поєднуються бажанням випомпувати якнайбільше грошей з ближнього<…>ідеологія молодіжного бунту 60-х набагато сильніша за найрадикальніші течії двох наступних десятиліть, що й дало можливість досвідченим ділкам музичного бізнесу досить впевнено підкоряти собі бунти панків та вибрики металістів, розцінюючи їх як чергову можливість непогано заробити»*. «Гей-Гоп» № 4, що вийшов у 1990 р. публікує рецензію на книгу В. Цибульник «Молодь і суспільство. Соціологічні нариси» (1990 р.), видавництво політичної літератури України, в якій неформальна культура, в т.ч. рок-музика, включаючи й зовнішню атрибуцію (касети, зарубіжне радіо, джинси) розглядається як пряма загроза радянському суспільству[4] Подібні питання часто обговорюються у рубриках СА: виносяться на загал повідомлення про кляузи на виставкову діяльність клубу, обговорюються офіційні публікації медиків, як то «Психіатричні аспекти рок-музики» у журналі «Ровесник», лист від підлітка з м. Калуш про погрозу міліції поставити його на облік за носіння кільчика у вусі[5]. 10 вересня 1988 р. обговорюються питання масової культури, поділ рок-виконавців на профі та любителів. На прикладі кінофільму «Асса» С. Соловйова ставиться актуальне питання загальної культури, сприйняття тілесності. Співрозмовник автора, М. Михайлов, обговорюючи питання про актуальність мистецтва наводить простий приклад ленінградської мистецької тусовки, що провадить свою щоденну діяльність у центральній частині Невського проспекту, перетворивши вулицю на нескінченний вернісаж.

У публікації СА (грудень 1988 р.) «Як норма життя» опонується до загальноприйнятого твердження, що рок – несправжня, неповноцінна форма культури, яка *«усяку естетику руйнує»*. Цитуємо: *«Якщо рок, народившись майже 40 років тому, залишається для молоді і надалі привабливим, формуючи її світогляд, смаки, почуття естетики та критерії, оцінки якості у мистецтві, то все ж треба задуматись, яким чином можна якнайповніше використати усе це для загального розвитку культури, сприяти насиченню окремих елементів масової культури виховними факторами, які довгі роки підмінялися нездалими спробами псевдопедагогічного грубого тиску»*.

У публікаціях йдеться про організаційні ініціативи клубу, створення альтернативних організацій. У «СА» за 24 вересня 1988 р. знаходимо інформацію, що О. Гнатів призначений керівником Міського молодіжного Центру (ММЦ), створеного при комсомольській організації 1987 р. для вирішення питань дозвілля. ММЦ був альтернативою Філармонії та працював із самодіяльними колективами[6]. Однак, слід відзначити, що ММЦ не мав централізованого фінансування та власних технічних засобів звукопідсилення. Смаки публіки розходились зі смаками організації, йдеться про комерційний успіх концертів «Веселі хлоп'ята» та неформат Ленінградського рок-клубу.

Рок-клуб був ініціатором створення в області ОМА (об'єднаня музичних ансамблів), Прикарпатського культурного центру (публікація від 26.12.1988 р. Співорганізатори ПКЦ: відділ культури Івано-Франківського міськвиконкому, СКТБ «Надра» інституту нафти і газу, обласна бібліотека

для юнацтва, БММТ «Супутник»). ПКЦ, як зазначено, *«не кооператив, та немає аналогів серед подібних організацій краю. Діяльність частково базується на кооперативних формах, що тісно пов'язані з госпрозрахунковими»*. Серед планів – створення постійно діючого вернісажу художніх виробів *«переважно самодіяльних митців»*[6], реклама цих митців, організація ділового клубу-кафе, дискусійного клубу. ПКЦ мав офіційну адресу – базувався у маленькому приміщенні на вул. Радянська, 25.

Як згадують сучасники, це був доволі андеґраундний клуб, що відкрито продавав самвидав, в т.ч. «Четвер», організовував виставки-продаж робіт художників, мав власний ксерокс[7], організовував виступи клубних колективів на фестивалях різних рівнів. КП № 95-96 від 5 серпня 1989 р. у публікації «Тепер чекаємо призів» Леоніда Гаха повідомляє про рішення відбіркової комісії щодо виступів на «Червоній руті-89». На заключний етап фестивалю *«поїдуть косівські "Гуцули", Івано-франківський "Захід", калуський "Акцент", коломийські "Дзвони" та "Заграва"»*. СА № 36 за 4 жовтня 1989 р. публікує розгорнуті інтерв'ю з «Червоної рути», де окрім опису матеріальної бази, охоронної системи фестивалю, багато тексту присвячено рок-колективам, аналізу мовності текстів, визначенню поняття «український рок».

СА № 21 від 1 січня 1989 р відзначає особливу «братську» атмосферу клубу, реалізовані альтернативні напрями роботи: виставки, вернісажі, ділові зустрічі, лекції, суботники з розчистки фортечного провулку. Цікава нова форма комунікації – Телефон Відвертої розмови (ТВФ), однак зазначається: *«Відвертість та довір'я в нас заховані дуже глибоко, бо занадто часто хтось робить спробу їх використати»*. В іншій публікації КП за 24 вересня 1988 р. «Мур» проти муру[8] йдеться про ініціативу культурно-наукового товариства «Рух» з організації громадської зони в районі фортечної стіни провулку Фортечний. Описана бюрократична тяганина з ЖЕО та іншими державними установами та підтримка з боку молодіжних організацій, в т.ч. рок-клубу, працівників Обкому комсомолу. У публікації наголошується на туристичному та суспільному значенні території, пропонується використання підвальних приміщень прилеглого до муру кварталу під потреби громадських установ (того ж рок-клубу), що приведе до загального упорядкування занедбаного кварталу та його розвитку. Тут же у дописі Ю. Пікара повідомляється про знищення адміністрацією бібліотеки фотовиставки з суботників у провулку, що презентувались на вікнах обласної бібліотеки для юнацтва.

Із публікацій відомо, що у складі рок-клубу було 7 гуртів, чисельність та активність змінювалась через відсутність репетиційних приміщень, вартість апаратури, призов учасників гуртів до армії.

Восени 1988 р. створена група «СМЕРШ» (П. Стефанишин, Е. Бурляй, І. Самуляк). Як повідомляється, до складу групи увійшли майже згорнуті гурти «Центр» та «10-В». Гурт «Салон Металу» через СА подав оголошення про пошук вокаліста («важкий метал», хлопець 17–19 років) – згодом бачимо оновлений склад (СА за 25.02.1989 р.): Л. Лабій (гітара, вокал), О. Яськін (гітара, вокал), П. Квич (бас), В. Калин (ударні) – вказано, що група популярна серед наймолодших рокерів, часто грає на шкільних вечорах та нетрадиційних дискотеках. Група «Шестое чувство»: Б. Гречаник (вокал, клавішні), І. Кравців (вокал, бас), Ю. Бакала (ударні). Як пише редактор (Гей-Гоп, № 1, 1988 р., С. 16–17), група є сумішшю хард-року з макаревичською «Машиною часу», однак тексти дещо юнацькі, стилістично наповнені українізмами. З тих же джерел відомо про групи «Рандеву» (Міша, Майкл, Принь). «Каприз», «Рок-салон», «Акцент» (м. Калуш).

Найвідомішою була група «Захід». Інтерв'ю з фронтменом ансамблю модної пісні (АМП), В. Моргуновим опубліковане у «Гей-Гоп» № 4 свідчить про гостроту мовного питання у тусовці, експерименти з колажуванням харду, української естради, коломийок.

Ансамбль організувався на початкові 1989 р., у складі: В. Моргунов (гітара, спів), В. Хрущ (гітара, спів), Р. Калина (бас, спів), С. Кубінець (бубни і тарільці). Учасники «Червоної рути» (1989 р.) та «Вивиху» (1990 р.), запис альбому «Ґвалт» (квітень 1990 р.). Перші виступи були з російськими текстами. Цікаво дізнатись про самовизначення гурту, що вирізняв себе між «Братами Гадюкіними», означуючи *«попса»*, ВВ – *«антиестетика, стьобалово повне, панк»*. Пісні «Захід» 1989 р. визначаються як рефлексія на оточуючий світ із погляду сучасника, що виріс серед двох культур: традиційної гуцульської та урбанізованої. Цитуємо мовою оригіналу: *«мы не эстеты, но и не панк. Я на этом языке говорю с удовольствием* (українською)*, хоть и русский! Да у деда с гор, который говорит на гуцульском диалекте жизненной мудрости в десять раз больше, чем у всех этих псевдоинтелектуалов с тусовки<…>у ВВ нет ни грамма национальной окраски, а мы идем одновременно по двум направлениям – рок-н-ролл и фольк!»* [4, 13].

Висновки. Таким чином, хвиля НГ пов'язана з розвитком інформаційних систем, поширенням масової культури. НГ не мала спадкоємності у попередніх поколіннях українського року, активно заявляла про себе як соціальне явище. Комунікація рок-гуртів відбувалась через фестивальний рух та самвидав, переважно російський. Івано-Франківський рок-клуб був одним із найактивніших на пострадянському просторі у своїй культурній діяльності, відігравав наприкінці 1980-х рр. важливу роль комунікатора рок-

середовища з міським соціумом, іншими суспільними, культурними рухами. Контркультурна діяльність не була протестною, а включала співпрацю з офіційними структурами – комсомолом, іншими неформальними громадськими організаціями. Через видання «Гей-Гоп» та «Суботній акорд» велась популярна предметна дискусія. Питання мовності українського року актуальне з 1990 р.

Примітки

[1] Група обережно заперечує націоналістичну орієнтацію: Ми музиканти, а не політики [2].

[2] Текст відтворено з : http://www.prorok.noonet.ru/samizdat/gey-gop.htm / Пер. із російської Н. Бабій.

[3] Із розмови Н. Бабій з В. Муликом. 20.10.2020. *Приватний архів Н. Бабій*.

[4] Гав-Гав (1990 р.). *Гей-Гоп*, № 4. С. 61-63.

[5] 27 серп., № 103-104.

[6] Із тексту помітно, що це рок-групи, які не прикріплені до офіційних музичних установ – клубів, філармоній.

[7] Очевидно таких, що не входили до членів СХ. 30 жовтня 1988 р. на базі клубу уперше розгорнуто виставку художниці-акварелістки Лії Крикун.

[8] Із розмови Н. Бабій з О. Рубановською. 18.10.2020. *Приватний архів Н. Бабій*.

[9] «Мур» проти муру *Комсомольський прапор*, № 115-116. 24 верес. С. 3.

Список використаної літератури

1. ***Гнатів О.*** Рядки з історії, поки що небагатої. *Суботній акорд № 24. Комсомольський прапор*, 4 берез. 1989. С. 4.

2. ***Гуцульський рок із Косова*** [інтерв'ю В. Требуні з Л. Гавришем]. *Галицький кореспондент*. 2009. 1 жовт. № 38 (214).

3. ***Іздрик Ю.:*** Час «Четверга» минув, урожай зібрано, гербарії закрито [інтерв'ю О. Хмельовської з Ю. Іздриком]. *Читомо*. 2015. Відтворено з: http://archive.chytomo.com/interview/izdrik-literatura-z-visokoii-polici-ne-vsim-potribna (дата звернення: 05.11.2020)

4. ***Как тут у нас?*** АМП «Захід». *Гей-Гоп.*1989, № 4. С. 5–17.

5. ***Кушнир А.*** Энциклопедия рок-самиздата. *Контр Культ УРа,* 1991, № 3. Відтворено з: http://www. prorok.noonet.ru/arhiv/samizdat.htm (дата звернення: 3.11.20)

6. ***Маклюен Г.*** *Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего* / пер. И. Тюрина. Москва: Академ. проект. 2005. 497 с.

7. ***Окаринський В.*** Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960 – початок 1980 рр.). *Україна – Європа – Світ*: міжнар. зб. наук. пр. Тернопіль, 2010. Вип. 4. С. 250–264.

8. ***У нас в гостях Ивано-Франковский журнал «Гей-Гоп».*** *Гучномовець*. Відтворено з: https:// lehautparleur.livejournal.com/photo/album/340/?mode= view&id=326494&page=33 (дата звернення: 02.11.2020).

9. ***Шафраньош О.*** Підходи до трактування феномену контркультури: спроба типологізації. *Наук.-теорет. альм. «Грані»*. 2019. Т. 22. № 3. С. 52–61.

References

1. ***Hnativ O.*** (1989) Riadky z istorii, poky shcho nebahatoi. *Subotnii akord, 24. Komsomolskyi prapor*.

2. ***Hutsulskyi rok z Kosova*** [interview of V. Trebuni with L. Gavrish]. (2009). *Halytskyi korespondent.* 38 (214).

3. ***Izdryk:*** Chas «Chetverha» mynuv, urozhai zibrano, herbarii zakryto [interview of O. Khmelovska with Y. Izdryk] (2015). *Chytomo*. Available at: http:// archive.chytomo.com/interview/izdrik-literatura-z-visokoii-polici-ne-vsim-potribna [Accessed: 05.11.2020].

4. ***Kak tut u nas?*** AMP «ZahId». (1989). *Gey-Gop*. 4.

5. ***Kushnir A.*** (1991). Entsiklopediya rok-samizdata. *KontrKultURa*, 3. Available at: http://www. prorok. noonet.ru/arhiv/samizdat.htm [Accessed: 03.11.2020].

6. ***Maklyuen G.*** (2005). *Galaktika Gutenberga*. *Stanovlenie cheloveka pechatayuschego*. Moskau: Akademicheskiy proekt.

7. ***Okarynskyi V.*** (2010). Outline of history of the ukrainian rock music in the Western Ukraine (Halychyna, Galicia) in 1960 s – early 1980 s. Ukraina – Yevropa – Svit: mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh prats. Ternopil, issue 4.

8. ***U nas v gostyah Ivano-Frankovskiy zhurnal «Gey-Gop».*** *Guchnomovets*. Available at: https:// lehautparleur.livejournal.com/photo/album/340/?mode= view&id=326494&page=33 [Accessed: 02.11.2020].

9. ***Shafranyosh O.*** (2019). Pidkhody do traktuvannia fenomenu kontrkultury: sproba typolohizatsii [Approaches to the study of the phenomenon of counterculture: the attempt of typology]. *Scientific and theoretical almanac «Grani»*, 22 (3), 52–61.

РОК-КУЛЬТУРА ИВАНО-ФРАНКОВСКА В ПЕЧАТНЫХ ИСТОЧНИКАХ 1980-Х ГОДОВ

Бабий Надежда Петровна – кандидат искусствоведения, доцент,
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Проанализированы печатные источники (официальная пресса и самиздат) подтверждающие существование в 1980-х годах в Ивано-Франковске мощного пласта альтернативной культуры, в котором рок-

культура занимала одно из ведущих направлений и была важным инструментом формирования общественного сознания. Исследованы самоидентификация, социокультурные направления работы рок-клуба, особенности языкового вопроса, инновационная деятельность. Особое внимание уделено изучению информационного фактора коммуникации и интеграции субкультуры в условиях идеологически закрытой системы социализма.

Ключевые слова: рок-культура, Ивано-Франковск, коммуникация, интеграция, 1980-е годы.

ROCK CULTURE OF IVANO-FRANKIVSK IN PRINTED SOURCES OF THE 1980 s

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

The printed sources (official press and samizdat) that confirm the existence in the 1980s in Ivano-Frankivsk of a powerful layer of alternative culture, in which rock culture has occupied one of the leading places and was an important tool for motivating public consciousness are analysed in the article. Self-identification, socio-cultural directions of rock club work, peculiarities of language issue, innovative activity are investigated. Particular attention is paid to the study of the information factor of communication and integration in the ideologically closed system of socialism.

***Key words*:** rock culture, Ivano-Frankivsk, communication, integration, 1980 s.

UDC 316.723:656.881.33(477.86-21) «1980»

ROCK CULTURE OF IVANO-FRANKIVSK IN PRINTED SOURCES OF THE 1980 s

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

The printed sources (official press and samizdat) that confirm the existence in the 1980s in Ivano-Frankivsk of a powerful layer of alternative culture, in which rock culture has occupied one of the leading places and was an important tool for motivating public consciousness are analysed in the article. Self-identification, socio-cultural directions of rock club work, peculiarities of language issue, innovative activity are investigated. Particular attention is paid to the study of the information factor of communication and integration in the ideologically closed system of socialism.

***Research methodology*.** The main empirical basis of the study was the activities of the Ivano-Frankivsk Rock Club for the period 1988-1990. To solve the problems, a descriptive method with the use of observation techniques, a method of system analysis, a continuous sample of material for the study of texts and its classification according to certain criteria, as well as the reception of external interpretation were used.

The scientific novelty of the study lays in attracting new sources that cover the socio-cultural, communicative, integration activities of the Ivano-Frankivsk Rock Club.

Conclusions. Thus, the wave of new generation is associated with the development of information systems, the spread of mass culture.New generation did not have continuity in the previous generations of the Ukrainian year, it actively declared itself as a social phenomenon. The communication of rock bands took place through the festival movement and samizdat, mostly Russian. Ivano-Frankivsk Rock Club was one of the most active in the post-Soviet space in its cultural activities,that played in the late 1980s an important role of communicator of the rock environment with the urban society, other social and cultural movements. Countercultural activities were not protests, but included cooperation with official structures – the Komsomol, and other informal NGOs. Through the publications «Gay-Hop» and «Saturday Chord» there was a popular subject discussion, the issue of language of the Ukrainian year is relevant since 1990.

Key words: rock culture, Ivano-Frankivsk, communication, integration, 1980 s.

Надійшла до редакції 3.11.2020 р.

УДК 7.038.53 : 791.43

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У СМИСЛОУТВОРЕННІ В КІНО (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЕМІРА КУСТУРІЦИ ТА АХТЕМА СЕЇТАБЛАЄВА)

Морєва Євгенія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри аудіовізуального мистецтва та виробництва, ПЗВО «Академія кіно та нових медіа», Київ, Україна
http://orcid.org/0000-0003-4342-7242
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.320
ginasea@ukr.net

Досліджуються етнічний компонент у кінематографі, його місце, значення, історія втілення, завдання та символіка. Пропонуються жанрові дефініції фільмів, в яких використовується фольклорний компонент: історичні, сучасні, екранізація епосу. На прикладі творчості Е. Кустуріци («Час циган», 1988 р., «Чорна кішка, білий кіт», 1998 р.) та А. Сеітаблаєва («Хайтарма», 2013 р., «Чужа молитва», 2017 р.) аналізуються режисерські прийоми, за допомогою яких утілено фольклорні елементи та які змістовні рівні вони відбивають. Вибір фільмів продиктовано

© Морєва Є. О., 2020

історичним контекстом, що вплинув на їх створення. Таким чином окреслено напрями в розвитку східноєвропейського кіно. Творчість Е. Кустуріци є визнаною в світі та являє собою авторське кіно, фільми А. Сеітаблаєва позиціонують новітню історію кіномистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, жанри кіно, етнічні мотиви, фольклор, танець, музика, східноєвропейське кіно.

Постановка проблеми. Національне коріння є основою мистецтва. Кіно, як один із наймолодших його видів, від початку свого існування використовував фольклорну тематику: режисери створювали на екрані не лише картини з національним колоритом свого народу, але й заходили на інші території, зображаючи героїв з іншим баченням та картиною світу, яка, в свою чергу, упредметнюється в оточуючому побуті. Не можна стверджувати, що є певна систематика у використанні фольклору в кіно, але цікаво прослідкувати, які прийоми використовують кінематографісти у зображенні традиційних речей, рівень їх включення в кінодраматургію та символічне значення.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження останніх років презентують цікавий погляд на кіномистецтво в контексті розвитку сучасної культури. Ґрунтовна робота Ж. Делеза «Кіно» [1] присвячена філософії екранного образу, як візуального, так і звукового; роботи Ю. Лотмана [3; 4] підготували ґрунт для сучасних досліджень; у книзі М. Рафаель «Жанри кіно» [9] йдеться про жанр як основне поняття в виробництві фільмів, тему екранної цензури підіймає Л. Віттен-Келлер [10], А. Менегетті в книзі «Кіно, театр, безсвідоме» [5] досліджує проекції людських учинків екранними виразними засобами. Особливості кримськотатарського танцю аналізуються у роботах Е. Саранаєвої [7].

Мета статті: проаналізувати, яким чином втілюється змістовна функція етнічних елементів (на прикладі фільмів Еміра Кустуріци та Ахтема Сеітаблаєва).

Виклад основного матеріалу. Народна традиція в жанрі ігрового кіно втілюється на різних смислових рівнях. У жанрах документального кіно та кінопублісистики або кінохроніки вона грає іншу роль і у цьому зв'язку жанр визначається взаємодією творів та контекстом виробництва й знайдених прийомів [9; 96].

У залежності від жанру та сюжету режисери по-різному використовують етнічний компонент, як змістовно, так і кількісно. Найбільш плідно елементи національної традиції можна втілити в жанрі історичного кіно, що часто вказує саме на історичну достовірність та підвищує довіру до авторів стрічки: будь то локальний сюжет, що торкається окремої місцевості, або зображення на екрані історій, що стали легендами. Щодо сюжетів, то народна творчість є невичерпаним джерелом казкових історій, які так люблять глядачі. Для створення кіно з використанням народних джерел режисерам потрібно тло, яке б викликало зацікавленість та довіру своєю реалістичністю на подієвому та візуальному рівнях. Саме глибоке знання фольклорних особливостей дозволяє досягти потрібного результату – елементи одягу, текстильних виробів, дизайн меблів та посуду, кольорова гама, візерункова символіка тощо. Як тло режисером можуть використовуватися обрядові та ритуальні дійства або їх елементи. І якщо автори ретельно підходять до цього в своїй картині (не залежно від того, чи стосується зміст безпосередньо народного життя та побуту, чи звернення до традиції опосередковано чи використовується в певних епізодах).

Щодо нематеріальної народної культури (поетична, музична, танцювальна), то її присутність вказує на зв'язок із першоджерелами, та герої, які є її носіями, втілюють у своїй особі глибинний сенс, маркуються цим невичерпаним духовним змістом. І, як стверджував Ю. Лотман, «образ людини на екрані постає перед нами як повідомлення дуже великої складності, смислова ємність якого визначена різноманітністю використаних кодів, багатошаровістю і складністю семантичної організації» [7; 75]. За цим стоїть історія поколінь, пам'ять людей, які знають свої коріння, та, відповідно – мають право на існування. Історія кінопрокату показує, що фольклорна тематика дуже популярна серед глядачів комерційного кіно, йдеться про широкий світовий загал, відтак глядач може мати досить далеке відношення до того, що бачить на екрані, проте спостерігається зацікавленість не лише своїми джерелами, а й історією як безпосередніх сусідів, так і людей, що живуть за тисячі кілометрів (одним із прикладів цього феномену є жанр вестерна). Саме через кінематограф широкий загал починає цікавитися іншими (часто екзотичними) культурами, застосовувати культурні та духовні практики тощо.

Повертаючись до казкових народних сюжетів, слід зазначити, що жанр кіноказки виник на зорі розвитку кінематографу і його першим зразком є «короткий метр» французького режисера С. де Шемона «Алі-Баба і сорок розбійників», знятий режисером у 1902 р. Східна арабська казка зі збірника «Тисяча й одна ніч» завдяки кіно завоювала популярність на всіх континентах. Наразі відомо понад десять екранізацій пригод винахідливого арабського хлопця: «Алі-Баба і 40 розбійників» – пригодницький бойовик А. Любіна (1944 р., США), це і комедія Ж. Беккера (1954 р., Франція), або ляльковий анімаційний фільм Г. Ломідзе (1959 р., Грузія), чи фентезі Б. Лу, (1960 р., Гонконг), або аніме С. Хіросі (1971 р., Японія), «Пригоди Алі-Баби та сорока розбійників» - це і мелодрама з елементами комедії та мюзиклу Л. Файзієва та У. Мехри (1979 р., Узбекістан-Індія), «Алі-Баба і 40 розбійників» – музична телевистава О. Рябоконя (1983 р.,

РСФСР); можна згадати і про кінобалет на цей сюжет З. Какабадзе (1990 р., Чехія-Німеччина-СРСР) і, нарешті, «Алі-Баба і 40 розбійників» - це пригодницький бойовик С. Антихотрі (2004 р., Індія).

Кіно з фольклорною тематикою може бути історично *достовірним* та з *псевдоісторичним* (вигаданим) сюжетом, із *сучасним* сюжетом, а також екранізацією *епосу*, *міфології* та *казкового фольклору*. В усіх національних кіноіндустріях постійно спостерігається підвищений інтерес до фольклору. Можна стверджувати, що він формує нове підґрунтя та виводить на новий рівень розвиток кінематографу загалом.

Створення кіно є виробничим процесом, упродовж його історії формувалися технічні стандарти, утім стандартизація торкнулася і творчого процесу. Зміна стандартів теж періодично відбувається, перш за все тому, що стандартизація техніко-творчих прийомів призводить до кризових явищ, які долаються за допомогою їх оновлення. Сьогодні кінематограф знаходиться також у кризовому стані і очевидним є те, що оновлення, яке можна спостерігати в минулі періоди, вже не має потрібного ефекту. Очевидним є те, що режисери шукають власні шляхи подолання кризи. Це – авторські прийоми, які трапляються лише у цього режисера або в окремій національній кінематографічній традиції. Тож цікаво прослідкувати як фольклорні мотиви використовуються в цьому контексті.

Розглянемо твори режисерів – представників східноєвропейського кіно, яких об'єднує сучасна історія, пов'язана з розпадом радянської імперії. Творіть Е. Кустуріци та А. Сеітаблаєва відбивають сучасну дійсність по-різному. Якщо Кустуріца показує на екрані сучасні Балкани, то Сеітаблаєв звертається до трагічного минулого свого народу. Слід наголосити й про протилежне ставлення режисерів до сьогодення. Кустуріца показує на екрані життя звичайних людей в умовах війни на території країн колишньої Югославії, Сеітаблаєв знімає кіно про особливих людей, які своїми героїчними вчинками творили історію.

У фільмах Кустуріци, особливо в «Часі циган» («Будинок для повішення»), 1988 р. та «Чорній кішці, білому коті», 1998 р, фольклорні елементи не лише матеріальної, а й духовної культури виразно виступають в якості зовнішнього оформлення, народної традиційної символіки, що є основою розвитку сюжету, який у Кустуріци часто пов'язаний з містикою саме народних повір'їв. Обидва фільми, які розділяє десятиліття, зняті в різних жанрах: «Час циган» – драма з елементами фарсу, «Чорна кішка, білий кіт» – комедія. Проте знаходимо багато спільного: весь «задній план» обох фільмів – це побут жителів сільської місцевості з обов'язковою присутністю домашнього поголів'я (свині, корови, гуси, індики, кури, собаки, коти), яке ситуативно переплітається з сюжетом; живність також використана в кіносимволіці. У фільмі «Час циган» індик, подарований бабусею внуку, стає символом зв'язку між життям і смертю (як у багатьох народних повір'ях, де смерть символізує початок нового життя, нескінченне коло минулого, сьогодення і майбутнього в розумінні людини, спорідненої з природою), і після того як індика вбили, головний герой наділяється надприродними здібностями. У фільмі «Чорна кішка, білий кіт» – кіт із кішкою стають свідками на весіллі головних героїв (прийом одухотворення тварин як у народних казках).

В ієрархії персонажів також простежуються загальні риси: в обох фільмах покоління бабусь і дідусів символізує мудрість і благородство (незважаючи на деяку метушливість і буденність створених режисером образів). У фільмі «Час циган» старше покоління представлено лише бабусею, а у фільмі «Чорна кішка, білий кіт» це вже бабуся і два дідусі. Слід звернути увагу на те, що роль бабусі в обох фільмах зіграла Л. Аджович, яка неперевершено створила образ старої циганки, яка знає таємниці предків та може передвіщати майбутнє. Зустріч дідусів, старовинних друзів, циганських баронів З. Дестані (З. Мемедов) і Г Пітіча (С. Сулеймані) – запорука щастя головних героїв у фільмі «Чорна кішка, білий кіт».

Покоління дітей – символ справжньої, реальної дійсності: жорстокої і безглуздої (враховуючи історичний контекст). Це невдахи, як дядько головного героя, карточний шулер Мерджан (Х. Хасімовіч) у фільмі «Час циган» і батько головного героя, аферист-невдаха М. Дестані (Б. Северджан) у фільмі «Чорна кішка, білий кіт», або, навпаки, самовпевнені, безпринципні, жадібні, як багатий сільський мафіозо Д. Карамболь (С. Тодорович) у фільмі «Чорна кішка, білий кіт», який, як у більшості народних казок, наприкінці дії стає загальним посміховиськом.

Молодше покоління онуків – символ майбутнього життя. У фільмі «Час циган» головний герой Перхана (Д. Дуймович) утілює надію вирватися з злиднів, долає труднощі, але трохи сам не уподібнюється оточуючим його злим, заздрісним і жадібним людям. І також, як у народних повір'ях, спокутує все зло, що сам створив, власною смертю, пізнавши сторону добра і зла. У фільмі «Чорна кішка, білий кіт» головні герої – онук З. Дестанова Зорі Дестані (Ф. Айдіні) і онука старої циганки С. Іда (Б. Катіч) теж проходять випробування на шляху до свого щастя.

Як у багатьох народних казках і переказах, в обох фільмах є персонажі з вродженими фізичними вадами, але світлими і чистими душами. У фільмі «Час циган» це сестра головного героя Даніра (Е. Салі), яку брат мріє вилікувати в Любляні, у фільмі «Чорна кішка, білий кіт» – сестра-карлиця мафіозо Дадана Афродіта (С. Ібрагімова), яку брат хоче видати заміж за онука циганського барона Заріє. З цими двома персонажами пов'язана ще одна спільна риса обох фільмів – дорога, подорож. У першому випадку це

дорога за зціленням, у другому випадку – дорога до щастя, на якій зустрічаються долі старшого онука циганського барона Гргі (Я. Дестані) і Афродіти, яка втекла з власного весілля.

Музичне зміст обох фільмів представляє собою змішання народної музики, музики, стилізованої під народну і того звукового простору, який маркує той час (масова музика). До фільму «Час циган» саундтрек написав відомий сербський композитор Г. Брегович у співдружності з Е. Кустуріцею, який є автором музики ще до двох фільмів режисера – «Аризонська мрія», 1993 р. та «Підпілля» («Андеграунд»), 1995 р., також у фільмі є одна циганська народна пісня «Юріїв день», яка використовується і як, власне, пісня і як оброблений музичний матеріал.

У створенні музики до фільму «Чорна кішка, білий кіт» брали участь сербські композитори Д. Спараволо, В. Араліца, композитор і рок-музикант Н. Карайліч. У фільмі багато стилізацій народних сільських і міських пісень та танців, музичний зміст, по суті, є одним із головних персонажів фільму, влучно характеризує героїв і обставини. Звуковий ряд (особливо в «Котах») є візитною карткою режисера, який за допомогою музики створює на екрані атмосферу балагану, нескінченного свята і веселощів.

Фільми кримськотатарського режисера А. Сеітаблаєва «Хайтарма», 2013 р. та «Чужа молитва», 2017 р., засновані на реальних подіях. Депортація кримськотатарського народу 18 травня 1944 р. – одна з найтрагічніших сторінок у нашій історії. Режисер показав цю історію по-різному: якщо в «Хайтармі» – це центральна ідея, то в «Чужій молитві» цьому дню присвячено менше п'яти хвилин екранного часу.

«Хайтарму» можна назвати художньою кінохронікою; цей фільм є першим в історії, де йдеться про трагічні події примусового виселення представників різних національностей Криму, більшість з яких були кримськими татарами. Це частина демографічного перерозподілу імперської політики, яка мала безпрецедентні криваві наслідки. Це намагання знищити та викорчувати з корінням історичну пам'ять народу шляхом розосередження людей в різних, далеких від їх землі регіонах. Кримські татари, болгари, караїми, кримчаки, кримські вірмени, кримські євреї були вивезені за тисячі кілометрів від своїх джерел, проте це не завадило збереженню національної ідентичності народів. Люди, незважаючи на суворі заборони, мешкаючи далеко від батьківщини, часто в місцях, не пристосованих для життя, переказували нащадкам історію їх предків, зберігаючи правду про своє сучасне. Головний герой фільму – Амет-Хан Султан (режисер у головній ролі), легендарний льотчик, двічі герой Радянського Союзу, який приїжджає у відпустку до своєї рідної Алупки. Але це не лише легендарна особистість, герой Другої світової війни; він є маркером більш значного явища. Він маркує абсурдність імперського режиму, несумісність його каральних засобів із людським життям. Саме цей режим відзначив головного героя вищими нагородами, і в той же час оголосив його народ зрадниками батьківщини за співробітництво з нацистами.

Слід розшифрувати назву фільму: популярний кримськотатарський танець хайтарма перекладається як повернення. На першому рівні розкриття його смислу є, власне, повернення (хоч і тимчасове – у відпустку) головного героя в рідне селище, на другому – хайтарма як символ майбутнього повернення людей, які залишилися в живих та їх нащадків після десятиліть депортації, на третьому – сучасна історія нашої країни, коли знов відбуваються трагічні події в Криму та Сході, спричинені намаганням імперії відновити свій вплив та реінкарнуватися за рахунок не лише поглинання територій, а й оволодіння свідомістю людей абсурдною та відвертою пропагандою. В фільмі не ставиться крапка, в тексті останніх кадрів показано статистику, в якій міститься інформація про кількість кримських татар, які воювали та були відзначені нагородами, кількість депортованих та географія, куди вивезли спецпереселенців, відомості про етнічну зачистку після війни, кількість загиблих людей на шляху до пунктів призначення.

Зйомки фільму відбувалися безпосередньо на місці подій – в Алупці, де, незважаючи на осучаснення селища, деінде зберігся її етнічний облік. В фільмі використовуються елементи побуту, матеріальної культури, навіть фрагмент ритуального мусульманського обряду поховання (на початку фільму везуть небіжчика в білому простирадлі).

Композиційно фільм поділений на два розділи з використанням різновиду паралельного монтажу – перехресного (як психологічний прийом, де увага концентрується на обличчях [3; 56]) так, що І розділ триває 50 хвилин, а ІІ розділ розпочинається на 36 хвилині. Кульмінація фільму розгортається з 45 хвилини – на святі в Алупці (на честь А-Х. Султана) починається танець хайтарма. Режисером використано танець Агъир ава-Хайтарма, назва якого «походить із мелодії, що складається з двох частин, перша – повільна, плавна, велична «Агъир ава» та темпераментна, граціозна друга частина – «Хайтарма» [7; 147]. На екрані кадри танцю чергується з кадрами, на яких майор Кротов їде до місця виконання спецоперації з виселення кримських татар. Танець розпочинається власне від супровід агъир ава, а далі на кадри з танцем накладається музичний ряд напруженого змісту з кадрів, де майор їде до Алупки, який є об'єднуючим елементом змонтованих кадрів, «формуючи континуум як приналежність візуальному образу… музика репрезентує абсолют, з яким вона взаємодіє як чужорідне тіло» [1; 556]. Таким чином досягається найвища кульмінаційна точка, після якої починається трагічна розв'язка.

Саундтрек до фільму створили фольклорист і композитор Дж. Кариков і С. Куценко, використавши кримськотатарські народнопісенні і народно-танцювальні інтонації.

У фільмі «Чужа молитва» розкривається історія кримськотатарської жінки Саїде Аріфової, яка впродовж 1943–1944 рр. врятувала майже 80 дітей, серед яких були єврейські діти. Невизначеність цієї історії полягає в тому, що ізраїльський меморіал Голокосту Яд Вашем не підтверджує цю історію через те, що не знайшлося трьох юдей, які б її засвідчили, тобто безпосередніх учасників тих подій: після повернення на батьківщину у 1989 р. Саїде не змогла розшукати жодного зі своїх вихованців. Проте документи Яд Вашем підтверджують, що кримські татари рятували євреїв під час німецької окупації Криму.

Утілення фольклорних мотивів у фільмі досягалося складно через те, що зараз в окупованому Криму (такі питання також піднімаються у книзі Л. Віттерн-Келлер [10]) не можна здійснювати зйомки українського фільму. Тому до проекту долучилися грузинські колеги, і в Грузії були знайдені місцевості, що нагадували ландшафти Бахчисарайського району. Відтак, краєвиди печерного городища Чуфут-Кале, в якому переховувались єврейські діти, знімалися в грузинському скельному місті Уплісцихе, розташованому на лівому березі Кура в 15 кілометрах від м. Горі. Проте його скельна архітектура водночас нагадує не лише Чуфут-Кале, а й Тепе-Кермен та Киз-Кермен. Грузинські гірські краєвиди мають багато спільного з кримськими, але гори не підходять так близько до моря, а їх висота значно більша, тому ця безкінечна краса зображена в фільмі фрагментарно та з використанням крупних і середніх планів. Те саме стосується міських пейзажів, неможливо було в точності відшукати схожу топоніміку з Бахчисараєм, тому знімали в приміщеннях, двориках, фрагментами показано вулиця та риночна площа.

У фільмі не загострюється увага на традиційних елементах – в основному це одяг. В невеликий, але важливий фрагмент танцю, якому Саїде (Л. Яценко) вчить єврейських вихованців, прищеплюючи їм потрібні звички, щоб вони не відрізнялися від татарських дітей, використано танець Джелял хайтарма, сольний граціозний жіночий танець, в якому виразну роль відіграють руки: це вивернуті кисті рук на рівні грудей у жінок, а також хвилеподібні рухи рук перед собою (з права на ліво і навпаки), а так само обертальні рухи кистей «від себе» [7; 147].

Саундтрек до фільму (як і до «Хайтарми») створив С. Куценко, в фіналі звучить пісня Джамали «1944», але інтерес викликає поява цитати з опери Р. Вагнера «Тангейзер», що звучить у момент, коли офіцер СС, намісник «Кримської Готії» (А. Цвікер), вирішує негайно повернутися до Німеччини через те, що його ілюзорні уявлення зіткнулися з прозаїчною реальністю. Це і духота приміщень бахчисарайських осель, і щоденні рутинні обов'язки, а головне, що Саїде, якій він симпатизує, його боїться. Проте цитату з опери теж підібрано невипадково – побічна партія увертюри, яку пов'язують з образом страждаючого Тангейзера. Німецький офіцер нібито пілігрим, який здійснив подорож до омріяної країни (Крим він вважає майбутнім німецьким розкішним курортом), але зіткнувся з величезним розчаруванням, або, як пише А. Менегетті, намагався «позбутися від зла, спроектувавши його на совість інших людей, – ось в чому полягає дія захисного механізму самовиправдання» [5; 384].

Висновки. Сучасний кінематограф використовує фольклорну тематику в новому історичному контексті, на прикладі фільмів Кустуріци та Сеітаблаєва, що представляють собою історії їх народу, в одному випадку – сучасної, в іншому – більш ранньої. Етнічні елементи не лише підкреслюють національний колорит, а й помножують змістовний рівень. Навіть елемент, який на перший погляд здається випадковим, таким не є, а має своє місце в загальній картині подій. Фільми сербського та українського режисерів презентують сучасні національні кінематографічні школи, є знаковими в процесі переходу на новий якісний рівень національного кіно та яскраво представляють східноєвропейську школу в світовому кіномистецтві.

Перспективи подальших досліджень. Сучасний вітчизняний кінематограф, який переживає відродження, потребує досліджень у різних галузях мистецтвознавства, культурології, філософії, історії.

Список використаної літератури

1. ***Делез Ж.*** Кино. Москва : Ад Маргинем, 2004. 623 с.
2. ***Кустурица Э.*** Где мое место в этой истории? *Автобиография*. Москва : РИПОЛ классик, 2012. 384 с.
3. ***Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.*** Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. 216 с.
4. ***Ломан Ю.*** Семиотика и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
5. ***Менегетти А.*** Кино, театр, бессознательное. Москва : ННБФ «Онтопсихология», 2001. Т. 1. 384 с.
6. ***Пагіря О.*** Депортація кримських татар у травні 1944 р. URL : http://territoryterror.org.ua/uk/ publications/ details/?newsid=405.
7. ***Саранаева Э. Б.*** Особенности народного танца (на примере крымскотатарских народных танцев). *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2012. № 228. С. 146–148.
8. ***Galt R.*** The new European cinema. New-York : Columbia University Press, 2006. 296 p.
9. ***Raphaëlle M.*** Cinema Genre. Hoboken : Blackwell publishing ltd, 2008. 248 p.
10. ***Wittern-Keller L.*** Freedom of the screen. Lexington : The University Press of Kentucky, 2008. 356 p.

References

1. ***Deleuze G.*** Kino. Moscow : Ad Marginem, 2004. 623 p.
2. ***Kusturica E.*** Gde moio mesto v etoy istorii? *Avtobiografiia*. Moscow : RIPOL classic, 2012. 384 p.
3. ***Lotman Yu. M., Tsivian Yu. G.*** Dialog s ekranom. Tallinn : Aleksandra, 1994. 216 p.
4. ***Lotman Yu.*** Semiotika I problemy kinoestetiki. Tallinn : Eesti Raamat, 1973. 138 p.
5. ***Meneghetti A.*** Kino, teatr, bessoznatelnoe. Moscow : NNBF «Ontopsikhologiia», 2001. T. 1. 384 p.
6. ***Pagiria O.*** Deportatsiiakrymskih tatar u travni 1944 r. URL : http://territoryterror.org.ua/ uk/ publications/ details/?newsid=405.
7. ***Sanaeva E. B.*** Osobennosti narodnogo tantsa (na primere krymskotatarskih narodnyh tantsev). Kultura narodov Prichernomoriia. Simferopol, 2012. № 228. P. 146–148.
8. ***Galt R.*** The new European cinema. New-York : Columbia University Press, 2006. 296 p.
9. ***Raphaëlle M.*** Cinema Genre. Hoboken : Blackwell publishing ltd, 2008. 248 p.
10. ***Wittern-Keller L.*** Freedom of the screen. Lexington : The University Press of Kentucky, 2008. 356 p.

ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СМЫСЛООБРАЗОВАНИИ В КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМИРА КУСТУРИЦЫ И АХТЕМА СЕЙТАБЛАЕВА)

Морева Евгения Александровна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры аудиовизуального искусства и производства
ЧЗВО «Академия кино и новых медиа», Киев, Украина

Исследуются этнический компонент в кинематографе, его значение, история воплощения, задачи и символика. Предлагаются жанровые дефиниции фильмов, в которых используется фольклорный компонент: исторические, современные, экранизация эпоса. На примере творчества Э. Кустурицы («Время цыган», 1988 г., «Черная кошка, белый кот», 1998 г.) и А. Сейтаблаева («Хайтарма», 2013 г., «Чужая молитва», 2017 г.) анализируются режиссерские приемы, с помощью которых воплощен фольклорные элементы и какие содержательные уровне они отражают. Выбор фильмов продиктован историческим контекстом, который повлиял на их создание, таким образом, определены направления в развитии восточноевропейского кино. Творчество Э. Кустурицы является признанным в мире и представляет собой авторское кино, а фильмы А. Сейтаблаева находятся в числе тех, в которых воплощена новейшая история киноискусства.

Ключевые слова: киноискусство, жанры кино, этнические мотивы, фольклор, танец, музыка, восточноевропейское кино

THE ROLE OF ETHNIC MOTIVES IN THE FORMATION OF MEANING IN CINEMA ON THE EXAMPLE OF THE MOVIES OF EMIR KUSTURICA AND AKHTEM SEITABLAEV

Moreva Eugeniya – Doctor of Philosophy,
Associate Professor of Audiovisual Arts and Production
PHEI «Academy of Cinema and New Media», Kyiv, Ukraine

The ethnic component in the synthetic art form of cinema, its place, meaning, history of embodiment, tasks and symbolism are reserch. Genre definitions of films in which the folklore component is used are offered: historical, modern, epic adaptation. On the example of the movies of E. Kusturica («Gypsy Time», 1988, «Black Cat, White Cat», 1998) and A. Seitablaeva («Haytarma», 2013, «Another's Prayer», 2017) are analyzed directing techniques, with the help of which folklore elements are embodied and what content levels they reflect. The choice of films is dictated by the historical context that influenced their creation, thus outlining the directions in the development of Eastern European cinema. E. Kusturica's movies are recognized in the world and are auteur cinema, A. Seitablaev's movies represent the recent history of cinematography.

***Key words*:** cinematography, genres of cinema, ethnic motives, folklore, dance, music, Eastern European cinema.

UDC 7.038.53 : 791.43

THE ROLE OF ETHNIC MOTIVES IN THE FORMATION OF MEANING IN CINEMA ON THE EXAMPLE OF THE MOVIES OF EMIR KUSTURICA AND AKHTEM SEITABLAEV

Moreva Eugeniya – Doctor of Philosophy,
Associate Professor of Audiovisual Arts and Production
PHEI «Academy of Cinema and New Media», Kyiv, Ukraine

The aim. This paper is to analyze the techniques by which the meaningful function of ethnic elements is embodied on the example of films by Emir Kusturica and Akhtem Seitablaev.

Research methodology. The paper uses a structural method of film analysis, as well as a comparative approach to determine the common features in different objects, based on the research of G. Deleuze, Yu. Lotman, M. Raphaëlle, L. Witten-Keller, A. Meneghetti, E. Saranaeva.

Results. Traditional folk culture in professional art is reflected in its various forms, with the advent of screen culture (first silent cinema, then – sound), folklore topics immediately interested directors and producers as an inexhaustible source of themes and plots. It turned out that folk traditional cultures can so deeply enter the new art,

permeating all its semantic levels, that it is enough to use a sign, even a hint, to get the desired effect. With the help of the languages of various arts in cinema, it is possible to accurately determine the meaning of a contextual sign without preliminary explanations or preparation. This is especially true for the symbols of folk traditional culture, historically endowed with certain semantics, which have their own semantic function at different levels of semantic formation in the film. On the example of films by E. Kusturica and A. Seyteblaev, it is shown how the elements of spiritual and material traditional culture as a connotative lexical system play a meaningful role in the development of a plot.

Novelty. For the first time, films by Ukrainian movie director A. Seitablaev are analyzed and parallels are drawn with the works of Serbian movie director E. Kusturica. The role of ethnic components in these films is also defined.An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching foreign languages to non-specialist students differing from those adopted in the post– Soviet countries.

The practical significance. Films by Serbian and Ukrainian movie directors present modern national cinematographic schools, are significant in the process of transition to a new quality level of national cinema and represent the Eastern European school of the world cinema.

Key words: cinematography, genres of cinema, ethnic motives, folklore, dance, music, Eastern European cinema.

Надійшла до редакції 17.07.2019 р.

УДК 784.3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ: НІМЕЦЬКА ПІСЕННА ЛІРИКА У ВИКОНАННІ ДІЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лін – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
http://orcid.org/0000-0002-7673-1729
DOI.org/ 10.35619/ucpmk.v34i34.321
531714908@qq.com

Розглянуто особливості сучасних версій прочитання камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими співаками. Охарактеризовано передумови та шляхи формування традицій китайської вокальної школи, процеси адаптації західних моделей виконавської культури та поєднання різної специфіки музичного мислення. Розкрито принципи формування репертуарної політики китайських вокалістів. На основі аналізу пісень німецьких композиторів доби раннього та пізнього романтизму «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та «*Mariä Wiegenlied*» М. Регера у виконанні видатної китайської співачки Дільбер Юнус сформульовано висновки, що в процесі адаптації європейських зразків у китайсько-мовних версіях може порушуватись фонічний профіль вокальних мініатюр, а їх зміст – насичуватись новими смислами, складаючи підгрунтя для творчого інтерпретаційного національно-орієнтованого підходу.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, жанрово-стильові традиції європейської музики, китайська школа академічного співу, творчість Дільбер Юнус.

Постановка проблеми. Музична культура сучасного Китаю є синтетичним явищем, яке поєднало багатовікові традиції китайської народної музики та досягнення західної музичної творчості. Особливо яскраво процес синтезу традицій проявився в рамках вокальної виконавської культури, адже форми традиційного музикування та концертування європейського зразка суттєво відрізняються за жанровими, інструментальними та функціональними показниками. Китайські виконавці, асимілюючи досягнення європейської вокальної школи, на основі західного репертуару створюють новий творчий продукт, вартий детального вивчення.

Традиційна китайська музика давно вивчається як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями. Водночас особливості творчості сучасних китайських співаків, виконавців камерно-вокальних творів, як окрема зона інтерпретуючої діяльності не знаходяться в епіцентрі спеціальних досліджень навіть у китайському музикознавстві, обумовлюючи актуальність даної публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує цілий ряд робіт загальнокультурного напряму, в яких розглядаються особливості концертного життя Китаю. Зокрема, в роботі Ло Чжихуей (*Lo Zhihui*) «Концертне життя сучасного Китаю» [5] досліджується творчість провідних виконавців, концертних організацій, визначаються передумови та перспективи мистецького розвитку країни. Проте інформація про діяльність китайських вокалістів подана у стислому вигляді, що спонукає на подальше вивчення даного питання.

Розвиток китайської вокальної школи розглядається у окремих дисертаціях та статтях. Дисертація Сун Яньін (*Song Yanying*) «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [7] присвячена аксіологічним аспектам впливу європейських традицій співу на формування сучасної китайської вокальної школи. У роботі Ду Си Вей (*Du Si Wei*) «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у

© Чжу Лін., 2020

Китаї» [3] розглядаються передумови формування традицій китайського академічного вокального виконавства. У статті Чжао Фейлун (*Zhao Feilong*) «Становлення концертного вокального виконавства у Китаї у 20-ті роки XX століття» [9] відзначається роль культурного діалогу Китаю з європейськими країнами та США, його вплив на становлення концертного виконавства та формування нової слухацької традиції в рамках вокального мистецтва.

Концепт національної вокальної школи як культурного коду нації розглядається в роботах В. Антонюк [1, 2]. Дослідниця на прикладі практичного досвіду української вокальної школи розмірковує над вокальною виконавською традицією, що постає як певне історичне явище, культурний феномен та модель комунікації, порівнює різні виконавські стилі та сучасні методики навчання співу, у тому числі в контексті навчання китайських студентів в Україні.

Про значення музикознавчого контексту вивчення камерно-вокальної творчості йдеться у роботі Лю Юйтен [6] (*Liu Yuteng)*, особливості національної природи китайської професійної творчості висвітлені в роботі Лі Цінь [4] (*Li Qin*), методологічні питання інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики розкрито в роботі О. Філатової [8].Однак спеціального дослідження, в якому б досліджувалися особливості інтерпретації текстів камерно-вокальних творів європейських композиторів композиторів китайськими академічними співаками, досі не існує. Масовий інтерес китайських вокалістів до цієї мистецької сфери, а також різноманітність їх виконавських надбань спонукають до детального вивчення даної проблеми саме в контексті питання співу як інтерпретуючої діяльності.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації камерно-вокальних творів європейських композиторів китайською співачкою Дільбер Юнус на прикладі виконання зразків німецької пісенної лірики у контексті загальних тенденцій розвитку академічного співу в Китаї.

Виклад основного матеріалу. Основою китайського музичного мистецтва вважається народна музика, яка відображає багатовікові традиції, що дбайливо зберігаються й сьогодні. Однак у XX столітті китайська культура зазнала значного впливу європейських моделей музикування, що виявилося, перш за все, в рамках концертної практики в цілому та в сфері камерно-вокального виконавства зокрема. За словами Ло Чжихуей, форми традиційного музикування і концертного життя європейського зразка значно відрізняються за стилістичними параметрами. Це, в свою чергу, вплинуло на репертуарну політику й жанрові пріоритети, інструментарій та особливості вокальної техніки (залучення так званих «поставлених» або «непоставлених» голосів, використання різних типів дихання тощо), форми музикування та принципи професійної підготовки виконавців [5; 24].

За цими ознаками традиційна китайська музика і європейські принципи концертування виявляються абсолютно різними формами побутування вокального мистецтва. Результатом їхньої взаємодії стала поступова трансформація камерно-вокального виконавства Китаю, в якому за основу була обрана європейська модель (в сумі всіх її складових – репертуар, техніка виконання тощо).

Практика концертів європейського зразка розпочинається, згідно з висловлюванням Ло Чжихуей, з відкриття у місті Харбін у 1904 році театру для широкої публіки, в стінах якого відбувалися концерти. Стимулом для подальшого розвитку цієї галузі слугувало отримання професійної освіти китайськими музикантами за кордоном, а також відкриття у 1927 році вищого музичного навчального закладу європейського зразка у Шанхаї – Шанхайської консерваторії музики (*Shanghai Conservatory of Music*).

Виходячи з програм перших студентських концертів Китаю, можна зазначити, що репертуар академічних виконавців того часу складався здебільшого з популярних сучасних або широко відомих класичних творів. Прикладом звернення до камерно-вокального жанру у програмі першого концерту Шанхайської консерваторії виявився лише один твір – пісня Л. Фішера (*L. Ficher*) «*Down Deep without the Cellar*» у виконанні Е. Х. Чан (*Ye. Chang*). Два інших вокальних номери – це обробка народної пісні Й. Р. Ча (*Y. Cha*) «*Going hill*» у виконанні автора, арія з опери «Трубадур» Дж. Верді у виконанні Ф. М. Манна (*F. M. Mann*) та арія з опери «Тоска» Дж. Пуччіні у виконанні І. Ю (*I. H. Yu*). Подібна репертуарна диспозиція демонструє певний баланс камерного, оперного та народного співів при формуванні програми концерту та намагання представити різні вокальні виконавські стилі.

Вже на початку тридцятих років сольні вокальні концерти за участю студентів, які співали різноманітний інтернаціональний репертуар, стали традицією. Програма концерту студентів Шанхайської консерваторії за 1933 рік це доводить. До неї увійшли пісні різними європейськими мовами: італійською (А. Сейсміт-Дода «Місячна ніч» у виконанні Ц. Х. Лао (*C. Lao*), німецькою (пісня Е. Гріга «Либідь», «Stäudchen» Р. Штрауса у виконанні міс Ю (*Miss Yu*), французькою («*Song of Provence*» Е. Дель-Акви у виконанні Ц. Х. Лао) та англійською («*Bird Song*» Л. Леман, «*A Lover in Damascus*» А. Вудфорт-Фіндена, «*Wellcome! Sweet Wind*» К. Кадмана у виконанні міс Ю).

Вочевидь, увага виконавців та педагогів була зосереджена на популярній на той час музиці. Проте класичні європейські твори, тим більше, вокальні цикли, які потребували від співаків та слухачів

особливого драматургічного чуття, оминались стороною. Подібне формування «європо-орієнтованого» репертуару було обумовлено високим фаховим рівнем та впливовістю європейських виконавців й викладачів на тлі початкового етапу розвитку китайської вокальної школи.

За вельми короткий час процес становлення професійної вокальної традиції рухався шляхом інтеграції національної системи музичного мислення до західної моделі, до спроби об'єднати «два докорінно відмінних принципи, в основі кожного з яких – радикально відмежований слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний досвід, оформлений в систему музичної мови і мислення» [10; 20]. Засновниками нової вокальної культури Китаю у ХХ столітті вважаються Чжоу Шуань (*Zhou Shuan*), Ін Шаннен (*Ying Shangneng*), Хуан Юкуй (*Huang Youkui*), Юй Ішуань (*Yu Yishuan*), Чжоу Сяоянь (*Zhou Xiaoyan*), Лан Юйсю (*Lang Yuxiu*), Чжао Мейбі (*Zhao Meibi*), Чжан Цюань (*Zhang Quan*), Шень Сян (*Shen Xiang*), Го Шучжень (*Go Shuzhen*), Лі Шуанцян[1] (*Li Shuangqiang*).

У сучасному Китаї процес формування академічної школи співу все ще триває. На сьогодні, за словами Ду Си Вей, вокальна освіта в китайських вищих навчальних закладах відбувається за трьома напрямками – академічний спів, популярний (естрадний) спів та новий народний спів [3]. Якщо формування європейської вокальної школи відбувалося у тісній взаємодії з композиторською творчістю та залежало від вокальних жанрів, то процес формування китайського мистецтва співу напряму пов'язаний з особливостями виконавської культури та інакших умов існування музики. Китайські вокалісти окрім академічної традиції активно асимілюють у своїй творчості академічну, традиційну та естрадну манеру виконання.

Тектонічні зміни у формах організації концертної практики виконання камерно-вокальної музики в Китаї в останні десятиліття були обумовлені політикою відкритості країни, поширенням засобів масової комунікації та розвитком технологій запису музичного контенту. Можливості інтернету, з одного боку, дозволили виконавцям не шукати концертні площадки, а ширити твори у власній інтерпретації завдяки популярним мережевим ресурсам (наприклад, *Youku* або *Tudou*), одразу знаходячи відклик слухачів. З іншого боку, ці можливості забезпечили їх новим досвідом, пов'язаним з вивченням різних інтерпретаційних версій у численних зразках західної традиції виконання та ефективним для корегування власних напрямів творчої діяльності.

У строкатій палітрі концертної практики сучасного Китаю є ціла плеяда яскравих співаків, добре відомих як в країні, так і за її межами. Спрямування їхньої творчості визначається суттєвою ознакою – схильністю до західної (запозиченої) або східної (традиційної) моделі музикування, яка відбивається на манері виконання та особливостях репертуарної політики. Певні виконавці реалізують в своїй практиці тільки одну з означених моделей, проте інші вдаються до компромісних рішень, одночасно поєднуючи західні та східні репертуарні напрями .

Назвемо імена деяких відомих сучасних академічних співаків Китаю: *сопрано* – Ланг Юйсю (郎毓秀 / *Lang Yu Xiu*), Хе Хуэй (和慧 / *He Hui*), Чжоу Сяо Ян (周小燕 / *Zhou Xiao Yan*), Го Шу Жень (郭淑珍 / *Guo Shu Zhen*), Тан Цзин (谭晶 / *Tan Jing*), Ван Ли (王莉 / *Wang Li*), Гао Ман Хуа (高曼华 / *Gao Man Hua*), Сюй Лей (许蕾 / *Xu Lei*), Лей Цзя (雷佳 / *Lei Jia*), Ван Цин Шуан (王庆爽 / *Wang Qing Shuang*), Сунь Цзя Сінь (孙家馨 / *Sun Jia Xin*), Чжан Ні (张妮 / *Zhang Ni*), Чжэн Юн (郑咏 / *Zheng Yong*), Се Лі Сі (谢莉斯 / *Xie Li Si*), Ха Хуэй (哈辉/ *Ha Hui*), У На (吴娜 / *Wu Na*), Чжу Фэнбо (朱逢博 / *Zhu Feng Bo*), Сунь Сю Вэй (孙秀苇 / *Sun Xiu Wei*), Цуй Ян Гуан (崔岩光 / *Cui Yan Guang*), Гонг Лі Ні (龚丽妮 / *Gong Li Ni*). *Меццо-сопрано* – Лян Нін (梁宁 / *Liang Ning*). *Тенори* – Ши І Цзе (石倚洁 / *Shi Yi Jie*), Дин Йи (丁毅 / *Ding Yi*), Чжан Си Цю (张喜秋 / *Zhang Xi Qiu*), Ши Хонг Е (施鸿 / *Shi Hong E*), Ван Цзе ши (王洁实 / *Wang Jie Shi*), Фан Джинг Ма (范竞马 / *Fan Jing Ma*). *Контртенори* – Лі Мей Лі (李梅利 / *Li Mei Li*). *Баритони* – Ху Йонг (霍勇 / *Hou Yong*), Лю Бінь І (刘秉义 / *Liu Bing Yi*).

Репертуарна палітра цих виконавців дуже широка, тим не менш, можна виділити основні стильові та жанрові уподобання, яких дотримуються китайські співаки при зверненні до камерно-вокальної музики. Вивчення й систематизація низки відео- та аудіозаписів європейської камерно-вокальної музики призвела до наступних висновків:

1. Більшу частину репертуару китайських співаків становлять камерно-вокальні твори композиторів-романтиків – М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та ін. У цих романсах та вокальних циклах перед вокалістом постають складні виконавські завдання, що потребує наявності багатих голосових даних та можливості охоплення широкого співацького діапазону для виявлення всіх емоційних відтінків тексту, плавності голосоведення з тонким та філігранним оздобленням деталей тексту, а також уміння взаємодіяти з акомпаніатором.

2. Увага солістів до творчості слов'янських композиторів пояснюється тим, що приєднавшись до загальноєвропейських культурних процесів у ХХ ст., Китай запозичив систему професійної освіти

в Європі, також орієнтуючись і на досвід східноєвропейських країн. Велика кількість митців, повертаючись до Китаю, поширюють традиції східноєвропейської вокальної школи (прикладом є професор Пекінської консерваторії, випускниця Московської консерваторії, клас О. Катульської, п. Го Шу Джен, яка виховала плеяду китайських вокалістів та продовжує свою діяльність сьогодні).

3. Жанрова картина вокальної культури Китаю урізноманітнюється завдяки використанню творів інших стилів європейського мистецтва. Так, музика ренесансної та барокової доби представлена старовинними аріями Дж. Дауленда, Т. Мерули, Дж. Каччіні, Г. Персела, А. Скарлятті, які вже давно посіли важливе місце у китайській камерно-вокальній творчості. При виконанні цих композицій авторське трактування здебільшого переважає над аутентичним виконанням.

4. Твори класичної доби представлені піснями та аріями з опер композиторів-класиків, зокрема В. А. Моцарта.

5. До репертуару співаки долучають й твори композиторів початку XX ст. (наприклад, романси К. Дебюссі, С. Рахманінова, М. Равеля, В. ді Кьяра). Проте їхня кількість значно менша у порівнянні з кількістю творів, зазначених вище.

6. Певну частину репертуару становлять обробки європейських народних пісень – італійських, іспанських, фінських, німецьких, українських та російських.

7. Пісні в репертуарі китайських співаків звучать як мовою оригіналу, так і у перекладі китайською.

Показовим для розкриття особливостей інтерпретації зразків європейської камерно-вокальної музики у виконанні сучасних китайських співаків є дослідження творчості Ді Лі Бай Ер або Дільбер Юнус (迪里拜尔/*Dilber Yunus*). Це – одна з видатних співачок Китаю, ліричне сопрано світового рівня, «китайський соловей», артистка оперного театру, солістка фінської національної опери, професор Китайської музичної консерваторії. У 1976 р. вона почала вивчати вокальну музику у проф. Го Лінчжана. Демонструючи значні успіхи, співачка поступила у 1980 р. до Центральної музичної консерваторії, де навчалася у відомих педагогів із вокалу Шень Сян[2] (*Shen Xiang*) і Лі Цзіньвей (*Li Jinwei*). Після закінчення консерваторії Дільбер працювала у Центральному оперному театрі солісткою, а у 1988 р. прийнята на посаду довічного соліста Фінської національної опери. З 1993 по 1996 рр. співачка працювала разом з оперним режисером Джоан Карло де Монако солісткою Національної опери в Бонні (Німеччина). Успіх Дільбер неодноразово підтверджувався перемогами у різних конкурсах. Так, у 1984 р. вона здобула перемогу на Першому міжнародному конкурсі вокалістів ім. Мір'яма Хеліна. У 1997 та 1998 рр. Дільбер виграла премію Б. Нельсон, а у 2003 р. – премію «Золотий альбом Китаю». У Швеції та Фінляндії її називають «національним скарбом».

Незважаючи на активну оперну творчість, Дільбер виступає також із концертами камерно-вокальної музики (з фортепіано та оркестром). На сьогодні існує низка камерно-вокальних збірників співачки, записів її сольних виступів та концертів, зокрема на її офіційному каналі *YouTube*.

У репертуарі співачки присутні традиційні китайські народні пісні та пісні китайських композиторів (наприклад, окремі пісні «*Little bird, My friend*»[3], «Чун Сі»[4]), а також «західні» твори – іспанською (наприклад, іспанські народні пісні «*Sevillanas*», «*El Marabu*», «*Erico Festak*», «*Serrana*»[5] та інші, виконані під акомпанемент гітари), російською («Не співай красуня при мені», «Тут добре» С. Рахманінова, «Соловей» О. Аляб'єва[6]), фінською (фінські народні пісні «*Minnun kultani*», «*Paitaressu*»[7]), уйгурською[8] «Світ Бівопи»[9] / اينۇد اپوۋىب), німецькою («*Mariä Wiegenlied*» М. Регера, аріозо «*Dank sei Dir, Herr*» Г. Генделя», «*Amor*» Р. Штрауса, «*Seligkeit*» Ф. Шуберта, «*Warum?*» Р. Шумана), французькою мовами («*Nell*» Г. Форе, «Вокаліз» М. Равеля), а також твори європейських композиторів у перекладі китайською («Ave Maria» П. Маскані, «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та інші).

Проаналізувавши низку камерно-вокальних творів в інтерпретації Дільбер, можна відмітити, по-перше, множинність її творчої постаті, вміння модулювати з однієї стильової площини до іншої. По-друге – спів романсів та пісень мовами оригіналу, що допомагає точніше передати зміст цих творів. По-третє – тісну взаємодію з акомпаніатором, завдяки чому утворюється дивовижний ансамбль, в якому вокальна та інструментальна партія логічно продовжують лінії один одного. Вивчення інтерпретації Дільбер дозволяє зрозуміти її творчий підхід до авторського тексту як імпульсу для проявлення власної ініціативи. Самобутність співачки проявляється в тембрі її голосу. Глибокий та проникливий тембр стає важливим засобом її акторсько-співочої виразності.

Одним із відомих творів Ф. Мендельсона у репертуарі співачки є пісня «*Auf Flügeln des Gesanges*». Тридцять четвертний опус композитора містить шість пісень для голосу і фортепіано, написаних приблизно в 1834–1836 рр. Найвідомішим романсом опусу, та, й можливо, усіх пісень Мендельсона є № 2 – «На крилах пісні». Текст Г. Гейне, покладений на виразну мелодію, оповідає про мрії закоханих у нічному саду з яскравими запашними квітами й дзюрчанням води.

Для виконавського аналізу обрано дві версії цієї пісні – студійний запис китайською з альбому 2006 р.[10] та запис із концерту мовою оригіналу (рік запису останнього встановити не вдалось[11]). В обох випадках надзвичайно м'який та водночас сильний тембр Дільбер дозволив їй розкрити характер цієї пісні-очікування. Треба відзначити, що у студійному виконанні пісні у порівнянні з оригінальною версією Ф. Мендельсона зроблено ряд удосконалень: *lied* звучить в оркестровому перекладенні у більш рухливому темпі. Текст пісні також зазнає змін – виконавиця користується альтернативною китайською версією, зрозумілою для її слухача. Це зі свого боку певним чином корегує розташування смислових акцентів. Оркестровий супровід у даному випадку представляє неабиякий інтерес, адже в інструментальній партії з'являються реальні підголоски, які в мендельсонівській фортепіанній фактурі даються лише натяком.

Більш рання версія цього *lied* у виконанні Дільбер мовою оригіналу дещо відрізняється від студійного запису. В ньому співачка звучить більш дзвінко та пристрасно, відкритим звуком. До того ж темп звучання – у порівнянні з записом 2006 р. – більш стриманий. Артикуляція слів та окремих фраз – активніша, на що явно вплинула специфіка німецької мови, яка у порівнянні з китайською звучить більш структуровано.

Обидві інтерпретації пісні «*Auf Flügeln des Gesanges*» Дільбер дуже вдалі у стилістичному відношенні щодо позиції виконавиці у відтворенні авторському задуму та правдивості почуттів. Саме тому виконання пісні китайською співачкою можна поставити на один щабель з версіями європейських вокалістів.

Інший твір – німецька різдвяна пісня для голосу та фортепіано «*Mariä Wiegenlied*» (1912 р.) М. Регера на слова М. Боеліца – звучить у виконанні Дільбер мовою оригіналу (червень 2013 р, Національна концертна зала, Тайпей). Досліджуваний запис демонструє характерні для виконавського стиля співачки переваги – бездоганне володіння голосом та ідеальне інтонування. Зважаючи на жанр твору, Дільбер економно витрачає виразові можливості, співаючи ніби в неповну силу, лагідним звуком на тихій динаміці. Відмінністю її інтерпретації є цілісне охоплення твору та використання камерної манери виконання, що проявилася в увазі до нюансів, залученні «гри світлом та тінню».

Проте кульмінація пісні виглядає занадто масивною. У тексті М. Регера вокальна кульмінація на словах «*Schlaf*» (тиха кульмінація) позначена динамічною ремаркою *pp* (фортепіанна партія звучить на *ppp*). Проте Дільбер ігнорує цю позначку, порушуючи таким чином авторську логіку. Для порівняння, наприклад, у виконанні Генії Кумаєр кульмінація виявляється дійсно тихою (різдвяний концерт у Відні, 2008 р.), завдяки чому цей «керол» звучить більш градуйовано у динамічному плані та інтимніше, ніж у виконанні Дільбер, яке сприймається занадто академічно. Можливо на різницю в результаті вплинула сама ситуація – адже виконання європейськими співаками різдвяної пісні в канун Свята проникнуто особливими піднесеними почуттями; момент таїнства, що супроводжує подібні пісні, не потребує напруження, а спонукає на просвітлену медитацію над священними подіями.

Інше виконання Дільбер[12] цієї пісні зроблене шістьма роками пізніше (листопад 2019 р., Національний концертний зал, Тайпей) і майже не відрізняється від запису 2016 р. за технікою вокального інтонування, проте звучить м'якше, більш вдало відповідаючи характеру пісні. Вибивається зі стилістики пісні імперативна трактовка окремих інтонацій та занадто активна артикуляція.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що китайська школа камерно-вокального виконавства є здебільшого спадкоємницею європейських традицій академічного співу. Манера виконання та жанрово-стилістичні уподобання співаків при виборі творів, з одного боку, залежать від конкретної школи, прихильниками традицій якої вони стають. З іншого – відбивають особливості слухацько-орієнтованого підходу. Останнє спонукає до перекладів текстів пісень китайською мовою, що може у деяких випадках порушувати особливості фразування та фонічний профіль вокальних мініатюр, а також насичувати їх новими смислами. Логічність цієї тези майже не потребує підтвердження, але вивчення німецької пісенної лірики Ф. Мендельсона («*Auf Flügeln des Gesanges*») та М. Регера («*Mariä Wiegenlied*») в інтерпретаціях видатної китайської співачки Делібер Юнус на високохудожньому рівні стає переконливим фактором набуття іншої виразності у відомих творах. Манера виконання цієї солістки є прикладом високого професіоналізму, що проявляється у філігранному звуковидобуванні, тонкості фразування, відчутті ансамблю. Проте різниця світоглядних позицій відбивається у своєрідному розумінні кульмінації та динамічного плану пісні «*Mariä Wiegenlied*», а переклад «*Auf Flügeln des Gesanges*» китайською мовою призвів до зміщень смислових акцентів всередині фраз та скоригував фонічний профіль твору.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення особливостей інтерпретації китайськими солістами камерно-вокальних творів європейських композиторів дозволяє більш точно зрозуміти принципи функціонування музичного твору в глобалізованому просторі та виявити стабільні та

мобільні, національно обумовлені елементи музичної інтерпретації. Саме це й формує напрям подальших наукових розвідок у даній сфері.

Примітки:

[1] Творчість співаків докладно досліджується у дисертації Ян Бо.

[2] Професор Шень Сян – як його називали «китайський Карузо» – був яскравим представником традиції співу бельканто.

[3] https://www.youtube.com/watch?v=otAsW_wPe88

[4] https://www.youtube.com/watch?v=mA34N-R6jWc

[5] https://www.youtube.com/watch?v=Omi2TcmuaUQ&list=PL5L2guHnGyrbw-slCDqU98mJhNOm5rtzX

[6] https://www.youtube.com/watch?v=Tsy4mF6pO4g&list=PL5L2guHnGyrYQmoIV9oETnVoFe8axf-PB

[7] https://www.youtube.com/watch?v=QyUd8LjrKdA&list=PL5L2guHnGyrZR7-Y5g2POgNfha3M5jWM0

[8] Співачка має уйгурське коріння, тому значну частину її репертуару складають уйгурські пісні.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=xvZ34g4vfho

[10] https://www.youtube.com/watch?v=D0fKk8mZVfM

[11] https://www.youtube.com/watch?v=okFXqyytim4

[12] Інше виконання Дільбер. https://www.youtube.com/watch?v=DbQkgnbRUFs

Список використаної літератури

1. ***Антонюк В.*** Аспекти фахового тезаурусу вокалістів. *Література, фольклор, проблеми поетики* / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. Вип. 37. С. 7–9.

2. ***Антонюк В.*** Етнокультурний діалог у контексті навчання вокалістів із КНР у НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези II Міжнар. наук.-практ. конф.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 6-8.

3. ***Ду Сы Вей.*** Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств.* Москва, 2008. С. 232–234.

4. ***Лі Цін.*** Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.

5. ***Ло Чжихуей.*** Концертная жизнь современного Китая: автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 24 с.

6. ***Лю Юйтен.*** Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття: дис. …канд. миств. : 17.00.03 / Одеськ. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 200 с.

7. ***Сун Яньин.*** Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. … канд. искусств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.

8. ***Филатова О.*** Методические аспекты исполнительского анализа камерно-вокальной музыки. *Проблеми сучасності: культура мистецтво, педагогіка.* Луганськ, 2010. №14. С 54–64.

9. ***Чжао Фэйлун.*** Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86). С. 196–198.

10. ***Ян Бо.*** Динамика развития профессионального сольного пения в Китае : образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2016. 25 с.

References

1. ***Antonyuk V.*** Aspekty fakhovoho tezaurusu vokalistiv. *Literatura, fol'klor, problemy poetyky*. Kyiv : Taras Shevchenko National University of Kyiv. 2012. № 37. S. 7–9.

2. ***Antonyuk V.*** Etnokul'turnyi dialoh u konteksti navchannya vokalistiv iz KNR u NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*. Kyiv : Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2018. S. 6–8.

3. ***Du Si Wei.*** Vlijanie evropejskih tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae. *Vestnik Moskovskogo gosudar stvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2008. S. 232–234.

4. ***Li Qing. Kamerno-vokalna tvorchist Kloda Debiussi: pryntsypy roboty z poetychnym tekstom:*** avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv, 2018. 15 s.

5. ***Luo Zhihui.*** Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: avtoref. dys. … dokt. iskusstvov : 17.00.02 / St. Petersburg, 2016. 24 s.

6. ***Liu Yuten.*** Yavyshche stylovoi intehratsii u kamerno-vokalnii tvorchosti yevropeiskykh i kytaiskykh kompozytoriv: vid XIX do XX stolittia: dys. … kand. myst : 17.00.03 / Odesa, 2018. 200 s..

7. ***Song Yanying.*** Integracija evropejskih tradicij penija v vokal'nuju shkolu: dys. … doktora iskusstvoved. : 17.00.03 / Lviv, 2016. 182 s.

8. ***Filatova O.*** Metodicheskie aspekty ispolnitel'skogo analiza kamerno-vokal'noj muzyki. *Problemi suchasnosti: kul'tura mistectvo, pedagogika*. Luhansk, 2010. № 14. S. 54–64.

9. ***Zhao Feilong.*** Stanovlenie koncertnogo vokal'nogo ispolnitel'stva v Kitae v 20-e gody XX veka. Tambov : Gramota, 2017. № 12 (86). S. 196–198.

10. ***Yang Bo.*** Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: avtoref. dys. … doktora iskusstvov. 17.00.02 / Nizhny Novgorod, 2016. 25 s.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИМИ ПЕВЦАМИ: НЕМЕЦКАЯ ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА В ИСПОЛНЕНИИ ДИЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лин – аспирантка кафедры теории и истории музыкального исполнительства,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Рассмотрены особенности современных версий прочтения камерно-вокальных произведений европейских композиторов китайскими певцами. Охарактеризованы предпосылки и пути формирования традиций китайской вокальной школы, процессы адаптации западных моделей исполнительской культуры и сочетание различной специфики музыкального мышления. Раскрыты принципы формирования репертуарной политики китайских вокалистов. На основе анализа песен немецких композиторов эпохи раннего и позднего романтизма «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона и «*Mariä Wiegenlied*» М. Регера в исполнении выдающейся китайской певицы Дильбер Юнус сформулированы выводы, что в процессе адаптации европейских образцов в китайских версиях может нарушаться фонический профиль вокальных миниатюр, а их содержание – насыщаться новыми смыслами, составляя основу для творческого интерпретационного национально-ориентированного подхода.

Ключевые слова: камерно-вокальные произведения, жанрово-стилевые традиции европейской музыки, китайская школа академического пения, творчество Дильбер Юнус.

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of
Theory and History of Musical Performance of the Tchaikovsky
National Academy of Music of Ukraine

The features of modern versions of the reading of chamber-vocal works of European composers by Chinese singers are considered. The preconditions and ways of forming the traditions of the Chinese vocal school, the processes of adaptation of Western models of performing culture and the combination of various specifics of musical thinking are characterized. The principles of the formation of the repertoire policy of Chinese vocalists are revealed. Based on the analysis of songs of German composers of the era of early and late romanticism «*Auf Flügeln des Gesanges*» by Felix Mendelssohn and «*Mariä Wiegenlied*» by Max Reger performed by the outstanding Chinese singer Dilber Yunus, the conclusions are formulated that in the process of adapting European samples in Chinese versions, the phonic profile of vocal miniatures may be disturbed, and their content may be saturated with new meanings, forming the basis for creative interpretive a nationally oriented approach

Key words: chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus

UDK 784.3

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of
Theory and History of Musical Performance of the Tchaikovsky
National Academy of Music of Ukraine

The aim of this paper is to reveal the peculiarities of the interpretation of chamber and vocal works of European composers by the Chinese singer Dilber Yunus on the example of performing samples of German song lyrics in the context of general trends in the development of academic singing in China.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the peculiarities of the interpretation of vocal works of European composers by Chinese performers.

Results. It was find out that the Chinese school of chamber and vocal performance generally follows the European traditions of academic singing, but the manner of performance, genre and stylistic preferences of singers also depend on the requests of the audience, which encourages the adaptation lyrics in Chinese. In the context of the problem of interpretation of the combination of Western and Eastern traditions in the manner of singing Dilber Yunus serves as an example of high professionalism, free choice of stylistic direction of the musical idea of vocal pieces, the search for new convincing interpretations of familiar music. Based on the analysis of songs by German composers of the early and late Romantic period «Auf Flügeln des Gesanges» by Felix Mendelssohn and «Mariä Wiegenlied» by Max Reger, interpreted by Dilber concluded that in the process of adapting European songs in Chinese, their phonetic profile may be violated, main idea can be saturated with new meanings, laying the foundation for a creative interpretive national-oriented approach.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the peculiarities of the performance of modern Chinese singers, who accessed to the chamber and vocal pieces of European composers, as a separate area of interpretive activity which for today hasn't become a special research, even in Chinese musicology.

The practical significance. The studying of the interpretations by Chinese soloists of chamber and vocal works of European composers allows to better understand the principles of functioning of a musical work in a globalized space and to identify stable and mobile, nationally conditioned elements of musical interpretation.

***Key words*:** chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 785.534 4

ЕСТЕТИЧНА ОЦІНКА АКУСТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ КОНЦЕРТНИХ ЗАЛ (НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯННЯ ЗВУЧАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ)

Войтович Олександр Орестович – кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
http://orcid.org/0000-0001-9885-7173
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.322
acoconcert_lviv@ukr.net

Виявляється естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал на основі специфіки сприйняття музичного матеріалу людиною. Естетична оцінка здійснюється за допомогою набору вагомих критеріїв встановленого зразка, таких, як просторовість, ширина, тембр, розбірливість, гучність та ін. Суб'єктивні критерії корелюються з об'єктивними акустичними параметрами концертних зал та перебувають у тісному взаємозв'язку між собою. Для виконання досліджень здійснено вибір концертних зал і подано відомості про них. Для естетичної оцінки підібрано музичний твір у виконанні симфонічного оркестру. Опитування проводилось серед звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків та регулярних відвідувачів концертів і вистав. Проведено систематизацію результатів опитування та дана порівняльна характеристика звучанню обраного твору у трьох обраних концертних залах.

Ключові слова: об'єктивні параметри, суб'єктивна оцінка, критерії оцінювання, акустика концертних залів, кореляція, концертний зал, оркестр.

Постановка проблеми. Акустичні характеристики концертних зал оцінюють за певними параметрами, що поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. Об'єктивні параметри визначаються акустичними властивостями концертних зал, а суб'єктивні – психофізичними законами сприйняття звуку людиною. В процесі музично-виконавської практики виявлено роль акустичних властивостей концертних зал у процесі формування просторового слухового образу. На відміну від об'єктивних акустичних параметрів, що характеризують акустичні властивості замкнутого середовища естетична оцінка звучання музичного матеріалу базується на суб'єктивному сприйнятті людиною музики. Аналізуючи стан речей та методику оцінювання якості звучання музичних творів можемо сказати, що на сьогоднішній час немає єдиної загальної системи оцінювання якості звукового матеріалу.

Мета статті – запропонувати один із методів естетичної оцінки акустичних властивостей концертних зал, що базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу.

Наукова новизна – полягає у спробі запропонувати методику естетичної оцінки акустичних властивостей концертних зал через звучання оркестрової музики за допомогою наукового дослідження суб'єктивного сприйняття музичного матеріалу.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Використання методів суб'єктивної оцінки розглядається у працях багатьох сучасних учених акустиків, зокрема праці з психоакустики (Я. Альтман, Я. Вахітов, Х. Шиффман, Дж. Ангус (J. Angus), Дж. Блауерт (J. Blauert), Д. Говард (D. Howard), Д. Редерер (J. Roederer), Е. Цвікер (E. Zwicker) та ін.), дослідження у сфері зв'язку суб'єктивних критеріїв оцінки якості звучання музики та об'єктивних властивостей замкнутих середовищ (М. Баррона (M. Barron), Л. Беранек (L. Beranek) Дж. Бланкеншіп (J. Blankenship), А. Хайдака (A. T. Hidaka), Фішетті (A. Fischetti), М. Шредер (M. Schroeder) та ін.). Найбільш вагомий внесок в сферу суб'єктивного сприйняття зробили Л. Беранек [7], [8], М. Баррон [5], [6]. Помітні акустичні дослідження вибраних зал належать Т. Камісінському [10], [11] та Р. Кінашу [12], [13].

Виклад матеріалу дослідження. Перехід від відкритих амфітеатрів до повністю закритих театрів відбувся в XVI ст. При цьому збереглися класичні форми римського амфітеатру. З них

© Войтович О. О., 2020

найбільш відома підковоподібна. Вплив закритого приміщення на звучання музики має велике значення. Це добре відомо диригентам, музикантам та слухачам. «Для диригента концерт в невідомому залі без попередньої репетиції це дослівно випробуванням вогнем» [7]. Акустика концертних зал має достатньо великий вплив на формування просторового звукового образу.

Акустика концертних зал оцінюється за об'єктивними та суб'єктивними параметрами. Об'єктивні параметри базуються на законах акустики замкнених просторів (зокрема, акустики приміщень), а суб'єктивні – на психоакустичних законах сприйняття звукових коливань людиною.

Зокрема до об'єктивних акустичних параметрів належать такі як час реверберації (RT), час ранніх відбиттів (EDT), рівень басу (BR), музична розбірливість ($C_{80(3)}$), силові коефіцієнти (рівень звучання) (GL, GM), коефіцієнт внутрішньослухової крос-кореляції ($IACC_{E3}$), час між приходом прямого сигналу та появою перших відбиттів (ITDG) і поділяються на монауральні, бінауральні та сценічний параметр [1; 291].

Упродовж багатьох років досліджень, опублікованих у 1996 р, встановлено, що оптимальний час реверберації залежить від виду музичного виконання та його стилю і становить: для органної музики складає 3.0÷5.0 с., для симфонічної – 2.0÷2.2 с. і для камерної – 1.3÷1.6 с. [7; 21]. Сучасні розрахунки часу реверберації для симфонічної музики визначили діапазон у межах 1.8с<RT<2.0с. та для рівня звуку було встановлено границі в межах 4дБ<Gmid<5,5дБ. [4].

Суб'єктивне оцінювання в комплексі з об'єктивними акустичними параметрами використовується для повної оцінки акустичних характеристик концертного залу. Суб'єктивне оцінювання проводиться за допомогою критеріїв встановленого зразка які *корелюються* з об'єктивними акустичними параметрами. Ці кореляції встановлені упродовж багатьох років досліджень. Вагомий внесок у ці дослідження мали вчені акустики Л. Беранек, М. Баррон [5], [6], [8].

Для проведення досліджень оцінка проводиться за допомогою одинадцяти критеріїв *(просторовість, ширина, тембр, прозорість (чистота), гучність, інтимність, текстура, звуковий баланс, підтримка (взаємодія), шумові перешкоди, також загальне враження)* шляхом анкетування.

Просторовість – це реверберaційні властивості приміщення, що викликають у людини відчуття присутності одночасно з джерелом звуку в спільному просторі. Просторовість – це відчуття перспективи в глибину і ширину, тобто відчуття різних відстаней до об'єктів, які є джерелами звуку. При прослуховуванні класичної музики звучання повинно передавати відчуття одночасної присутності в концертній залі разом із симфонічним оркестром або академічним хором у кафедральному соборі. Просторовість контрастує з відчуттям, коли музика звучить нібито через обмежений отвір, розміром із групу виконавців, що знаходяться в полі зору. В деяких випадках це відчуття також називають – «*обгортуваність*». Це сприйняття асоціюється із зануренням в реверберaційне звукове поле [7; 30], [8].

Ширина джерела – це відчуття просторового розподілу звукових джерел уздовж горизонталі зліва-направо та разом із просторовим відчуттям, яке дає ілюзію зміщення об'єкта вглибину звукової картини, забезпечує відчуття ефекту присутності та акустичну атмосферу події.

Тембр – специфічне забарвлення звуку за рахунок обертонів при якому людський слух розрізняє одинакові за висотою та гучністю звуки. Звукові образи містять природність та багатство тембрового наповнення, наявність лейт-мотивів, лейт-образів, тонке нюансування звучання соліста (лейт-тембр), його емоційний стан, відповідність тембрового забарвлення зоровому образу та багато інших рис. Розрізняють зали, які характеризуються музичною «теплотою», «яскравістю» та «світлістю» звучання.

Прозорість (чистота) – це розбірливість музичного матеріалу. Під прозорістю розуміють реалістичне сприйняття кожного з компонентів звукової картини: чутність усіх звукових ліній музичної партитури, чіткість дикції та розбірливість текстового матеріалу мовних елементів, максимально зменшений ефект маскування при одночасному звучанні усіх компонентів звукової картини.

Розбірливість може бути горизонтальною і вертикальною. Горизонтальна відповідає за розбірливість мелодичної лінії, темпу, метроритму, динаміки, фразування і т. д.; вертикальна – за розбірливість гармонічної структури, фактури, інструментування тощо.

Гучність – діапазон слухового сприйняття людини. Сягає від 20 дБ до 130 дБ де перший асоціюється із чутливістю слухової системи людини, а другий із больовим порогом [1; 292], [7; 30].

Інтимність (присутність, камерність, близькість) поміщає слухача у віртуальний простір, в якому він слухає музику. Цей критерій оцінки пов'язаний з розмірами концертної зали. Камерна музика добре звучить у залах з невеликим об'ємом. [7; 27].

Текстура – параметр, пов'язаний з однорідністю звучання музичного «полотна». В акустично неоднорідних залах музика звучить із багатократними накладаннями відбитих звукових хвиль та спотвореним тембром [7; 33].

Звуковий баланс – це оцінка гучності солістів відносно гучності цілого оркестру. Баланс встановлюється між групами інструментів і залежить від акустичних особливостей сцени або оркестрової ями, розміщення груп інструментів, професійності музикантів і диригента [9].

Підтримка, взаємодія (музиканти оркестру) – чутність себе і інших учасників оркестру. Музиканти повинні чути процес затухання звукових коливань у паузах, чути себе на низьких рівнях звуку, оцінити тембр, динаміку, яку дозволяє розвинути зал. Якщо музиканти розташовуються далеко один від одного, то можуть виникнути затримки в часі у звучанні інструментів та зменшення гучності сусідніх інструментів, що може привести до втрати ритміки [7; 32].

Шумові перешкоди – це зовнішні шуми, що виникають під час роботи вентиляції, шум публіки, шуми під час виконання музики (удари клапанів духових інструментів, пересування по грифу на струнних, перегортання партитур).

Загальне враження – суб'єктивна оцінка кожного з учасників дослідження [2], [3].

Одним із методів обраний для суб'єктивної оцінки звучання класичної музики є метод бальної оцінки виконання музичного твору, який прослуховується групою експертів в концертному залі. На основі отриманих незалежними експертами результатів дається оцінка звучання вибраного музичного твору по кожному концертному залу. Оцінка звучання вибраного музичного твору проводиться методом незалежного прослуховування 21-м експертом, де кожен користується встановленою шкалою. В нашому випадку: відмінно, дуже добре, добре, задовільно та погано [9]. Оцінювання звучання у вибраних залах Львова проводилось серед звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків та регулярних відвідувачів концертів і вистав.

Для даного дослідження обрано три концертні зали м. Львова. Це концертна зала ім. С. Людкевича Львівської національної філармонії, концертна зала Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та концертна зала Львівського будинку органної та камерної музики.

З історичних відомостей зала Львівської філармонії розташована у чудовому сецесійному будинку, збудованому 1907 р. для Музичного товариства Галичини. Статус державної філармонія отримано 1939 р., а статут національної – 2018 р.; від 1944 р. постійно здійснюється концертна діяльність. На сцені філармонії виступали найвідоміші музиканти світу: С. Крушельницька, О. Мишуга, Р. Штраус, Г. Малер, Б. Барток, А. Рубінштейн, Ф. Бузоні, М. Лонг, В. Ландовска, П. Казальс, у другій пол. XX ст. – С. Ріхтер, Р. Керер, Л. Коган, Д. Ойстрах, Л. Ісакадзе, Б. Руденко, В. Горностаєва, Н. Гутман, О. Криса, Ю. Башмет та ін. Концертна зала має форму чотирикутника із закругленими кутами та кількістю місць – 576.

Львівський державний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької збудований за проектом З. Горголевського. Будівництво Львівського оперного театру (тоді – Великий міський театр) розпочалось у червні 1897 р. і було зведене в 1900 р. Концертна зала Львівської опери зазнала кількох реконструкцій. Остання, що включав заміну підлоги, оббивних елементів, а також косметичний ремонт інтер'єру, відбулася у 2008 р. Кількість місць становить – 1012.

Зала Львівського будинку органної та камерної музики знаходиться у колишньому римо-католицькому костелі св. Марії Магдалини, збудована на початку XVII ст. на пагорбі з видом на місто на злитті вулиць Сікстинської та Сапіги[1]. Попередня будівля являє собою сьогоднішній вівтар, подовжений, багатокутний, з великими вікнами на південь [13]. Зала умовно поділяється на дві частини – одна справжня основна з органом, друга – вівтарна частина, де іноді проводяться концерти. Перша частина, що примикає до справжньої сцени, має форму чотирикутника та є більшою за розмірами. Друга – менша і вужча збудована раніше і є продовженням першої. Під час концертів на сцені вівтар костелу зазвичай закритий завісою. Кількість місць становить – 380.

Порівняння звучання оркестрів здійснено на прикладі увертюри до опери «Кармен» французького композитора, диригента, піаніста доби романтизму Ж. Бізе. Увертюра до опери «Кармен» є в репертуарі багатьох Львівських колективів. Цей твір неодноразово звучав на сцені Львівської філармонії у симфонічних концертах (Opera Gala). Опера «Кармен» є в репертуарі трупи Львівського оперного театру. Також цей твір звучав на сцені концертної зали Львівського будинку органної та камерної музики.

Увертюра до опери «Кармен» є одним із цікавих творів з точки зору його звучання у досліджуваних львівських концертних залах. Її звучання визначають темпоритм, динамічні відтінки, оркестрова фактура, тембр. Для порівняння звучання взято початкову частину увертюри

Після систематизації результатів опитування внаслідок значних відмінностей акустичних характеристик цих трьох концертних зал звучання даного твору має відмінності особливо для зали Львівського будинку органної та камерної музики.

Найкращу оцінку звучання увертюри отримало у Львівській опері, де динамічні відтінки звучать виразно а гучність звучання не викликає спотворень інших параметрів оркестрового

звучання. Дещо незначна нестача просторовості у звучанні сповна компенсується тембральними показниками та доброю музичною розбірливістю. Тембр звучання світлий та водночас створює ілюзію «обгортуваності» в звуковому полі. Загалом сформований просторовий звуковий образ повністю співпадає з візуальним сприйняттям зорової картини.

Дещо гірші показники має звучання у Львівській філармонії. В силу недостатнього об'єму концертної зали гучність звучання викликає деякі тембральні спотворення. Це можна спостерегти у частинах, де оркестр звучить в динаміці ff. Відчуття просторовості та ширини звучання оркестру співпадає із зоровим образом. Загалом, решта показників у динамічних відтінках, тембрі, музичній розбірливості або прозорості звучання залишаються в нормі. Зала Львівської філармонії посідає друге місце в нашому дослідженні.

Найнижчу оцінку отримало звучання даного твору в концертній залі Львівського будинку органної та камерної музики. Назва концертної зали передбачає звучання музичних творів визначеного жанрового спрямування і свідчить сама за себе. Надмірна просторовість, що породжує великий час реверберації, безпосередньо впливає на всі параметри оркестрового звучання включно. Форма зали, що нагадує подовжений прямокутник, не дає достатнього відчуття ширини у звучанні. Твір звучить нібито здалека, потопаючи у надмірній ревербераційній картині. Звідси – й занижені всі показники оркестрового звучання. Найгіршим із параметрів є прозорість звучання або музична розбірливість. Унаслідок цього оркестрова фактура важко сприймається на слух. Розбірливість мелодичної лінії нечітка. Тембр звучання перенасичений обертоновими звуками, породженими багатократними відбиттями та доповнюється резонуванням віконних рам, у деяких випадках із додаванням «металевості» у звучанні. Динамічні відтінки не відчуваються повною мірою через накладання багатократно відбитих звукових хвиль. Загалом твори такого жанрового спрямування не бажано виконувати у цій концертній залі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Концертні зали вибрані для дослідження відрізняються архітектурними та конструктивними особливостями (форма, інтер'єр, оздоблення, будівельні матеріали, крісла, підлога, сцена). Усі ці особливості суттєво впливають на акустику, а отже – звучання музики в них. Для повної оцінки акустики концертних зал проводяться ще додатково виміри об'єктивних акустичних параметрів. У межах повної оцінки акустичних властивостей концертних зал суб'єктивне оцінювання акустичної якості концертних зал в основному повинно підтверджуватись об'єктивними акустичними параметрами. Проаналізувавши результати оцінки можна стверджувати, що звучання оркестрів у досліджуваних залах суттєво відрізняється між собою. Кожна концертна зала має свою індивідуальну акустику. Тому це потрібно враховувати при виборі репертуару концертуючих колективів та плануванні концертів.

Отже в результаті дослідження акустичних властивостей обраних концертних зал показано, що застосування методики естетичної оцінки, що базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу дає позитивний результат, тому його застосування можна рекомендувати для досліджень.

Для перспективи в подальших дослідженнях можна рекомендувати використання даної методики для естетичної оцінки акустичних якостей проектних концертних зал за допомогою створення моделі просторового звукового образу.

Примітки:

[1] Теперішні вул. С. Бандери та Д. Дорошенка.

Список використаної літератури

1. ***Вахитов Ш. Я, Ковалгин Ю. А, Фадеев А.А, Щевьев Ю. П.*** Акустика, Москва: Горячая линия. Телеком, 2009. 660 с.

2. ***Войтович О.*** Критерії оцінювання звучання оркестру в концертних залах. *Українська музика:* Наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 3 (29). С. 94–98.

3. ***Войтович О.*** Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:* наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 194–197.

4. ***Agustín Y.*** Arias. (June 2013). Acoustical parameters comparison of two halls: «Teatro Argentino de La Plata» and «Teatro Margarita Xirgu». *Acoustics Instruments and Measurements*.

5. ***Barron M.*** Subjective study of British symphony concert halls. *Acustica*, 1988. № 66. S. 1–14.

6. ***Barron M., Marshall A.*** Spatial impression due to early lateral reflections in concert halls. *J. Sound, 1981*. Vib, 77. S. 211–232.

7. ***Beranek L.*** (2004). Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. New York: Springer, 2004. 661 p.

8. ***Beranek L.*** (September, 1995). Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes. *Acoustical Physics*, 1995. №1 (5). P. 620–629.

9. ***Hoeg W., Walker C.*** (Winter. Subjective assessment of audio quality–the means and methods within the EBU. *EBU Technical Review*, 1997. P. 40–50.

10. ***Kamisiński T.*** Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. Acoustic and Biomedical Engineering, 2010. Vol. 118. P. 78–82.

11. ***Kamisiński T.*** (2012). Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. Archives of Acoustics, 2012. Vol. 37. No. 3. P. 349–354.

12. ***Kinash R., Kamisiński T., Pilch A, Rubacha J.*** Acoustic aspects of the Lviv Theatre of Opera and Ballet auditory usage. Architectus, 2010. Nr 2 (28). P. 249–253.

13. ***Kinash R., Kamisinski T.*** Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie Architectura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorova pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej. Lublin, 2006. P. 379–391.

References

1. ***Wachitov Sh. Ya, Kovalhyn Yu. A, Fadeev A.A, Shchevev Yu. P.*** (2009). Akustika, M.: Horiachaia linyia. Telekom. 660. (in Russian).

2. ***Voitovych O.*** (2018). Kryterii otsinky zvuchannya orkestru v koncertnych zalax. *Ukrainska muzyka:* naukovij chasopis LNMA im. M. V. Lysenka. Lviv. 3(29). 94–98 (in Ukrainian).

3. ***Voitovych O.*** (2015). Kryterii otsinky khudozhnoi yakosti zvukovoho materialu v epokhu tsyfrovykh tekhnolohii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku:* naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats. Rivne: PPDM. 21, 194–197. (in Ukrainian).

4. ***Agustín Y.*** Arias. (June, 2013). Acoustical parameters comparison of two halls: «Teatro Argentino de La Plata» and «Teatro Margarita Xirgu», *Acoustics Instruments and Measurements*.

5. ***Barron M.*** (1988). Subjective study of British symphony concert halls. *Acustica*, 66, 1–14.

6. ***Barron M., Marshall A.*** (1981). Spatial impression due to early lateral reflections in concert halls. *J. Sound Vib*, 77, 211–232.

7. ***Beranek L.*** (2004). Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. New York: Springer,661.

8. ***Beranek L.*** (September, 1995). Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes. *Acoustical Physics,* 41(5), 620–629.

9. ***Hoeg W., Walker C.*** (Winter, 1997). Subjective assessment of audio quality–the means and methods within the EBU. *EBU Technical Review*,40–50.

10. ***Kamisiński T.*** (2010). Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. Acoustic and Biomedical Engineering. Vol. 118. p. 78–82.

11. ***Kamisiński T.*** (2012). Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. Archives of Acoustics. Vol. 37. No. 3. p. 349–354.

12. ***Kinash R., Kamisiński T., Pilch A, Rubacha J.*** (2010). Acoustic aspects of the Lviv Theatre of Opera and Ballet auditory usage. Architectus. Nr 2(28) p. 249–253.

13. ***Kinash R., Kamisinski T.*** (2006), Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie Architectura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorova pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej. Lublin, 379–391 (in Polish).

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА АКУСТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛОВ (НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ ЗВУЧАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

Войтович Александр Орестович – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры джаза и популярной музыки,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка,
г. Львов

Статья посвящена эстетической оценке акустических свойств концертных залов на основе свойств восприятия музыкального материала человеком. Эстетическая оценка осуществляется с помощью набора весомых критериев установленного образца: таких, как пространственность, ширина, тембр, разборчивость, громкость и др. Субъективные критерии коррелируются с объективными акустическими параметрами концертных залов и находятся в тесной взаимосвязи между собой. Для выполнения исследований осуществлен выбор концертных залов и представлены краткие сведения о них. Для эстетической оценки подобрано музыкальное произведение в исполнении симфонического оркестра. Опрос проводился среди звукорежиссеров, композиторов, дирижеров, музыкантов, музыкальных критиков и регулярных посетителей концертов, и спектаклей. Проведена систематизация результатов опроса и дана сравнительная характеристика звучанию выбранного произведения в трех выбранных концертных залах.

Ключевые слова: объективные параметры, субъективная оценка, критерии оценки, акустика концертных залов, корреляция, концертный зал, оркестр.

AESTHETIC EVALUATION OF THE ACOUSTIC PROPERTIES OF CONCERT HALLS (ON THE EXAMPLE OF COMPARING THE SOUND OF MUSICAL WORKS)

Voitovych Oleksandr – Candidate of Arts,
Senior Lecturer of the Department of jazz and popular music,
Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

This article is devoted to the aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls based on the properties of human perception of musical material. Aesthetic evaluation is carried out using a set of important criteria of the established sample: such as spaciousness, width, timbre, legibility, volume, etc. Subjective criteria correlate with the objective acoustic parameters of concert halls and are closely interrelated. To perform the research, concert halls were selected and brief information about them was provided. For aesthetic evaluation, a piece of music performed by a symphony orchestra was selected. The survey was conducted among soundengineers, composers, conductors, musicians, music critics and regular concert-goers and performances. The results of the survey were systematized and a comparative characteristic of the sound of the selected work was given in three selected concert halls.

Key words: objective parameters, subjective evaluation, evaluation criteria, acoustics of concert halls, correlation, concert hall, orchestra.

UDK 785.534 4

AESTHETIC EVALUATION OF THE ACOUSTIC PROPERTIES OF CONCERT HALLS (ON THE EXAMPLE OF COMPARING THE SOUND OF MUSICAL WORKS)

Voitovych Oleksandr – Candidate of Arts,
Senior Lecturer of the Department of jazz and popular music,
Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

This article is devoted to the method of aesthetic evaluation of the acoustics of concert halls based on the properties of the perception of musical material by the human hearing system. For this purpose, a set of important evaluation criteria is defined: such as space, width, timbre, intelligibility, etc. Subjective evaluation criteria are closely interrelated and correlated with the objective acoustic parameters of concert halls. Concert halls were selected and brief information was provided to accomplish these tasks. For the aesthetic evaluation of the music pieces performed by the symphony orchestra. The assessment of sound in selected halls was conducted by soundengineers, composers, conductors, musicians, music critics and regular concert-goers and performances. The results of the survey were systematized and a comparative characteristic of the sound of the selected work was given in three selected concert halls.

Research methodology is determined by methods: analytical – in the study of scientific literature; theoretical – to define specific terminology, describe the phenomena that occur during the research, the parameters by which subjective assessment; empirical – when listening to orchestras in concert halls with subsequent expert evaluation of the results; comparative – in the process of comparing research results; methods of analysis and synthesis – to process research results, and interviewing methods – to obtain information from musicians and active listeners.

***The result of the research*.** Of the article is to offer one of the methods of aesthetic evaluation of acoustic properties of concert halls, which is based on the subjective perception of the sound of musical material.

Analyzing the results of the evaluation, we can say that the sound of the orchestras in the study halls is significantly different. Each concert hall has its own individual and unique acoustics. Therefore, this should be taken into account when choosing a repertoire of concert groups and planning concerts. The application of the method of aesthetic evaluation, which is based on the subjective perception of the sound of musical material gives a positive result, so its application can be recommended for research.

Scientific Novelty – is an attempt to propose a method of aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls through the sound of orchestral music with the scientific study of subjective perception of musical material.

***The practical significance*.** The application of the method of aesthetic evaluation, which is based on the subjective perception of the sound of musical material gives a positive result, so its application can be recommended for research.

For perspective in further researches it is possible to recommend use of this technique for an aesthetic estimation of acoustic qualities of design concert halls by means of creation of model of a spatial sound image.

***Key words*:** objective parameters, subjective evaluation, evaluation criteria, acoustics of concert halls, correlation, concert hall, orchestra.

Надійшла до редакції 5.11.2020 р.

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.072.2:7.01(091)

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ВЕБ-ДИЗАЙНУ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ
http://orcid.org/0000-0003-1190-3646,
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.323
r.bezuhla@gmail.com

Проаналізовано теоретичний доробок науковців щодо осмислення веб-дизайну як явища сучасної культури, виокремлено основні напрями дослідження цього феномену. Наголошено на його складності та неоднозначності, з'ясовано причини зростання інтересу до вивчення веб-дизайну як багатоаспектного феномену та виявлено, що веб-дизайн розглядається з різних методологічних позицій та у різноманітних дискурсах. Охарактеризовано такі чинники впливу на становлення веб-дизайну як digital-технології та глобалізаційні процеси.

***Ключові слова*:** дизайн, веб-дизайн, інтернет-культура, digital-технології, глобалізація, дискурс, графічний дизайн.

Постановка проблеми. Процеси дигіталізації призвели до глобальних змін у житті сучасної людини, збільшилася кількість інформації, а глобальна мережа інформаційних ресурсів набула властивостей технічно доступного масового явища, що впливає на всі галузі людського життя. Цифрові технології стали невід'ємною частиною життя сучасної людини й виділити їх із загального світоглядного, мистецького та культурологічного дискурсу практично неможливо. Дигіталізація сприяла появі нових візуальних знаків та веб-феноменів, а одним із формотворчих факторів інтернет-культури став веб-дизайн, який за допомогою системи символів, знаків, вбудованих текстів тощо, відображає особливості розвитку сучасного глобалізованого суспільства взагалі та українського, зокрема. І хоча, веб-дизайн є невід'ємною складовою життя сучасної людини, загально культурне та мистецьке значення цього феномену є недооціненим. Новітні технології, цифрове мистецтво і, зокрема веб-дизайн, вимагають комплексних трансдисциплінарних наукових розвідок

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В сучасній гуманітарній науці існує значна кількість авторських концепцій, присвячених дослідженню феномену дизайну, його сутності та специфіці. Водночас, оскільки понятійні «конструкти», які використовує сучасне мистецтвознавство при дослідженні явищ дизайну, створені переважно в 70–90-х роках ХХ ст., частина з них у результаті процесів глобалізації та дигіталізації втрачає свій когнітивний потенціал і потребує уточнення змістового наповнення. Незважаючи на надзвичайну поширеність дизайну в сучасному суспільстві, залишається досить велика кількість відкритих питань і, передусім, теоретико-методологічного характеру. Аналіз наукової літератури дозволив з'ясувати, що вивчення веб-дизайну відбувається в межах мистецтвознавства (Д. Бородаєв, Д. Кірсанов, А. Король, А. Лаврентьєв, Е. Пановський) та культурології (А. Вежбицька, К. Ляшенко, В. Парненко).

Мета статті – дослідити та систематизувати основні теорії щодо концептуалізації веб-дизайну в модусі гуманітарного знання.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали такі загальнонаукові підходи, принципи й методи, що дали можливість розглянути явище веб-дизайну з різновекторних позицій та в контексті процесів дигіталізації.

Виклад основного матеріалу. Тривалий період дизайн був предметом вивчення такої наукової дисципліни як технічна естетика, в межах якої і закладалося науково-методичне підґрунтя та відбувалося комплексне дослідження соціальних, естетичних, функціональних, ергономічних й технічних аспектів формування предметно-просторового середовища. Водночас, незважаючи на надзвичайне поширення дизайну (як слова, терміна, поняття, так і самого явища) у суспільстві, залишається чимала кількість відкритих питань і, передусім, теоретико-методологічного характеру.

© Безугла Р. І., 2020

Слово «дизайн» в українській мові використовується для позначення досить широкого коло явищ. Сучасні словники репрезентують значну кількість тлумачень цього поняття: «дизайн – вид діяльності, пов'язаний з проєктуванням предметного світу [9; 209]; «дизайн – художнє конструювання та оформлення речей (знарядь праці, промислової продукції та інтер'єру)» [8; 294]; «дизайн – художнє проєктування предметів і естетичного образу промислових виробів, естетичне та функціональне упорядкування довкілля людини [17; 51] тощо.

В. Глазичев зазначає, що усталене визначення терміна «дизайн» в сучасній гуманітарній науці поки відсутнє, що пояснюється динамічністю та мінливістю самого явища: «чим швидше збільшується явище, що позначається певним терміном, тим більш розпливчатими стають його межі, та більш різними за складом професійних навичок фахівці, що називають себе дизайнерами, тим більш актуальною стає потреба розуміти: що ж це, нарешті, таке – дизайн?» [6; 19; 8].

Найбільш розповсюдженим у теорії дизайну є підхід, згідно якого дизайн тлумачиться як проєктна культура або як проєктна художньо-творча діяльність, метою якої є розробка елементів предметно-просторового середовища людської життєдіяльності. На думку Дж. К. Джонса, проектування, як особлива творча діяльність, постійно зазнає суттєвих змін та визначає чотири методи проєктування: діверенція (метод дослідження проєктних ситуацій), дивергенція (метод пошуку ідей та розширення меж дослідження), трансформація (метод дослідження структури проблеми) та конвергенція (як метод оцінки). Джонс вважає, що в процесі проєктування потрібно активно застосовувати й сінкретику, морфологічні карти, мозкову атаку, ліквідацію тупикових ситуацій тощо [7; 12].

На думку І. Розенсона, специфіку дизайну можливо дослідити лише в контексті вивчення мислення дизайнера яке синтезує в собі мислення художника (образність), вченого (системність) і винахідника (інноваційність). Науковець наголошує, що для мислення дизайнера не тільки притаманні ці характерні особливості – образність, системність та інноваційність, але й існує «основна умова – щоб всі ці якості працювали в сукупності, оскільки ми бачимо, що окремо вони для дизайнера не специфічні [19; 15-16]. І. Розенсон вважає, що досліджувати дизайн тільки в контексті проєктної діяльності не зовсім коректно, оскільки діяльність дизайнера має значні відмінності від діяльності проєктувальника. Дизайнер прагне перетворити не «локальні одиниці», а змінити цілісну картину соціокультурного існування людини.

Згідно позиції Ю. Бистрової, звернення до категорії «проєктне мислення» при дослідженні явища дизайну дозволить знайти відповіді на актуальні питання сьогодення. В цьому контексті мислення дизайнера розуміється як проєктне мислення, що являє собою нерозривний зв'язок уяви і абстрактного мислення. Проєктне мислення авторка тлумачить як націленість на певну аудиторію та відхід від «сліпого відтворення традиції» (ремесло) і без «непотрібної фантазійності» (мистецтво) [2].

Аналіз наукової літератури дозволяє висновувати, що тлумачення терміна «дизайн» у різних наукових дослідженнях має значні відмінності, адже віддзеркалюються різні аспекти складного багатоаспектного феномену. Складність, динамічність і деяка мінливість дизайну обумовлена неоднозначністю його розуміння, використанням різних методологічних установок і принципів, згідно із поставленими завданнями чи розв'язуваними теоретичними проблемами. В цьому контексті важливо зазначити, що в теорії дизайну залишилась значна кількість відкритих питань, це: і визначення сутності феномену дизайну, і питання співвідношення дизайну з іншими видами мистецтва, і певна пов'язаність дизайну й консюмеризму тощо.

Варто підкреслити, що певна термінологічна плутанина існує не лише при визначенні явища дизайну, але й сучасних напрямів дизайну кількість яких досить швидко збільшується. Сьогодні вже стали звичними такі поняття, як: дизайн одягу, дизайн зачіски, нейл-дизайн, графічний і ландшафтний дизайн, фото- та відео-дизайн, фітодизайн, дизайн архітектурного середовища, арт-дизайн, інформаційний дизайн, медіа дизайн, нано-дизайн, промисловий дизайн, рекламний дизайн, футуристичний дизайн, транспортний дизайн, дизайн інтер'єру, світловий дизайн, веб-дизайн, виставковий дизайн, організаційний дизайн, іміджевий дизайн, дизайн комунікацій, дизайн меблів тощо. Цей перелік можна продовжувати, адже кількість напрямів та спеціалізацій в дизайні постійно збільшується. Кожен із цих напрямів має свої особливості, завдання й проєктні методи рішення.

Дигіталізація та глобальна комп'ютеризація сучасного суспільства значно вплинули не тільки на розвиток дизайну як феномена та сприяли появі нових напрямів дизайну, але й змінили мислення дизайнера, його уяву й рівень інтуїтивності при моделюванні результату проєктних і практичних дій. Одним із напрямів дизайну, що виник під впливом процесів дигіталізації, став веб-дизайн який спирається на високі технології розвинених країн Європи і Америки. Основними ознаками глобалізації у веб-дизайні стали єдині технології (системи Інтернету), стандартні інструменти, за допомогою яких створюється дизайн і розробляються веб-сайти й англійська мова, як загальноприйнята мова космополітного спілкування.

Інтернет, що характеризується як всесвітня мережа «комп'ютерно-супутникових комунікативно-інформаційних служб, до якої можуть підключатися мільйони користувачів, що живуть в різних країнах світу і мають для цього відповідні апаратно-технічні і матеріальні умови» [11; 174] все щільніше входить практично в усі сфери сучасної людини. Науковці наголошують, що виник новий простір комунікації людей – інтернет-культура для якої характерна власна система цінностей, естетичних норм, традицій, система знаків та символів, культура обміну й зберігання інформації й відповідно, культура взаємодії користувачів.

Складність дослідження культури, зокрема й інтернет-культури, різними науками пов'язана з неможливістю жорсткого розмежування предметного поля, відмінністю методологічних принципів, стратегією аналізу польових досліджень. Своя точка зору на культуру як об'єкт дослідження є і у філософів, істориків, соціологів, мистецтвознавців і культурологів. Наприклад, філософії, на відміну від інших наук, властиве вивчення культури зі світоглядних позицій, під кутом зору з'ясування її місця в суспільстві й історичному процесі в цілому, що є найбільш прийнятним для нашого дослідження. У філософському тлумаченні культура завжди сучасна, тобто представлена не тільки як сформований, повністю готовий результат попереднього розвитку, але як відкрита система, яка містить можливість виходу за її межі. Вона завжди в часі і разом із часом, але не над ним. Тому не існує єдиного визначення культури, яке було б вірним для всіх епох: із кожним поворотом історії людства змінюється й філософське бачення культури. У зв'язку з тим, що інтернет-культура є відносно новим явищем для України, у ході дослідження ми стикнулися з недостатньою термінологічною базою для його осмислення.

Сучасна інтернет-культура відрізняється високим рівнем складності й багатофункціональності оскільки асимілювалась в різних галузях людського життя. Незважаючи на те, що інтернет-культура – досить нове явище, яке з'явилося у зв'язку з процесами дигіталізації, цей феномен уже став об'єктом дослідження сучасних науковців, зокрема таких, як: Н. Аганіна, А. Кротова, К. Ляшенко, В. Сулімов, О. Фаблінова, А. Черемісін та ін.. В. Сулімов запропонував загальну схему комунікації в сучасній культурі взагалі, та інтернет-культурі зокрема, з урахуванням властивостей інтелектуального сучасного простору. А під інтернет-культурою розуміти «наявність традицій побудови взаємин між усіма учасниками інформаційного обміну в мережі Інтернет» [20; 4]. К. Ляшенко тлумачить інтернет-культуру як систему взаємодії користувачів в Інтернеті, що утворилася протягом двох останніх десятиліть на технічній базі, що забезпечена високим рівнем розвитку сучасних інформаційних технологій. Ця система є поліфункціональною й надскладною, здатною до саморозвитку й саморегулювання, органічно пов'язана з різними сферами життя сучасної людини, формує принципово новий комунікативний простір, має свою систему цінностей, норм, систему знаків та символів тощо [14]. Дослідження інтернет-культури вимагає і розуміння способів, засобів та інструментів її «трансляції» й проєктування. М. Мід обґрунтовує наявність трьох типів культур (постфігуративної, кофігуративної і префігуративної) [15]. В межах такого підходу інтернет-культуру можна віднести до префігуративного типу культури, що орієнтований на майбутнє та ґрунтується на тому, що старше покоління навчається у своїх дітей. Загальновідомо, що молодь значно легше опановує новітні технології, ніж старше покоління, а інтернет-культура відрізняється від інших культурних явищ тим, що вона спрямована не стільки на досвід користувачів, скільки на його подолання і розширення.

У цьому контексті важливо відмітити, що сучасні науковці класифікують веб-дизайн не тільки як один із найголовніших інструментів інтернет-культури, але й як принципово нову мову, що впливає не лише на візуальне мислення користувачів, а й на їхнє світосприйняття, формування цілей і вподобань і, взагалі на культуру користувачів.

Перші визначення веб-дизайну були пов'язані з предметною діяльністю веб-дизайнера та репрезентували його як вид графічного дизайну. Наприклад, Д. Бородаєв у своїй монографії тлумачить веб-дизайн як «вид графічного дизайну, спрямований на розробку і оформлення об'єктів інформаційної середовища Інтернету, покликаний забезпечити їм високі споживчі властивості і естетичні якості» [1; 22].

В інтернет-мережі наведені різноманітні визначення терміна «веб-дизайн», це: «галузь веб-розробки й різновид дизайну, завданнями якого є проєктування користувацьких веб-інтерфейсів для сайтів або веб-додатків» [3]; «процес виробництва сайтів, який складається з технічної розробки, створення зручної структури веб-сторінки, графічного оформлення і передачі інформації в мережу» [9]; «web-дизайн – це творчість» [18]; «процес створення веб-сайтів, який включає в себе технічну розробку, структурування інформації, візуальний (графічний) дизайн і доставку по мережі» [4].

Аналіз існуючих визначень поняття «веб-дизайн» дозволяє констатувати відсутність єдиного підходу до його тлумачення та відсутність усталеного визначення терміна «веб-дизайн» в сучасному науковому дискурсі. Важливо відмітити, що залишається відкритим і питання класифікації веб-дизайну: це окремий вид дизайну чи підвид графічного дизайну?

У контексті нашого дослідження дотримуємося твердження, що веб-дизайн є самостійним видом дизайну. На нашу думку, сучасний стан веб-дизайну та його роль у світовій культурі та мистецтві не дозволяє класифікувати веб-дизайн як один із видів графічного дизайну, оскільки на сучасному етапі розвитку між цими двома видами існує значна кількість відмінностей. Так, графічний дизайн передбачає створення графіки, типографіки, різноманітних зображень тощо. Цифрова графіка створена графічними дизайнерами використовується в друкованій індустрії (в брошурах, плакатах та різних матеріалах для брендінгу) і, навіть у веб-проєктах. Графічні дизайнери відповідають за створення графіки, яку будуть використовувати в друкованих роботах і у веб-сайтах проте, вони не займаються програмуванням. Отже, графічний дизайнер спеціалізується на розробці візуальних графічних елементів та відповідає лише за візуальну частину.

Веб-дизайнер, як і графічний дизайнер також займається створенням графіки, типографіки та зображень, проте використовує World Wide Web (скорочено WWW – Всесвітня мережа). Творчість веб-дизайнерів підпорядковується технічним можливостям (розмір файлу, розрішення екрану, загальна швидкість та продуктивність), у зв'язку з якими інколи доводиться використовувати стиснуту графіку, що призводить до погіршення якості візуальних зображень, проте дозволяє зберегти загальну швидкість. Для перетворення «продуктів» творчості в робочі веб-сайти, веб-дизайнери повинні володіти знанням мови гіпертексту (HTML) та більшою частиною часу каскадних таблиць стилів (CSS).

Отже, веб-дизайнер – це фахівець, що володіє комплексними знаннями, як в галузі графічного дизайну так і знаннями актуальних веб-технологій. Веб-дизайнер відповідає не тільки за створення «красивої» та якісної картинки, він виконує (або контролює) кожен етап та весь процес розробки веб-продукту (створення попередньої схеми, розробка інтерфейсу інтернет-ресурсу, продумування його зовнішнього вигляду, художнього оформлення, наповнення сторінки банерами і кнопками, що забезпечують процес взаємодії користувача з програмою, його юзабіліті) й здійснює його подальший запуск. Веб-дизайнер – це професіонал, що відповідає за логічну структуру, зручний інтерфейс та естетично витриману форму подання інформації на веб-ресурсі.

У веб-дизайні, за допомогою системи символів, знаків, метафор, вбудованих текстів відображаються особливості розвитку сучасного суспільства. При цьому арсенал проєктних практик спрямований на виявлення загальнокультурного, художньо-образного розуміння дизайнером цілого комплексу проблем речового світу та світу комунікацій. Проєктування у веб-дизайні прийнято розподіляти на певні етапи: концептуальний, моделювання, конструювання та етап технологічної підготовки. Працюючи над створенням сайту, сучасний веб-дизайнер змушений враховувати вікові особливості та можливі професійні інтереси цільової аудиторії споживачів, адже сучасний веб-сайт – це не тільки інформаційне та візуальне супроводження певної організації, події тощо, а й повноцінний продукт. Отже, сучасному веб-дизайнеру потрібно не тільки володіти професійними навичками графічного дизайнера, але й останніми веб-технологіями, а результату його творчості повинні бути притаманні художні якості.

Сучасні digital-технології швидко змінюються й ускладнюються, а веб-дизайн, що з ними безпосередньо пов'язаний, змушений постійно удосконалювати свої інструменти та винаходити нові. Сьогодні веб-дизайн набув всіх ознак самостійного виду дизайну та перестав бути одним із підвидів графічного дизайну. Веб-дизайн стає предметом наукового дослідження, науковці починають вивчати цей феномен з різних наукових позицій та методологічних підходів. В семантиці українського веб-дизайну проявилися риси, що є характерними для світового дизайну web-ресурсів, але вони поєднані із національними культурними особливостями й цінностями сучасної України. Аналіз веб-дизайну як феномену digital-age, трендів і тенденцій у веб-дизайні дозволяє досліджувати систему цінностей в сучасному українському суспільстві.

Висновки. Проаналізовано теоретичний доробок науковців щодо проблеми веб-дизайну в сучасній культурі та мистецтві. З'ясовано, що сучасний зміст поняття «веб-дизайн» не має усталеної фіксації, а кожен дослідник тлумачить його виходячи з власних методологічних позицій. Концептуалізація веб-дизайну в науковому дискурсі потребує розроблення понятійно-категоріального апарату, використання якого дасть змогу теоретично обґрунтувати й детально описати веб-дизайн як самостійний напрям та феномен сучасної культури та мистецтва.

Веб-дизайн – явище сучасної культури й мистецтва, поява якого обумовлена певними історичними соціально-економічними обставинами, тому трактувати цей феномен тільки з позицій технічної естетики чи мистецтвознавства буде не зовсім коректним, адже веб-дизайн сьогодні є глобальним явищем, продуктом техногенних процесів, прояви якого ми спостерігаємо в різноманітних національних культурах. Існування різних дослідницьких оптик в тлумаченні веб-дизайну обґрунтовується складною системою загальнокультурних функцій, які виконують об'єкти веб-дизайну.

Виявлено основні відмінності між графічним дизайном та веб-дизайном. Стверджено, що сучасний стан веб-дизайну та його роль в світовій культурі та мистецтві не дозволяє класифікувати веб-дизайн як один із видів графічного дизайну, оскільки на сучасному етапі розвитку між цими двома видами існує значна кількість відмінностей.

Список використаної літератури

1. ***Бородаев Д. В.*** Веб-сайт как объект графического дизайна: монография. Харьков: Септима ЛТД, 2006. 288 с.
2. ***Быстрова Т. Ю.*** Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва; Екатеринбург: Кабинет ученый, 2018. 374 с.
3. ***Веб-дизайн. Вікіпедія. Вільна енциклопедія.*** URL: https://ua.wikipedia.org/wiki/% (дата звернення: 28.09.2020).
4. ***Веб-дизайн IT-словник української мови.*** URL: http://xn--r1a3b.xn--b1amgblet.xn--j1amh/index. php/% (дата звернення: 26.09.2020).
5. ***Вежбицкая А.*** Понимание культур через посредство ключевых слов. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
6. ***Глазычев В.*** Дизайн как он есть. Москва: Европа, 2008. 292 с.
7. ***Джонс Дж. К.*** Методы проектирования: Пер с англ. 2–е изд., доп. Москва: Мир, 1986. 326 с.
8. ***Дизайню Великий тлумачний словник сучасної української мови*** / [уклад. І голов. ред. В.Т. Бусел]. Київ; Ірпінь: ВТФ Перун, 2009. С. 294.
9. ***Дизайн.*** URL: http://savelink.org.ua/shho-take-veb-dizajn-i-z-chim-jogo-yidyat/ (дата звернення: 25.10.2020).
10. ***Дизайн. Википедия. URL:*** https://ru.wikipedia.org/wiki/% (дата звернення: 25.09.2020).
11. ***Землянова Л. М.*** Коммуникативистика и средства информации: англорусский толковый словарь концепций и терминов. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 416 с.
12. ***Кирсанов Д.*** Веб-дизайн. 2001. URL: http://www.kirsanov. com/web.design/ main.html (дата обращения 22.09.2020).
13. ***Лаврентьев А. Н.*** Стили и визуальные метафоры в дизайне. *Визуальная культура и визуальное мышление в дизайне*. Москва: ВНИИТЭ, 1990. С. 74–87.
14. ***Ляшенко К.*** Теоретические подходы к изучению веб-дизайна как языка интернет-культуры. *Гуманитарный вектор.* 2012. № 3 (31). С. 117–126.
15. ***Мид М.*** Культура и мир детства. *Избранные произведения*. Москва: Наука, 1988. 428 с.
16. ***Овчинникова. Р. Ю.*** Графический дизайн в контексте визуальной культуры и новых технологий. *Манускрипт.* 2019. Т. 12. Вып. 5. С. 188–192.
17. ***Пасічний А. М.*** Образотворче мистецтво: словник-довідник. Дизайн. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. С. 51.
18. ***Поняття Web-дизайн. Основні правила Web-дизайну.*** URL: https://sites.google.com/site/ vivcaemo web dizajn distancijno /html/lekcia-1-ponatta-web-dizajn-osnovni-pravila-web-dizajnu (дата звернення: 18.10.2020).
19. ***Розенсон И. А.*** Основы теории дизайна. Стандарт третьего поколения. 2–е изд. Санкт-Петербург: Питер Пресс, 2013. 256 с.
20. ***Сулимов В А.*** Человек-в-культуре или понимающий субъект: эволюция восприятия: материалы виртуального коллоквиума «Семиотика XXI века: человек в мире знаков». 10 с. URL: http://www. culturalnet.ru/f /viewtopic.php?id=1559 (дата обращения: 20.09.2020).

References

1. ***Borodaev D. V.*** Veb-sayt kak obekt graficheskogo dizayna: monografiya. Kharkov: Septima LTD, 2006. 288 s.
2. ***Bystrova T. Yu.*** Veshch, forma, stil: Vvedenie v filosofiyu dizayna. Moskva; Yekaterinburg: Kabinet uchenyy, 2018. 374 s.
3. ***Veb-dy`zajn. Vikipediya. Vil`na ency`klopediya.*** URL: https://ua.wikipedia.org/wiki/% (data zvernennya: 28.09.2020).
4. ***Veb-dy`zajn IT-slovny`k ukrayins`koyi movy`.*** URL: http://xn-r1a3b.xn--b1amgblet.xn--j1amh/ index.php (data zvernennya: 26.09.2020).
5. ***Vezhbitskaya A.*** Ponimanie kultur cherez posredstvo klyuchevykh slov. Moskva: Yazyki slavyanskoy kultury, 2001. 288 s.
6. ***Glazychev V.*** Dizayn kak on est. Moskva: Yevropa, 2008. 292 s.
7. ***Dzhons Dzh. K.*** Metody proektirovaniya: Per s angl. 2–e izd., dop. Moskva: Mir, 1986. 326 s.
8. ***Dy`zajn. Vely`ky`j tlumachny`j slovny`k suchasnoyi ukrayins`koyi movy`*** / [uklad. I golov. red. V. T. Busel]. Ky`yiv; Irpin`: VTF Perun, 2009. S. 294.
9. ***Dy`zajn.*** URL: http://savelink.org.ua/shho-take-veb-dizajn-i-z-chim-jogo-yidyat/ (data zvernennya: 25.10.2020).
10. ***Dizayn. Vikipediya.*** URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/% (data zvernennya: 25.09.2020).
11. ***Zemlyanova L. M.*** Kommunikativistika i sredstva informatsii: anglorusskiy tolkovyy slovar kontseptsiy i terminov. Moskva: Izd-vo Mosk. un-ta, 2004. 416 s.
12. ***Kirsanov D.*** Veb-dizayn. 2001. URL: http://www.kirsanov.com/ web.design/ main.html (data obrashcheniya 22.09.2020).

13. ***Lavrentev A. N.*** Stili i vizualnye metafory v dizayne. Vizualnaya kultura i vizualnoe myshlenie v dizayne. Moskva: VNIITE, 1990. S. 74–87.

14. ***Lyashenko K.*** Teoreticheskie podkhody k izucheniyu veb-dizayna kak yazyka internet-kultury. *Gumanitarnyy vektor*. 2012. № 3 (31). S. 117–126.

15. ***Mid M.*** Kultura i mir detstva. Izbrannye proizvedeniya. Moskva: Nauka, 1988. 428 s.

16. ***Ovchinnikova. R. Yu.*** Graficheskiy dizayn v kontekste vizualnoy kultury i novykh tekhnologiy. Manuskript. 2019. T. 12. Vyp. 5. S. 188-192.

17. ***Pasichny`j A. M.*** Obrazotvorche my`stecztvo: slovny`k-dovidny`k. Dy`zajn. Ternopil`: Navchal`na kny`ga – Bogdan, 2008. S. 51.

18. ***Ponyattya Web-dy`zajn. Osnovni pravy`la Web-dy`zajnu.*** URL: https://sites.google.com/site/ vivcaemo web dizajn distancijno/html/lekcia-1-ponatta-web-dizajn-osnovni-pravila-web-dizajnu (data zvernennya: 18.10.2020).

19. ***Rozenson I. A.*** Osnovy teorii dizayna. Standart tretego pokoleniya. 2–e izd. Sankt-Peterburg: Piter Press, 2013. 256 s.

20. ***Sulimov V A.*** Chelovek-v-kulture ili ponimayushchiy subekt: evolyutsiya vospriyatiya: materialy virtualnogo kollokviuma «Semiotika XXI veka: chelovek v mire znakov». 10 s. URL: http://www.culturalnet.ru/f/viewtopic. php?id=1559 (data obrashcheniya: 20.09.2020).

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ВЕБ-ДИЗАЙНА В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Безуглая Руслана Ивановна – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Институт проблем современного искусства Национальной академия искусств Украины, г. Киев

Проанализированы теоретические работы ученых по вопросам осмысления веб-дизайна как явления современной культуры, выделены основные направления исследования этого феномена. Акцентировано внимание на его сложности и неоднозначности, выяснены причины увеличения интереса к изучению веб-дизайна как многоаспектного феномена и выявлено, что веб-дизайн рассматривается с различных методологических позиций и в различных дискурсах. Охарактеризованы такие факторы влияния на становление веб-дизайна как digital-технологии и глобализационные процессы.

***Ключевые слова*:** дизайн, веб-дизайн, интернет-культура, цифровые технологии, глобальная версия, дискурс, графічний дизайн

CONCEPTUALIZATION OF WEB DESIGN IN ART DISCOURSE: THEORETICAL COMPREHENSION.

Bezuhla Ruslana – Doctor of Study of Art, Associate Professor, Chief Researcher, Institute of Contemporary Art Problems National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The article analyzes the theoretical work of scientists on the understanding of web design as a phenomenon of modern culture, highlights the main directions of research of this phenomenon. Attention is focused on its complexity and ambiguity, the reasons for the increased interest in the study of web design as a multidimensional phenomenon are clarified, and it is revealed that web design is viewed from different methodological positions and in different discourses. Such factors of influence on the development of web design as digital technologies and globalization processes are characterized.

***Key words*:** design, web design, internet culture, digital technologies, global version, discourse, graphic design.

UDC 7.072.2:7.01(091)

CONCEPTUALIZATION OF WEB DESIGN IN ART DISCOURSE: THEORETICAL COMPREHENSION

Bezuhla Ruslana – Doctor of Study of Art, Associate Professor, Chief Researcher, Institute of Contemporary Art Problems National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of the article is to explore and systematize the main theories regarding the conceptualization of web design in the mode of humanitarian knowledge. The theoretical and methodological basis of the research was such general scientific approaches, principles and methods that made it possible to consider the phenomenon of web design from a multi-vector position and in the context of digitalization processes.

Research methodology. The theoretical and methodological basis of the research was such philosophical and general scientific approaches, principles and methods that made it possible to consider the phenomenon of web design from different-vector positions: the principle of transdisciplinarity allows to reveal the essence of web design as a sociocultural phenomenon; the axiological approach made it possible to clarify the role and significance of web design in social and cultural practices; an interdisciplinary approach ensured the use of the theoretical achievements of the social sciences and the humanities in the analysis of the phenomenon of web design.

Results. The results of the study are of theoretical importance, consisting in expanding the subject field of art history, in particular, web design is considered as a socio-cultural phenomenon, as an integral part of modern Internet culture, directly affecting the cultural practices and art practices of our time.

Scientific novelty. It was found that the existence of various research optics in the interpretation of web design is justified by a complex system of general cultural functions that are performed by web design objects. The main differences between graphic design and web design are revealed.

The practical significance. The results obtained contribute to a deeper understanding of web design as a socio-cultural phenomenon, including further study of the main features and directions of development of this phenomenon from various points of view. Understanding the laws of the functioning of web design in modern Internet culture, its positive and negative properties, influence on the development of modern society will help to neutralize the negative impact of globalization processes on national culture and art.

Key words: design, web design, internet culture, digital technologies, global version, discourse, graphic design.

Надійшла до редакції 28.10.2020 р.

УДК 7:069

ІНСТИТУЦІЇ В МИСТЕЦТВІ : СВІТОВИЙ ДОСВІД

Луговська Анна Едуардівна – аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-9089-5885
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.324
mognolia1996@gmail.com

Сьогодні мистецтво посідає помітне місце у соціумі та економіці. Його розвиток і достойну репрезентацію важко уявити без належної інфраструктури, представленої широким спектром артінституцій – установ, що займаються демонстрацією, збереженням (реставрацією), продажем мистецьких творів, а крім того освітньою та дослідницькою діяльністю. Ними є різноманітні музеї, галереї, центри сучасного мистецтва.

Розглядається історичний шлях становлення і трансформації артінституцій від Олександрійського музею до музеїв епохи Просвітництва, від поствоєнного «інституційного буму» у ХХ столітті до сьогодення. Зазначаються основні характеристики музею та галереї, їхні спільні й відмінні риси, досліджуються функції, які вони виконують.

Ключові слова: артінституція, музей, галерея, виставка, куратор.

Постановка проблеми. Мистецтво, як і всі сфери людської діяльності, завжди перебувало у процесі еволюції. Ключові зміни стосувалися не лише стилів і напрямів, технічних можливостей та виражальних засобів, а й таких аспектів, як місце мистецтва у соціумі та форми його репрезентації. Поступово відбувався процес інституалізації, виражений сьогодні добре розвиненою артінфраструктурою, яка сама собою часто залишається поза увагою дослідників.

*Актуальність дослідження***.** Відсутність ґрунтовних праць у цій галузі не дає змоги отримати чіткого уявлення про реальний стан речей. Адже саме завдяки інституціям з'являється можливість реалізовувати масштабні проєкти (зокрема організовувати виставки, артфестивалі, артярмарки тощо). Тому є необхідність комплексного дослідження діяльності мистецьких інституцій, як таких, котрі є важелями розвитку і впливу на культуру.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Матеріал даної статті присвячений аналізу появи та шляху історичного розвитку артінституцій, покликаний з'ясувати їхні різновиди, функції та особливості існуючої термінології. Результати наукової розвідки можуть використовуватися в подальших працях за вказаною темою. Дослідження відповідає тематиці дисертаційної роботи автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українських видань, які вивчають діяльність мистецьких інституцій небагато. Інформацію за темою можна знайти в аналітичних статтях, на кшталт, «Інституції мають змінюватися разом із суспільством» [5; 87], або матеріалах круглих столів «Мистецький Арсенал як платформа для музею сучасного мистецтва», де звучить думка фахівців мистецької сфери, які добре знають ситуацію зсередини, принаймні, на локальному рівні. У публікаціях західних учених досліджуване питання, як правило, розглядається у прив'язці до конкретних подій чи процесів. Над ним працюють як співробітники конкретних установ, дослідження яких можуть лягти в основу принципів цілих інституцій (наприклад, Міжнародної ради музеїв (МРМ) (англ. International Council of Museums – ICOM)), так і незалежні дослідники, результатом роботи яких є книжки, зокрема: «Коротка історія кураторства», [4], «Про нове» [1; 23], «Культура кураторства і кураторство культур(и)) [3; 48] та статті, на кшталт, «Різниця між художньою галереєю та музеєм» [10].

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття Вивчивши інформацію з різних джерел, отримуємо можливість доповнити, узагальнити й структурувати наявні дані, що стосуються окресленої нами теми. Наше дослідження торкається термінологічного визначення видів і типів існуючих артінституцій, а також ролі, яку вони відіграють у взаємозв'язку «художник – куратор – установа».

© Луговська А. Е., 2020

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок полягає в подальшому використанні отриманих даних для розробки методів класифікації, систематизації та термінології різноманітних мистецьких установ.

Новизна наукового дослідження. У досліджені вперше зібрано, систематизовано й проаналізовано значення історичної трансформації об'єкта даного дослідження. Адже за наявності великої кількості точок зору в іноземних та українських дослідників на те, яким є «правильний» вектор розвитку культури і як мають функціонувати артінституції, однаково необхідно обрати певну модель, спираючись на досвід успішної роботи існуючих систем та установ.

Мета дослідження – виявлення особливостей формування артінфраструктури у вимірі світового мистецького досвіду.

*Виклад основного матеріалу***.** У сучасному світі артінфраструктура представлена досить великою градацією закладів та інституцій, які допомагають розвиткові мистецьких процесів. Провідне місце серед них посідає «універсальний» музей, який є в більшості великих міст. Існує низка музеїв більш вузької спеціалізації, які представляють ту чи іншу епоху або мистецьку спадщину певної країни/цивілізації, музеї приватних колекцій, музеї сучасного мистецтва, музеї одного художника/жанру/техніки. Такий перелік можна доповнити галереями при університетах та мистецьких академіях, виставковими майданчиками (що мають як власну колекцію, так і проводять тимчасові виставки), просторами фондів, корпорацій, а також тими, що створені за ініціативи самих художників і, нарешті, віртуальними формами презентації – онлайн-галереями. Сфера діяльності зазначених вище установ може охоплювати як лише презентацію мистецтва, так і освітню, дослідницьку, видавничу та комерційну складові [7; 52].

Розглядаючи історичний шлях становлення артінституцій, як певного посередника між художником та глядачем, бачимо, як він проходив різні етапи. Варто зазначити, що інституції в ролі такого посередника виникли досить давно й не є сучасним винаходом. Класичною формою інституції є музей. Назва бере своє коріння ще у Стародавній Греції (храм муз) і за визначенням є установою, що займається збором, вивченням, зберіганням та експонуванням предметів – пам'яток історії, матеріальної й духовної культури, а також просвітницькою та популяризаторською діяльністю [2; 80]. Безумовно, упродовж свого існування музей трансформувався як зовні, так і за своєю суттю. Спочатку це було місце філософських диспутів. Олександрійський музей, заснований Птоломеєм у ІІІ ст. до н.е. включав бібліотеку, колегію вчених і був швидше прототипом сучасних університетів.

Тривалий час наймогутнішою інституцією, яка зокрема виконувала функції музею, була церква. Вона водночас була і замовником, і колекціонером, і зберігачем творів мистецтва. Подібні функції виконували також королівські доми, коли, за наказом короля, з'являлося місце для демонстрації творів мистецтва, або починала збиратися колекція. Як приклад, можна навести Музей Люксембурга у Парижі, який за наказом Людовика XVIII у 1818 р. став приміщенням для зібрання й демонстрації робіт тогочасних художників, та був призначений для «випробування» сучасного мистецтва. Роботи, придбані музеєм, зберігалися там упродовж кількох років після смерті художника, а згодом, ті роботи, «слава яких була підтверджена загальною думкою» [10] вважалися загальнонаціональними й передавалися до Лувру; інші твори віддавали до регіональних музеїв. Подібні інституції розвивалися у Німеччині і Великобританії. У Мюнхені, наприклад, пінакотека (пізніше перейменована в Alte Pinakothek), створена Людовиком І Баварським у 1826 р., була призначена для демонстрації колекції «старих майстрів», що належала дому Віттельсбахів, тоді як Нова пінакотека (відкрита у 1853 р.) містила колекцію «сучасних» картин (XIX ст.), яку спадковий принц Луї почав формувати у 1809 р. [10].

Як бачимо, музеї виникали тоді й у тих суспільствах, де з'являлася внутрішня потреба в колекціонуванні і перманентній репрезентації мистецтва. Еталонами «просвітницьких» музеїв стали Лувр, Британський музей, Ермітаж. Вони були «типовими національними парадигмами», «місцями пам'яті», об'єктами, надзвичайно важливими для будь-якої ідеології як засоби її підтвердження і транслювання [6; 41]. «Музей як інституція створений аристократією і для аристократії» [5; 87] і така ситуація не могла не змінитися в результаті соціальних змін, до яких призвели технічний прогрес та революції, що дали поштовх суттєвому переосмисленню принципів класовості у суспільстві.

У XIX ст. французькі художники-імпресіоністи, яких не сприйняло офіційне мистецтво, показали приклад того, як можна ефективно протистояти системі. На опір вони відповіли інституціалізацією – появою й розвитком різноманітних майданчиків, на яких можна було вільно презентувати власну творчість.

Натомість XX ст. дало спектр музеїв нового типу – від науково-технічних до музею звуків, сновидінь або музею зруйнованих стосунків. А XXI ст. у цьому напрямі пішло ще далі: за останні десятиліття суттєво змінилося ставлення до розуміння поняття «виставкового простору». Про це свідчить поява незвичних локацій, на кшталт колишнього поліграфічного заводу, занедбаної автостоянки у

Варшаві; залізничної платформи та галереї в парафіяльній церкві святого Панкраса у Лондоні; в інтер'єрі колишньої бруталистської церкви – галерея «König» у Берліні та Музею Колумби у Кельні, в основу будівлі якого лягли фрагменти церкви св. Колумби, що вціліли під час Другої світової війни). На підставі вищевикладеного можемо твердити про чітку тенденцію зміни фокусу з фізичного місцезнаходження на ідейну складову, у такий спосіб намагаючись переосмислити поняття «білого куба» як єдино правильного місця для презентації мистецтва.

Треба зауважити, що грань, яка відмежовує виставковий майданчик від інституції є досить тонкою. Адже відсутність чіткої диференціації породжує плутанину не лише в термінах, але й у самих поняттях. Так, однією з головних відмінностей між ними є ступінь їх залучення у художній процес. Якщо, наприклад, взяти галерею, яка за гроші здає своє приміщення в оренду під виставку – вона не є інституцією, адже лишається пасивним учасником. Для інституції, в її класичному розумінні, притаманне занурення у процес, пов'язаний з виставковою діяльністю на зразок кураторського, інформаційного супроводу, пошуку партнерів, спонсорів та друку спеціальної літератури (каталогів, буклетів, запрошень).

Вивчаючи світовий досвід розвитку артінституцій, зазначимо, що саме після Другої світової війни розвиток постіндустріального суспільства позначився «інституційним бумом». Йдеться про появу галерей та їхніх філій, мережевих структур, резиденцій та інших форм комунікації. Виникає розгалуження галерей за напрямом їхньої роботи, вони починають ділитися на комерційні та некомерційні, корпоративного типу, державні (але муніципального статусу). Також з'явилася диференціація за спеціалізацією: фотогалереї, контемпорального (актуального), і модерного мистецтва, а також ті, які представляють окремо (виключно) живопис, перформанс, стрітарт, інсталяції та відеоарт. Цей процес у розвинених країнах сприяв і розвиткові-артсередовища.

Революційність значення появи інституцій у світі (у їхньому сучасному вигляді) полягала в тому, що змінилися ролі фігурантів артсцени. Віднині галереї не лише виставляли те, що приносив їм художник, вони могли собі дозволити обирати, і більше того, впливати на творчий процес – «диктувати правила гри». Це відбувалося завдяки тому, що з'явилися куратори, які створювали проєкти з прописаними концепціями, потім відбирали роботи, які, на їх думку, не лише були цікавими, а відповідали саме конкретному задуму. У своїй книжці «Культура кураторства і кураторство культур(и)» Пол О'Ніл (незалежний куратор, художник, викладач) розмірковує над тим, що куратори кидають виклик автономності творів мистецтва, виставляючи їх у прив'язці до концепції виставки. Через розвиток кураторського дискурсу легітимізувалася позиція куратора як митця, давши йому змогу впливати на культуру [3; 48]. Якщо раніше художники об'єднувалися в групи і самі мали організовувати персональні або альтернативні виставки (йдеться про тих, хто з певних причин не вписувався в існуючі рамки), такими, наприклад, були імпресіоністи у Парижі та Віденський сецессіон в Австрії, то сьогодні – здебільшого саме куратор організовує виставки, пише концепції. Від нього багато в чому залежить як успіх окремих митців (тих, кого він виводить на артсцену, так і арттенденцій у найширшому розумінні цього слова [4].

Серед кураторів, які зробили великий внесок у трансформацію самої системи: художник – мистецький твір – виставка – форма презентації, – були Харальд Зееман, Сет Сігелауб та Юбер Мартен, а наочним елементом інфраструктури, де здійснювалася їхня робота, стали виставкові простори.

На думку мистецтвознавця та куратора Ганса Ульріха Обріста, у XX ст. виставки стають тим медіумом, за посередництвом якого тільки й можна дізнатися про існування більшої частини мистецтва. Упродовж останніх років кардинально зросла кількість і різноманітність виставок – музеї та художні галереї (наприклад, галерея Тейт у Лондоні та Музей американського мистецтва Вітні у Нью-Йорку) починають демонструвати свої колекції саме у вигляді тимчасових виставок, які змінюють одна одну. Виставки – найважливіший елемент політичної економії мистецтва: тут відбувається обмін і тут конструюється, підтримується й часом деконструюється значення мистецтва. Як видовище, соціо-історична подія і структуруючий інструмент, виставки (особливо сучасного мистецтва) формують і керують культурним змістом мистецтва [4].

Тимчасову виставку як найбільш виразну форму репрезентації сьогодні використовують у таких великих музеях як Метрополітен, МоМА, Лувр, Художньо-історичний музей у Відні та в багатьох інших. Вони влаштовують тематичні, ретроспективні, персональні та репрезентативні виставки, які за своєю суттю часто є дослідницькими проєктами, що вивчають різні питання, як художнього, так і соціально-політичного характеру.

Іноді, виставки «музейного рівня» проводять і галереї. Наприклад, галерея Гагосяна (Gagosian Gallery) робила презентації творчості Пабло Пікассо, Яйої Кусама, П'єро Мандзоні та ін. Ці виставки мали більші фінансові ресурси, ніж деякі музеї.

Відомий мистецтвознавець і філософ Б. Гройс вважає, що останнім часом модель музею як виставкового приміщення для постійної колекції поступово замінюється музеєм як театром для

пересувних широкомасштабних інсталяцій. Кожна така інсталяція або велика виставка створюється з метою запропонувати нову систему організації історичної пам'яті і, як наслідок, критеріїв колекціонування. Подібні пересувні виставки та інсталяції є тимчасовими музеями, які нітрохи не приховують свою темпоральність [1, 23].

Схожої думки дотримується, вже згадувана нами, Міжнародна рада музеїв, створена у Франції в 1946 р., членом якої є Україна. Так, 2019 р. на сайті установи опубліковано альтернативне визначення поняття «музей», згідно з яким музеї – це інклюзивні, поліфонічні простори, створені для критичного осмислення та обговорення минулого і майбутнього. Вони зберігають для суспільства еталонні артефакти і предмети мистецтва, передають наступним поколінням історичну пам'ять та забезпечують рівні права і доступ до культурної спадщини всіх людей. Водночас вони мають відповідати вимогам часу (Міжнародна рада музеїв (МРМ) (англ. International Council of Museums – ICOM)).

Сьогодні музеї перетворилися на «форпости» масового туризму і крім зазначених вище функцій, на подобу наукових центрів або освітніх ресурсів. До того ж вони можуть відігравати роль розважальних об'єктів, що, однак, позитивно впливає на економіку, зокрема прискорюючи розвиток міста, регіону, де вони розташовані.

В історії є чимало прикладів того, як приватна колекція може дати поштовх для створення музею. Успішним прикладом подібної трансформації наприкінці минулого століття стала галерея колекціонера Чарльза Саатчі. Він пішов шляхом німецьких курфюрстів та італійських кардиналів, які збирали твори мистецтва, але зміг піднятися на якісно новий рівень, створивши мистецьку імперію. У 2010 р. оголошено, що галерея Саатчі буде передана британській публіці, ставши музеєм сучасного мистецтва у Лондоні.

Вище вже йшлося про те, що музеї та галереї – це основні «представники» артінфаструктури у світі. Щоб зрозуміти, якими є принципові відмінності між ними, треба визначити, що між ними є спільного. Обидві установи репрезентують мистецтво. Зазвичай, художні роботи представлені у чистих порожніх просторах – так званому «білому кубі». Треба зазначити, що більшість музеїв є державними, тоді як галереї – це переважно приватний бізнес. Масштаб їхньої діяльності безпосередньо залежить від ресурсної бази, і мети, яку вони перед собою ставлять. Музей має власну колекцію творів, тим часом як не всі галереї можуть собі це дозволити. Йдеться про її (галереї) фінансову спроможність придбати твір, але є практика, коли художник за можливість виставитися залишає картину/скульптуру у фонд галереї, і в такий спосіб починає формуватися її власна колекція. Часто музей сприймають як щось стабільне й перманентне, тоді як галереї більш мобільні. Вони можуть презентувати свою діяльність по світу, беручи участь в артярмарках. На відміну від галерей, музеї не займаються продажем творів мистецтва (у випадку, якщо це все ж відбувається – такий акт називається «декомпозицією»). Вони існують за рахунок пожертвувань, грантів, інколи за рахунок бюджету (якщо це державні інституції).

Незалежно від розміру, в основі ідентичності галереї лежить її програма. Мова йде про конкретний напрям мистецтва (якщо такий детермінований), особливе художнє спрямування. Одні галереї можуть спеціалізуватися тільки на сучасному мистецтві, інші показують лише пейзажний живопис. Крім того, зазвичай є певний перелік художників, яких вона представляє. У галереї, здебільшого, виставки змінюють одна одну раз або два на місяць. Окремою важливою подією в роботі установи є відкриття, яке заздалегідь анонсується, рекламується (за допомогою друкованої реклами, залученням преси, телефонних дзвінків потенційним колекціонерам). Узагальнюючи все згадане вище, варто сказати, що сьогодні галереї стають брендом, котрий представляє певну естетичну точку зору. З професійного у погляду, галереї намагаються дотримуватись однієї лінії розвитку (рідко можна зустріти приклади, коли галерея працює виключно з сучасним мистецтвом, а потім, скажімо, звертається до авангарду чи імпресіонізму). Є певна задана програма власного позиціонування, яка лишається незмінною [9].

Висновки. Варто сказати, що той запит, який є на мистецтво у світі сьогодні, існує саме завдяки тим артінституціям, які, працюючи у різних напрямах, розвивають та популяризують його як на локальному, так і міжнародному рівнях. Художники без наявної артінфраструктури не могли б створювати подібні масштабні виставки, реалізовувати такі грандіозні (за своїм розмахом та залученими ресурсами) проєкти, як це бачимо зараз. Тобто, інституції стали тим інструментом та майданчиком комунікації, які підтримують митців, з одного боку, і створюють виставки, що є цікавим наративом, діалогом з публікою – з іншого. І, нарешті, вони є потужним засобом впливу на культуру й загальносвітові мистецькі тенденції, які лише на перший погляд виникають самі собою, а насправді – формуються професійною спільнотою, котра переважно представляє конкретні інституції.

Перспективи використання результатів дослідження. Представлені результати дослідження є початковою ланкою визначення особливостей тих установ, які сьогодні формують культуру. Дані, отримані в результаті дослідження, будуть корисні для охочих розібратися у тому як сьогодні функціонує

артринок, хто і що впливає на мистецький процес. Крім того, вони знадобляться для подальших досліджень даного предмета.

Список використаної літератури

1. ***Гройс Б.*** О новом. *Политика поэтики : Сб. ст.* Авт. Б. Гройс. Москва : АдМаргинем Пресс, 2012. *Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden».* Веб. 23.05.2020 https:// imwerden. de/pdf/groys_ politika_poetiki_2012_ocr.pdf
2. ***Літературознавча енциклопедія.*** В 2 т. / Ковалів Ю., авт.-уклад. Київ : Академія, 2007.
3. ***О'Нил П.*** Культура кураторства и кураторство культур(ы). Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. ***Орбист Х.*** Краткая история кураторства. Bbooksonline.com.ua. Веб 15. 05.2020 https //: booksonline. com. ua/view.php?book=171659
5. ***Островська-Люта О.*** «Інституції мають змінюватися разом із суспільством». ART Ukraine 05/06 (2012).
6. ***Скиба М.*** «Мистецький Арсенал» як платформа для музею сучасного мистецтва : матеріали круглого столу. Київ, 2007.
7. ***Смит Т.*** Осмысляя современное кураторство. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015.
8. ***International Council of Museums.*** ICOM. Web. 14.05. 2020 https: // icom museum en
9. ***Kendzulak, Susan.*** «Differences between an art gallery and a museum». Careers. Web. 24.05. 2020. https: // thebalancecareers.com/difference-between-art-gallery- and-museum-1295907
10. ***Lowry, Glenn. D.*** «Museum of modern art». Britannica. Web. 20.05. 2020. https://www.britannica.com/art/ museum-of-modern-art-institution

References

1. ***Groys B.*** O novom. *Politika poetiki : Sb. st.* Avt. B. Groys. Moskva :AdMarginem Press, 2012. Storinki. Nekommercheskaya elektronnaya biblioteka «ImWerden». Web. 23.05.2020 https://imwerden.de/pdf/ groys_politika_poetiki _2012_ocr.pdf
2. ***Kovaliv, Jurij, avt.-uklad. Literaturoznavcha encyklopedija.*** V 2 t.Kyiv : Akademija, 2007. Print.
3. ***O'Nil P.*** Kultura kuratorstva i kuratorstvo kultur(y). Moskva : Ad Marginem Press, 2015. Print.
4. ***Orbist K.*** Kratkaya istoriya kuratorstva. Bbooksonline.com.ua. Web. 15.05.2020 https //: booksonline.com.ua/ view.php?book=171659
5. ***Ostrovsjka-Ljuta O.*** «Instytuciji majutj zminjuvatysja razom iz suspiljstvom». ART Ukraine 05/06 (2012): 257. Print.
6. ***Skyba M.*** «Mystecjkyj Arsenal» jak platforma dlja muzeju suchasnogho
mystectva : materialy krughlogho stolu. Kyjiv, 2007. Print.
7. ***Smit T.*** Osmyslyaya sovremennoe kuratorstvo. Moskva : Ad Marginem Press, 2015. Print.
8. ***International Council of Museums.*** ICOM. Web. 14.05. 2020 https: // icom museum en
9. ***Kendzulak, Susan.*** «Differences between an art gallery and a museum». Careers. Web. 24.05. 2020.https: //thebalancecareers.com/difference-between-art-gallery- and-museum-1295907
10. ***Lowry, Glenn. D.*** «Museum of modern art». Britannica. Web. 20.05. 2020. https:// www britannica.com/art/ museum-of-modern-art-institution

ИНСТИТУЦИИ В ИСКУССТВЕ: МИРОВОЙ ОПЫТ

Луговская Анна Эдуардовна – аспирантка кафедры теории и истории искусства,
Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

Сегодня искусство занимает видное место в социуме и экономике. Его развитие и достойную репрезентацию трудно представить без надлежащей инфраструктуры, которая представлена широким спектром артинституций – учреждений, занимающихся демонстрацией, сохранением (реставрацией), продажей художественных произведений, а кроме того образовательной и исследовательской деятельностью. Ими являются разнообразные музеи, галереи, центры современного искусства.

Рассматривается исторический путь становления и трансформации артинституций от Александрийского музея к музеям эпохи Просвещения, от поствоенного «институционального бума» в XX веке до современности. Также указываются основные характеристики музея и галереи, их общие и отличительные черты, исследуются функции, которые они выполняют.

Ключевые слова: артинституция, музей, галерея, выставка, куратор.

INSTITUTIONS IN ART: WORLD EXPERIENCE

Luhovska Anna – PhD student
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

Today, art occupies a prominent place in a society and the economy. It is a means of communication both at local and international level, it is a cultural bridge that helps to establish a dialogue with other countries, promotes the exchange of ideas and mutual development. All this would be impossible without the proper infrastructure, which is represented by a

wide range of art institutions – institutions engaged in demonstration, preservation (restoration), sale of works of art, as well as educational and research activities. They are various museums, galleries, centers of the contemporary art.

The article examines the historical path of formation and transformation of art institutions from the Alexandrian Museum of Ancient Greece to the museums of the Enlightenment, from the postwar «institutional boom» in the twentieth century to the present day. Also it notes the main characteristics of the museum and gallery, their common and distinctive features, explores their functions.

Key words: art institution, museum, gallery, exhibition, curator.

UDC 7:069

INSTITUTIONS IN ART: WORLD EXPERIENCE

Luhovska Anna – PhD student
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

The purpose of the article is to identify the features of the formation of art infrastructure in the dimension of world artistic experience.

Research methodology. Both Ukrainian and foreign publications on the subject have been reviewed, it helped to obtain the most objective definitions of art institutions, their types and distinguishing features.

Results. It has been found out, that it is the art institutions, which create such a big demand for art in the world today. They work in different directions, developing and promoting art both locally and internationally. Artists without existing infrastructure would not be able to create such large-scale exhibitions, to realize such spectacular projects. The institutions have become the tool and platform of communication that support artists on the one hand and create exhibitions that are an interesting narrative, dialogue with the public – on the other. Finally, they are the powerful means of influencing culture and global artistic trends, which only at first glance arise by themselves, but in fact are formed by a professional community, which mainly represents specific institutions.

Novelty. An attempt is made to show the significance of the historical transformation of art institutions by collecting, systematizing and analyzing existing information.

The practical significance. The presented results of the research are the initial link in determining the characteristics of those institutions that shape culture today. The data obtained as a result of the study will be useful for those who want to understand how the art market works today, who and what influences the artistic process.

***Key words*:** art institution, museum, gallery, exhibition, curator.

Надійшла до редакції 19.09.2020 р.

УДК 077:008-028.26] (045)

ГІБРИДНЕ ПОХОДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ПРИРОДИ ВІДЕОХОСТИНГУ ЯК НОВОЇ ЖАНРОФОРМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Мусієнко Ольга Вячеславівна – аспірантка, факультет культурології,
Харківська державна академія культури, м. Харків
http://orcid.org/0000-0002-9562-2165
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.326
Helga4bright@gmail.com

Розглянуто нову жанроформу аудіовізуальної культури – відеохостинг, яка стала важливим поштовхом до трансформації сучасної морфологічної системи аудіовізуального мистецтва. Проаналізовано особливості гібридного походження художньої природи відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури та художні особливості у YouTube та Instagram творах. Встановлено, що гібридизація відеохостингу, як нової жанроформи аудіовізуальної культури, відбулася за рахунок одночасного поєднання традиційних телевізійних жанрів із сучасними жанрами, що поширились в інтернет-просторі за першу третину XXI ст. Проведене дослідження вказує на появу новітньої естетики, що поєднує риси традиційного твору аудіовізуального мистецтва та сучасної комп'ютерної технології.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, аудіовізуальна культура, жанроформа, відеохостинг, Інтернет, YouTube, Instagram, гібридне походження.

Постановка проблеми. Сучасні зміни в аудіовізуальній культурі віддзеркалюються на кожній її складовій, враховуючи і морфологію. Видові, жанрові та формотворчі новітні утворення, що існують як в аудіовізуальному, так і у віртуальному середовищах, є елементами побудови новітніх морфологічних ланок аудіовізуального мистецтва. Серед зазначених новітніх утворень все більш розповсюдженими стають відеохостинги. Дослідження її генези та морфології є актуальною мистецтвознавчою проблемою у вітчизняному науковому дискурсі. Таким чином, предметом статті є гібридна природа відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури.

© Мусієнко О. В., 2020

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою дослідження є аналіз творів відеохостингів YouTube та Instagram. Зазначимо, що незважаючи на зростаючу популярність відеохостингу, у мистецтвознавчій науковій літературі відсутня рефлексія щодо цієї жанроформи. Між тим, наукові розробки у суміжних із зазначеною проблемою темах, можна поділити на праці технологічного, соціологічного та культурологічного напрямів. Прикладом цього є роботи О. Кастельяно (Orge Castellano) «Instagram: Beware of The Toxic Culture Behind It» (укр. Інстаграм: остерігайтеся його токсичної культури) [8], К. Фратті (Karen Fratti) «Has YouTube culture become dangerously toxic?» (укр. Чи стала культура YouTube небезпечною?) [6], онлайн-ресурсу Media Theory and Digital Culture (укр. Теоріа медіа та цифрова культура) [4], лекції К. Андерсона «How web video powers global innovation» (укр. Як веб-відео сприяє глобальній іновації) [3], наукові праці А. та З. Алфьорових [1, 2] та ін.

Культурологічні та соціологічні дослідження зазначеної проблеми свідчать про те, що відеохостинг можна розглядати як соціальні та культурні практики, за допомогою яких користувач взаємодіє з новими засобами отримання та сприйняття інформації щодо творчості автора. Втім, аналіз історіографії проблеми вказує на те, що в науковому дискурсі практично відсутній мистецтвознавчі дослідження відеохостингу та творів цієї морфології.

Наявність такої лакуни стала поштовхом для автора цієї статті провести мистецтвознавче дослідження щодо гібридного походження художньої природи відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури.

Мета статті – виявлення гібридної природи відеохостингу як новітньої жанроформи сучасної аудіовізуальної культури.

Використані методи мистецтвознавчого аналізу, а саме метод морфологічного аналізу та метод аналізу художньої форми, за допомогою яких досліджується процес морфологічної гібридизації, як на рівні жанрового та формоутворення, так і на рівні використання засобів художньої виразності новітньої жанроформи − відеохостингу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Різноманітність прояву власної творчості у віртуальному просторі відеохостингу відповідає багатогранності людської діяльності. Трансформація екранного твору як художньої форми аудіовізуального походження свідчить про формування новітньої морфологічної одиниці аудіовізуальної культури − відеохостингу. Однією з головних особливостей цієї жанроформи є її генетична гібридність.

Особливості зазначеної гібридності відеохостингу досліджуються в статті на прикладі аудіовізуальних творів YouTube та Instagram.

Художньо-естетична природа YouTube як новітнього відеохостингу є відображенням сучасної культури суспільства. Завдяки технологічній глобалізації та доступності цей відеохостинг має ознаки як жанру (морфологічної одиниці, основою якої є певна структура оповідності), так і особливої художньої форми, генеза якої є аудіовізуальним. Таким чином, таке поєднання жанрової та формотворчої морфології, робить відеохостинг гібридним визначально. Окрім цього, формування такої гібридної морфологічної одиниці аудіовізуального походження доповнюється новою морфологічною рисою: відохостинг одночасно є жанром, художньою формою (тобто аудіовізуальним твором нового ґатунку та інтернет платформою розповсюдження таких творів). Ця програмна гібридизація не поєднувального робить відеохостинг винятково цікавим предметом дослідження мистецтвознавців. Ця жанроформа на сьогодні має вплив не лише на віртуальний, а й на аудіовізуальний простір.

На рівні художньої форми, гібридною особливістю YouTube-творів є їх відмінність від традиційної телевізійної художньої форми з її колективним авторством. Такий інтернет-твір формує особистісну форму авторства, але відмінну від Авторства нової доби, або доби XX ст. Автор інтернет-твору (блогер) є теж своєрідним гібридом: він одночасно поєднує функції драматурга-сценариста влачної історії, режисера, оператора та монтажера. Таким чином, традиційна система телевізійного колективного авторства замінюється автором-функціональним гібридом, чиє вміння формування особистісної драматургії доповнюється володінням аудіовізуальними та комп'ютерними технологіями.

Прикладом цього є твори найуспішнішого автору європейського та світового You Tube шведа Ф. Чельберга (швед. Felix Kjellberg) під псевдонімом PewDiePie. Наразі, він є найбільш поширеним влогером You Tube за кількістю глядачів та переглядів (за даними You Tube на лютий 2020 р. понад 100 мільйонів послідовників [9]). Над своїми творами блогер працює самостійно починаючи від задуму і закінчуючи стадією поствиробництва.

Важливим аспектом гібридності відеохостингу є поєднання традиційних для телебачення жанрів (нарис-портрет, нарис, репортаж, тощо) з інноваційними, народженими інтернетом. До останніх можна віднести жанроформу Lets Play (з англ. «давай зіграємо») – а саме, коментування процесу підчас комп'ютерної гри. Зазначимо, що Lets Play розповсюджений лише у віртуальному просторі та є

результатом поєднання розважального та інформаційного жанрів традиційної екранної культури. Нова жанроформа трансформує мистецькі смисли, що були закладені у жанр комп'ютерної гри та створює гібрид традиційного аналітичного жанру журналістики – коментар та сучасної комп'ютерної гри.

Загальною метою традиційного журналістського телевізійного коментаря є спрямування уваги аудиторії на оцінку важливих подій. У випадку з LetsPlay використовується один із прийомів наведеного жанру, а саме: інтерпретація явища автором та проведення смислових паралелей, які можуть бути залучені в якості демонстраційних моделей. В LetsPlay це проходить на тлі комп'ютерної гри, що є основою для новітньої жанроформи, а коментар, який активно надається автором, стає могутнім смисловим доповненням ігрових стратегій.

Природа подібних творів базується на новому типі віртуальної аудіовізуальної художності, яка формується автором – ведучим-коментатором. Автор особисто обирає притаманні саме йому засоби художньої виразності: драматургічні, режисерські або операторські. Наприклад, у більшості випадків у Lets Play використовується лише один план, а можливості нелінійного монтажу є лише засобом «перемотати час».

Світове поширення цього відеохостингу наразі змінює межі аудіовізуального твору, як твору, що вже не має національного походження, формуючи його як транснаціональний, крос-культурний твір. Прикладом цього є аналіз українських творів на YouTube, які у більшості наслідують американські зразки. Найпопулярніший український автор на YouTube дитячий розважальний канал Kids Diana Show (за даними YouTube понад 47 мільйонів послідовників станом на лютий 2020 р. [7]). Усі твори автора повністю адаптовані під англомовну аудиторію – мова, музикальне супроводження, написи. Від національного визначення залишається лише вказана країна походження – Україна. Авторка Kids Diana Show копіює ідеї відомих американських дитячих блогерів, завдяки цьому виходить «суміш» з блогів, реклами іграшок та скетч шоу, а саме адаптований дитячий розважальний контент. Візуально-пластична гібридність засобів художньої виразності (і навіть їх певна вторинність) є головною художньою складовою Kids Diana Show. Таким чином, і культурні смисли, які продукуються більшістю українських за походженням YouTube-творів вітчизняних блогерів, є результатом крос-культурного діалогу, наслідками глобалізації віртуальної аудіовізуальної культури в цілому.

Наведені приклади YouTube-творів демонструють поєднання як традиційно телевізійних жанрів (інформаційного, розважального та аналітичного), так і власне інтернет-жанроформ: комп'ютерної гри, тощо. Отже, найбільш сильної трансформації та злиттю піддаються твори, в яких інформаційне наповнення переважає над художнім. Цей феномен досліджувався З. Алфьоровою та А. Алфьоровим [1, 2], вітчизняними дослідниками аудіовізуального мистецтва.

Незважаючи на те, що YouTube є наразі топ-відеохостингом і найбільш впливовим елементом віртуального аудіовізуального простору, поширення портативних девайсів (повноцінних самостійних електронних пристроїв), наприклад смартфонів, зумовлює появу нових відеохостингів. Наразі, найбільш завантажуваним відеохостингом для смартфонів є Instagram.

Instagram – це мобільний відеохостинг, головна мета якого обмін відеороликами та фотографіями. Instagram є гібридом соціальної мережі такою, як Facebook (власний профіль та можливість листування) та відеохостингом (публікація власних творів) .

Відмінність Instagram полягає саме у художньо-естетичній природі творів. Instagram-твори у більшості своїй можна розглядати тільки у сумісництві з автором профілю. Найпоширеніші відео це документальна зйомка життєвих подій, що відбуваються з автором.

Подібний твір має власні особливості драматургічної або художньої структури – такі як відсутність або поширеність лінійного монтажу; накладання тексту або графіки; відсутність композиційної побудови або її спрощення; використання семплів (невеликі оцифровані звукові об'єкти) як головного режисерського прийому; поява нового жанру – stories (з англ. історії) та ін.

Тому можна відзначити, що автори ставлять за мету особисте зробити суспільним, а глядачі і послідовники авторів − дізнатися деталі про життя автора, суспільно «привласнити» його та прокоментувати**.** Художня природа Instagram-творів полягає у гібридизації розважального та інформаційного жанрів телебачення та народження на її основі нової жанроформи.

Головним та найпоширенішим профілем наведеного відеохостингу є сторінка «Instagram». Автори «Instagram» регулярно завантажують кращі твори з усього сайту, і тому важливо проаналізувати їх художню природу. За даними самого Instagram станом на лютий 2020 р. аккаунт має понад 335 мільйонів спостерігачів [5]. Автори профілю беруть за основу розміщення не власних творів, а кращих відеороликів, які пройшли відбір на сайті. Тобто ведуть постійний аналіз медіа середовища, і пропонують глядачам твори, що мають їм сподобатися.

Відео здебільшого відіграє роль засобу поширення свого настрою, або популярної ідеї (чи дії), які наразі існують у суспільстві. На перший план тут виходить спостереження, виявлення його документальної природи. Тому, навіть на одній сторінці, можна побачити твори різної спрямованості: інформаційної, розважальної та навіть освітньої, в яких часто відсутня явне драматургічне структурування, характерне для традиційної художньої форми. Документальна достовірність та «природна» подієвість − основа драматургії Instagram-творів.

Висновок Результати дослідження особливостей новітньої жанроформи на прикладах творів YouTube та Instagram дозволяють визначити відеохостинг як новітню жанроформу, і, одночасно, як платформу розповсюдження аудіовізуальних творів нового морфологічного походження. Трансформація традиційних телевізійних жанрів (інформаційних, аналітичних та розважальних) у новітні інтернет-жанри (наприклад LetsPlay чи Stories) є проявом їх природи, що закладає сучасну морфологічну та формотворчу основу нової, гібридної, морфології: аудіовізуальної та віртуальної одночасно. Відеохостинг, який використовується на смартфоні є проявом об'єднання сучасної технології та нового типу жанроформи, з її гібридною художньо-естетичною природою. Подібні твори створюються не для показу на «широкому екрані», і не мають на меті повторний перегляд. Основою таких відео є максимальне спрощення творення та доступність. Оскільки більшість відеохостингів орієнтується переважно на аудиторію, яка дивиться відео зі смартфону, то подальша поява нових девайсів передбачувано призведе до змін в аудіовізуальній морфології. Наразі існує припущення, що творення сенсорно-нейронних зображень може у майбутньому відбуватись прямо на сітківці ока, а потім передаватись у мережу [10].

Отже, гібридизація відеохостингу відбувається на кількох рівнях: на *морфологічному,* оскільки сам відеохостинг є одночасно і жанроформою і платформою розповсюдження та власне *формотворчому,* оскільки на рівні художньої форми формуються новітні аудіовізуальні твори, твори-гібриди телевізійного і віртуального типу одночасно.

Гібридна художня природа відеохостингу сприяє створенню нових аудіовізуальних морфологічних одиниць (жанроформ) та змінює сприйняття ауідовізуального твору. Новітні аудіовізуальні твори стають інноваційним засобом індивідуальної творчості та формою індивідуально-суспільної комунікації.

Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні проблеми авторства відеохостингів, формування завдяки відеохостингам гібридної форми оповідності аудіовізуального характеру. Вважаємо, що художня природа цієї новітньої жанроформи має бути досліджена і в інших аспектах.

Список використаної літератури

1. ***Алфьоров А. М., Алфьорова З. І.*** Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології і мистецтвознавстві. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. 2016. Вип. 54. С. 398–323.

2. ***Алфьорова З. І., Алфьоров А. М.*** Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності у практиці та теорії мистецтва (на матеріалі аудіовізуального мистецтва). *Культура України. Сер.: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. 2018. С. 12–15.

3. ***Anderson C.*** How web video powers global innovation [Електронний ресурс] / Режим доступу: https:// www.ted.com/talks/chris_anderson_ how_web_ video_powers_global_innovation?language=ru

4. ***CCTP748:*** Media Theory and Digital Culture [Електронний ресурс] / Режим доступу: https:// blogs.commons.georgetown.edu/cctp-748-spring 2013/2014/01/04/week-10-mediology-and-instagram/

5. ***Instagram*** [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www. instagram.com/instagram/

6. ***Karen Fratti,*** Has YouTube culture become dangerously toxic? [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://hellogiggles.com/news/has-youtube-culture-become-dangerously-toxic-at-this-point/

7 ***Kids Diana Show*** [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www.youtube.com/ channel/UCk8Gzj MOrta8yxDcKfylJYw

8. ***Orge Castellano, Instagram:*** Beware of The Toxic Culture Behind It [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://medium.com/@orge/instagram-beware-of-the-toxic-culture-behind-it-7ecff96108b4

9. ***PewDiePie*** [Електронний ресурс] / Режим доступу: https:// www. youtube.com/user/Pew DiePie

10. ***Scott Stump,*** Sony applies for patent on contact lens camera that shoots photos in a blink [Електронний ресурс] / Режим доступу: https:// www. cnbc.com/2016/05/03/sony-applies-for-patent-on-contact-lens-camera-that-shoots-photos-in-a-blink.html

References

1. ***Alfiorova Z. I., Alfyorov A. M.*** (2016). Povernennya do nelokalnosti: pro metodolohichni «zsuvy» v kulturolohiyi i mystetstvoznavstvi. Kultura Ukrayiny : zb. nauk. pr. (Ser. Kulturolohiya), Vyp. 54. S. 398–323.

2. ***Alfiorova Z. I., Alfyorov A. M.*** (2018). Zhanrovi metamorfozy v konteksti diyi pryntsypu nelokalnosti u praktytsi ta teoriyi mystetstva (na materiali audiovizualnoho mystetstva). Kultura Ukrayiny. (Ser. mystetstvoznavstvo): zb. nauk. pr. S. 12–15.

3. ***Anderson C.,*** How web video powers global innovation. Available at: https://www.ted. com/talks/chris_ anderson_how_web_video_powers_global_innovation?language=ru

4. ***CCTP748:*** Media Theory and Digital Culture . Available at: https://blogs.commons. georgetown.edu/cctp-748-spring2013/2014/01/04/week-10-mediology-and-instagram/

5. ***Instagram.*** Available at: https://www.instagram.com/instagram/

6. ***Karen Fratti,*** Has YouTube culture become dangerously toxic? Available at:https :// hellogiggles. com/ news/has-youtube-culture-become-dangerously-toxic-at-this-point/

7. ***Kids Diana Show.*** Available at: https://www. youtube. com/channel/ UCk8GzjMOrta8yxDcKfylJYw

8. ***Orge Castellano, Instagram:*** Beware of The Toxic Culture Behind It. Available at: https://medium.com /@orge/instagram-beware-of-the-toxic-culture-behind-it-7ecff96108b4

9. ***Pew Die Pie.*** Available at: https://www.youtube.com/user/PewDiePie

10. ***Scott Stump,*** Sony applies for patent on contact lens camera that shoots photos in a blink. Available at: https://www.cnbc.com/2016/05/03/sony-applies-for-patent-on-contact-lens-camera-that-shoots-photos-in-a-blink.html

ГИБРИДНОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ ВИДЕОХОСТИНГА КАК НОВОЙ ЖАНРОФОРМЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Мусиенко Ольга Вячеславовна – аспирантка, факультет культурологии,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Рассмотрена новая жанроформа аудиовизуальной культуры – видеохостинг, которая стала важным толчком к трансформации современной морфологической системы аудиовизуального искусства. Проанализированы особенности гибридного происхождения художественной природы видеохостинга как новой жанроформы аудиовизуальной культуры и художественные особенности YouTube и Instagram произведений. Установлено, что гибридизация видеохостинга как новой жанроформы аудиовизуальной культуры состоялась за счет одновременного сочетания традиционных телевизионных жанров с современными жанрами, которые распространились в интернет пространстве за первую треть XX в. Проведенное исследование указывает на появление новой эстетики, сочетающей черты традиционного произведения аудиовизуального искусства и современной компьютерной технологии.

***Ключевые слова*:** аудиовизуальное искусство, аудиовизуальная культура, жанроформа, видеохостинг, Интернет, YouTube, Instagram, гибридное происхождение

THE HYBRID ORIGIN OF THE ARTISTIC NATURE VIDEO HOSTING'S AS A NEW GENRE FORM OF AUDIOVISUAL CULTURE

Musiienko Olga – PhD student, Faculty of Cultural Studies,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article considers a new genre form of audiovisual culture – video hosting, which has become an important impetus for the transformation of the modern morphological system of audiovisual art. The author analyzed the features of the hybrid origin of the artistic nature of video hosting as a new genre form of audiovisual culture and artistic features in YouTube and Instagram works. The author found that the hybridization of video hosting as a new genre form of audiovisual culture occurred due to the simultaneous combination of traditional television genres with modern genres, which spread on the Internet in the first third of the XXI century. The author conducted a study, the results of which indicate the emergence of the latest aesthetics, which combines the features of a traditional work of audiovisual art and modern computer technology.

Key words: audiovisual art, audiovisual culture, genre form, video hosting, Internet, YouTube, Instagram, hybrid origin.

UDC 077:008-028.26] (045)

THE HYBRID ORIGIN OF THE ARTISTIC NATURE VIDEO HOSTING'S AS A NEW GENRE FORM OF AUDIOVISUAL CULTURE

Musiienko Olga – PhD student, Faculty of Cultural Studies,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Relevance of research topic. Modern changes in audiovisual culture are reflected in each of its components, taking into account the morphology. Species, genre and formative new formations that exist in both audiovisual and virtual environments are elements of the construction of the latest morphological links of audiovisual art. Among these new formations, video hosting is becoming more common today. The study of its genesis and morphology is an urgent art criticism problem in the domestic scientific discourse. Thus, the subject of the article is the hybrid nature of video hosting as a new genre form of audiovisual culture.

The aim is to identify the hybrid nature of video hosting as the latest genre form of modern audiovisual culture.

Research methodology. The methods of art analysis are used, namely the method of morphological analysis and the method of analysis of art form, which studies the process of morphological hybridization, both at the level of genre and formation, and at the level of artistic expression of the latest genre form – video hosting. The research is based on

the analysis of YouTube and Instagram video hosting works. It should be noted that despite the growing popularity of video hosting, there is no reflection on this genre form in the scientific literature.

The results of the study of the latest genre forms on the examples of YouTube and Instagram allow us to define video hosting as the latest genre form, and, at the same time, as a platform for the distribution of audiovisual works of new morphological origin. The transformation of traditional television genres (informational, analytical and entertainment) into the latest Internet genres (such as Lets Play or Stories) is a manifestation of their nature, which lays the modern morphological and formative basis of new, hybrid, morphology: audiovisual and virtual at the same time.

***Novelty*.** The hybrid artistic nature of video hosting promotes the creation of new audiovisual morphological units (genre forms) and changes the perception of audiovisual work. The latest audiovisual works are becoming an innovative means of individual creativity and a form of individual social communication.

***Key words*:** audiovisual art, audiovisual culture, genre, video hosting, Internet, YouTube, Instagram.

Надійшла до редакції 6.06.2020 р.

УДК 130.2:65

ПРОБЛЕМА СТИЛЬОВОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ І КУЛЬТУРОЗНАВЧІЙ СФЕРАХ СУЧАСНОСТІ

Шевченко Лілія Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
http://orcid.org/0000-0001-8602-9573
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.327
Lilia.my.forte@cmail.com

Узагальнено найбільш показові ознаки стильового виявлення культурного світу фортепіанної гри, серед яких бетховеніанство – моцартіанство, що від часів романтизму споріднилися з лістіанством – шопенізмом, але набули у ХХ ст. сенсу, протилежного тому, що означали вони у ХІХ ст. В останньому бетховеніанство-лістіанство було гаслом прогресу у виконавських надбаннях, тоді як моцартіанство й шопенізм являли академічні чи про-академічні засади мислення. Однак у минулому віці саме моцартіанство живить фортепіанний модерн, тоді як бетховеніанство – лістіанство сприймаються як базис академічної фортепіанної позиції. При цьому вказані лінії фортепіанної виразності співіснують в автономно представлених вимірах традиціоналізму й модерну-авангарду, складаючи «співіснування» стильових якостей, які чітко розрізняються за поширенням в академічних колах фортепіанної творчості чи у сфері модерно-авангардних надбань. Такий стильовий розклад зазначається через лінгвістичний термін «диз'юнкції», вказуючи на стильові альтернативи, але не торкаючись принципу їх контакту, взаємодії або відсутності останньої. Даний підхід зумовлений культурним розкладом мистецьких надбань, з яких саме модерністичне моцартіанство фортепіанної гри єднається з «третім рядом» джазової стилістики, більше того, з таперством і музикою дансингу поза художнього значення. В Україні отримує особливі акцентуації моцартіанство О. Скрябіна, послідовники якого представлені лише в Україні й Франції, у грі Е. Гілельса і Г. Нейгауза. А лінії Бетховена-Ліста відверто корегувалися впливом моцартіанського модерну – такою є творчість В. Горовиця, С. Ріхтера та ін.

***Ключові слова*:** моцартіанство, бетховеніанство, модерн-авангард, традиціоналізм, диз'юнкція.

Постановка проблеми. Проблема розрізнення стильово-парадигматичних показників у творчості стала надбанням мистецтвознавства ХХ ст., тоді як у ХІХ ст. ствердився прогресистський стереотип шанування виключно індивідуального стильового внеску. І лише на початку ХХ ст., за словами Г. Адлера, внесена корекція принципово нового порядку: «Стилі роблять не генії, а музиканти «середньої руки…» [11; 2]. За наведеним висловом стоїть уявлення про парадигму, як основу стильової якості вираження, зважаючи на прийняте філософсько-соціологічне уявлення про «…вихідну концептуальну схему, модель постановки проблем та їх вирішення, методів дослідження, що головують упродовж певного історичного періоду у науковій спільноті» [7; 963].

Метою даного дослідження є виявлення парадигми фортепіанної гри в мистецькій сфері. Методологічне тло дослідження – культурологічний зріз мистецтвознавства за працями Б. Асаф'єва [2] і О. Маркової [5].

Останнє, будучи пролонговане в художню сферу, виводить на стильово-спільне, притаманне митцям різного рівня обдарованості, але зв'язаних «духом часу» [3]. А за логікою, відміченою Г. Адлером, «середні» митці більш чутливі до даної спільності, але вказана риса має місце і у генія, який «тільки» (за Адлером) «доводить до досконалості» парадигмальні ознаки, відібрані «середньої руки музикантами» [11; 2].

Довір'я до індивідуалізованого статусу митця висували романтики – і таким є ставлення до постаті Й .С. Баха у добу романтизму, що змінилося у ХХ ст. шануванням парадигматично виражених складових

© Шевченко Л. М., 2020

творчості великого митця, який, як найбільшу частину створеного ним, пов'язував із жанром духовної кантати, обов'язкової у лютеранській службі. В дисертації А. Чехуніної відзначається принципова відстань в оцінці Баха у добу романтизму і в минулому сторіччі, оскільки виявлення індивідуальних рис вираження, перш за все в інструменталізмі, позбавленому прямого зв'язку зі словом у духовному жанрі, абсолютизовувалося посиланнями на інструментальні здобутки Баха [9; 14].

Натомість у ХХ ст. А. Швейцер «легітимізує» *Духовні кантати* Й. С. Баха в описах його спадщини, виділяючи саме типологічно-парадигматичні показники його спадщини [10]. Вказані «проти спрямовані» прикмети музики Й. С. Баха як «quasi-демонічна» індивідуальність його у XIX і типологічно-парадигматична узагальненість його ж мистецького способу творення у ХХ ст. охоплюють полюси підходів не лише від антитез стильово-індивідуалізованого та стильової парадигматики, але і виявлення стильово-парадигматичних утворень як таких. І це складається в силу того, що «духом часу» у ХХ ст. стала послідовна антиномічність виявлень на всіх рівнях життєдіяльності, зокрема в політиці, наукових тяжіннях, мистецтві, в музиці. В політиці – це протистояння двох систем (соціалізму та імперіалізму), в наукових пошуках – це антитетичність «нової фізики» як втілення висот проникнення до матеріального світу, з одного боку, а з іншого – самою назвою її «фізика енергій» вказувала на ідеальні засновки її.

І в мистецтві маємо жорстке розмежування, за ідіомою: «музика для нас, музика для мас», – тобто протистояння мас-культурного шару художньо-самодостатній професійній сфері, нарешті, протистояння традиціоналістського й модерністського / авангардного стильових установок. І в цьому виявленні творчих антитез чи творчих антиномій – в їх церковному розумінні як сумісних, але категорично несхожих сутностей – знаходимо в прикмети внутрішньої сторони мистецької виражальності. Мова йде про вищеназвані стильові «протитечії» в художності, такі як традиціоналізм і модерн-авангард у ХХ ст., а в руслі вказаних єдностей – суміщення й протистояння водночас відповідних піаністичних уподобань.

У роботі Д. Андросової виділені ці фортепіанно принципово різні лінії, які вона зазначає як «просимволістську клавірність» і «оркестральність-міметичність» [1; 72-119], відмічаючи історично засвідчені принципово різні підходи до звуковидобування, аплікатури і концепції звучання цілого. Дослідниця відмітила концентрацію вказаної піаністичної стилістики як «просимволістської клавірності» і «оркестральності-міметичності», пов'язуючи останню зі спадщиною «чоловічого» піанізму Ф. Ліста, тоді як перше виводячи з «легкої-жіночої» манери фортепіанного бідермайєра Ф. Шопена і пов'язує продовження такого шопенізму з концепцією О. Скрябіна і, особливо, Г. Гульда.

Але при всій об'ємності й вибудованості даного підходу авторка зосереджується на демонстрації діахронної логіки висунення тих «проклавірних» і «прооркестральних» тенденцій у фортепіанному бутті від XIX на ХХ ст. Відмічає «співіснування» у першій пол. XIX ст. указаних «легких» і «тугих» фортепіано, тлумачачи це як втілення романтичної антиномічності, а «перемогу» вказаного «чоловічого» піанізму у другій пол. XIX ст., в період постромантизму, зв'язуючи з анти-романтичними лініями в ХХ ст. І це все є концепційно-історично доречним, хоча можливі також певні акцентуації, які виходять із розробки ґенези явища *піанізму,* започаткованого дисертацією Л. Степанової [8] і того, що органічно накладається на описи фортепіанної гри самого Л. Бетховена.

Як показано у працях Д.Андросової [1], Л.Степанової [8], концепція *піаністичності-піанізму* склалася до виходу постбетховенського фортепіанного бетховеніанства в особі Ф. Ліста з його рояльністю-оркестральністю у грі і протиставленні театральності своєї манери салонній стриманості-«сухості» висловлення (з позицій театральної гіперболізації меж вираження). В цьому плані в роботі Д. Андросової розкладається недооцінка піаністичного самовираження П. Чайковського, аристократизм «салонного стоїцизму» якого для нього самого був безкомпромісним, але усвідомлюваним у «недоречності» публічного заявлення у роки переможного прийняття фортепіанного стилю Ф. Ліста і А. Рубінштейна [1; 46-47].

Загалом рояльна концепція Ф. Ліста у 1830–1840 рр. опинилася зарядженою колосальною енергією «революційного прориву» авторського винаходу, – але *піанізм,* як мистецтво фортепіанного втілення гри, передував тим «оркестральним залученням» і у «другоплановому» вияві живив таких лістіанськи усвідомлюваних майстрів як О. Зілотті, С. Рахманінов, Г. Нейгауз та ін. Стосовно піанізму С. Рахманінова про це йдеться у книзі Д. Андросової [1; 257–260]. А щодо позиції Г. Нейгауза, то в Одеській національній музичній академії відомими є розповіді Л. Гінзбург, що вчилася у великого Маестро, про те як їй довелося, після навчання в Одесі у М. Старкової, «перенастроювати» руки для гри в його класі.

І враження тих, хто спостерігали гру Гінзбург, сама її низька посадка за інструментом, піднята кисть, що зафіксовано на численних фотографіях, головне ж, спокійно-привітна, уникаючи драматичних «згущень» манера подання різних творів, краще інших ознак засвідчували наближеність до фортепіанної салонної лінії виконавського втілення музики.

Так вибудовується органіка салонної «клавіризованої» (за Д. Андросовою) фортепіанної творчості для становлення піанізму як такого, самостійна значимість надбань такого роду мистецтва. Але

одночасно непорушним є і відкриття *театралізованої* фортепіанної сфери у вигляді прооркестральності вираження, що відповідає основам музики як художньо-самодостатньої художньої діяльності. Даний розподіл виражальних принципів піанізму продемонструвало ХХ ст., представивши «етажну поліфонію» співіснування «клавіризованої» і оркестральної гри, народжуючи «третє утворення» певного змішаного типу (див. паралель у політичних координатах планети у ХХ ст., де протистояння табору соціалізму та імперіалізму доповнювалося існуванням країн «третього світу»). Дана характеристика, за існуючими в спеціальній літературі узагальненнями піаністичних уявлень у минулому віці повинна бути доповнена уявленнями про ґенезу піанізму саме в салонній грі, тобто у духовній специфіці гри-діяння, а це вже позиція, що протистоїть усталеним, ще від ХІХ ст., розумінням і салонності, і фортепіанного мистецтва як суто «світського» заняття – забуваючи при цьому первісне значення слова «світське» як пов'язаного з найменуванням світу Церкви. Виходячи зі сказаного, намічаємо узагальнення гранично широкого змісту через спирання на розробки *піанізму* як такого уявлення про принципову *поліфонію течій клавіризованості і оркестралізованості* фортепіанної гри як у ХІХ, так і у ХХ ст., лише з певними взаємообміном і передуванням тієї чи іншої манери-змісту.

Але жоден геніально обдарований майстер віку романтизму не захищав традицію як спосіб творення . Тоді як напередодні ХХ ст. і саме в ньому рівень геніальних творчих відкрить відзначався сповіданням традиції як особливого роду типологічного мислення, що знаходимо у С. Барбера, М. Метнера, С. Рахманінова, Дж. Менотті, І. Піццетті і ін. І на противагу названим геніям ХХ ст. в особах О. Скрябіна, І. Стравінського, А. Шенберга, Б. Бартока, О. Мессіана, Дж. Кейджа та ін. представляли різні художні напрями, але об'єднані залученістю до мета-напряму модерну-авангарду. При цьому відзначимо стильово «перехідні» явища, як, наприклад, здобутки «перехідного покоління» в Німеччині 1830–1840-х рр. (В. Егк, Х. Хенце), які свідомо (тобто «прото-поставангардно») поєднували прикмети вказаних стильових протитечій.

Відповідно, у піаністичній сфері академічний піанізм існував на всіх етапах і ХІХ, і ХХ ст. і лише в певний період ХІХ ст. він базувався на салонності класицизму, згодом на бідермайєрі та «поміркованому» романтизмі, тоді як «несамовитий» романтизм та романтичним засудженням «дійсності», несумісної з «мріями», пройнятий «критичний реалізм», засобами «долання» переводили академічний типологізм до індивідуального – атипологічного – відкриття. І, як бачимо, не один із відзначених даром геніальності митців кінця XVIII–XIX ст. саме в академічному стилі не працював, відстоюючи новаційність в тій чи іншій кількості і якості.

ХХ ст. пропонує принципово інше: рівень геніальності відзначає і академістів, і модерністів-авангардистів, причому позиції і перших, і других у самооцінці усвідомлювалися як самодостатні, а не в базисній ієрархії і технологія письма розрізнялася для традиціоналістів та модерністів-авангардистів. Оскільки перші дотримувалися тонально-функціонального мислення у різноспрямованостях ладово-інтонаційних прочитань, тоді як другі спиралися на нео-гетерофонні засновки, зокрема серійно-серіальні показники, на мінімалістські монофункціональні ознаки тощо.

І це розшарування, очевидне у композиторській творчості, відзначало і виконавські, фортепіанно-виконавські переваги, причому, «розшаровуючи» навіть стилістично-авторські цілісні індивідуальності, рівня С. Ріхтера, Г. Гульда, А.-С. Муттер та ін., на представлення певних «незмішуваних» рис – традицій і анти-традицій. Загалом виділяємо такі поєднання територіально-віртуально стильових шарів як *диз'юнктивний* покажчик парадигматики стильового мислення у мистецтві і в музичному виконавстві ХХ ст.

Як відомо, С. Ріхтер навіть сидів за фортепіано по-різному (а це завжди роблять піаністи, якщо переходять від класики до джазу, але в даному разі йдеться не про подання художньо-самодостатнього чи прикладного мистецтва), коли після виконання Л. Бетховена, Ф. Шопена та ін., грав К. Дебюссі, С. Прокоф'єва тощо. Аналогічно поводився послідовний модерніст від виконавства Г. Гульд, який всіляко експериментуючи з музикою Й. С. Баха і В. Моцарта, граючи їх *non legato*, динамічно – «терасно» тощо, підкреслено традиційно, з *legato*, широко застосовуючи *crescendo-diminuendo*, подавав твори Л. Бетховена.

Вибудовується один головний висновок: «поліфонізм-пластовість» складає характер мислення в музиці ХХ ст., детермінуючи для виконавців особливого роду «двомовність» у поданні музики певних авторів, а взагалі розшаровуючись на традиційність і модерн як у репертуарних перевагах, так і в витримуванні засобів гри рояльно-театралізовано чи в «полегшеній» манері піаністичного «перле» за перевагою.

У ХХ столітті відмежовування від бетховенської піаністичної оркестральності на користь моцартіанської «ясності» живило як французький піанізм (скепсис К. Дебюссі відносно Сонат Л. Бетховена як «перекладеннях з оркестру» [6; 142], так і «клавіризм» С. Прокоф'єва (що

відмежовувався у висловленнях від Ф. Шопена, реально посилаючись на конструкції останнього [5; 98]). Але пробетховенське лістіанство залишалося і залишається репертуарним ґрунтом академічної системи підготовки і виступів піаністів, складаючи також предмет «обернення» тих заповітів у вихідну промоцартіанську салонність на моцартівських і бетховенських конкурсах у Зальцбургу і Відні.

Вітчизняний вибір і ближнє зарубіжжя пограничних з Україною народів і країн демонструють сприйняття двоїстості тих піаністичних традицій саме у різноспрямованості моцартіанства і бетховеніанства, вважаючи на реалії постановки професійної освіти, яка спрямовувалася з центрів Росії і Австро-Угорщини, часткою яких була Україна у XIX – початку XX ст. Таким чином, вибір концепцій салонного й філармонічно-оркестрального піанізму підтриманий в даному разі обставинами професійного фортепіанного виконавства, що історично склалося у вітчизняних межах і усвідомлюваного через офіційно прийнятого рівняння на німецький художній світ у консерваторіях Росії і через спирання на німецько-австрійську державність.

І подібне розуміння піаністичних застав співпадає зі світовим контекстом мистецтва, оскільки фортепіанний світ усвідомлений через базування на німецько-віденському тлі, а французька фортепіанна школа, опонуючи йому, свідомо апелює до моцартіанства, спираючись на свідоме, світоглядно-культурне тяжіння В. Моцарта до Франції і особливо до французького рококо, які показові і для Відня загалом, але цілеспрямовано-салонно представлені лише Моцартом.

Вітчизняними історичними умовами викликане виділення лідерів для усвідомлення піаністичних результатів XIX–XX ст., корегувалося місцевими національними і спеціально регіональними культурними перевагами, що складає багатство виражальної палітри піаністичного мистецтва не лише у слов'янському світі загалом чи в українській національній цілісності, але і у внутрішньо-національних регіональних розділеннях, надзвичайно цінних у спостереженні і підтримці реалій мистецького життя країни.

Виділення диз'юнктивної парадигматики виконавської фортепіанної гри, відділяючи імена В. Моцарта і Л. Бетховена у персоналізації відповідних диз'юнктивних складових стильового цілого епохи модерну, вказує на персоналістську варіабільність втілення виділених стильових принципів, згідно з конкретикою міжнаціонального і внутрішньо-національного контексту у мистецькій буттєвості.

Мистецьке буття України, в якій традиції українського Центру, Заходу, Сходу, Півдня мають реальні культурно-соціальні відмінності, що народжують розмаїття й яскравість художньо-культурного виявлення Вітчизни на просторі світових зіставлень творчо-мистецьких надбань. Київ, що має історичні привілеї спорідненості з давниною праслов'янства і становленням Русі в контексті буття східнослов'янських націй, виявляє чіткі перехрестя східно- і західнослов'янських надбань, що сприяли збереженості академічних мистецьких традицій.

Наявність у Києві таких доленосних постатей як В. Пухальський, благословенний на творчість слов'янофільством С. Монюшком та С. Іваницький, племінник Ф. Ліста за лінією його дружини К. Вітгенштейн-Іваницької, який у своїй масивній статурі уособлював гіперболу «чоловічого» піанізму глави Веймарської школи, а також робота М. Лисенка, що вважав найповнішою своєю фаховою здатністю піанізм відверто салонного типу, – фокусує переплетіння німецького-філармонічного й французького-салонного типів, що у сукупності формує парадигматику фортепіанного мистецтва.

Конкуруюча з Києвом фортепіанна авторитетність Харкова, з його географічною й культурно-історичною наближеністю до Москви, яка на початку XX ст. демонструвала першість у виробленні орієнтирів на модерн-авангард. У фортепіанній сфері Харків дав старт салонному піанізмові М. Лисенка, надалі корегувалася з Єлисаветградом, де в особі Г. Нейгауза зосередився центр взаємодій філармонічності й камерності, а наприкінці XX ст. явно направлялася грою В. Крайнєва. В результаті харківська піаністична лінія склала співвідносну з Києвом фортепіанну парадигму, але з вищевказаними персоналістськими нахилами, неповторними і окремими у ставленні до «Матері міст руських».

Одеса, як історично вибудований осередок Півдня, що отримала при заснуванні наприкінці XVIII ст. горде найменування Південної Пальміри – ІІІ міста імперії, демонструвала й демонструє європейські застави свого культурного принципу, з яких одним із найбільш показових виступає артистичний імідж *фортепіанного* мистецького втілення вказаних високого реноме її культурної ґенези.

Львівський топос фортепіанного самовираження історично увібрав як повноту слов'янськи-ягеллонського тяжіння, символізованого фігурою учня Ф. Шопена К. Мікулі, так і німецьких впливів Лембергу, що узгоджувався з Віднем, в якому активність спадкоємців Й. Брамса корегувалася піднесенням *моцартіанськи* орієнтованою Нововіденською школою.

Сучасний стан виконавської творчості визначається співіснуванням тенденцій проти-спрямованих за джерелами, але узгоджуваних цілепокладанням. Це наділндивідуальні орієнтування озвучування, серед яких «автентичність» визначається не стільки особистісним волінням композитора, скільки стильовими

нормативами, що породили його самого. А також Волею душі, вибудуваної церковним без-воліємтією самою мірою, у якій безмірність романтичного індивідуалізму звернена була до одиничності волевиявлення художника. І всі ці розходження не утворюють взаємовиключних якостей, але становлять їхню ієрархію, у якій над-індивідуальна значимість Волі, натхненна споконвічно-людським культурним принципом, визначає коректування з нею психології індивідуального воління творчої особистості й, нарешті, індивідуального вибору шляхів і засобів матеріалізації тих переваг.

Наявна культурологічна і мистецтвознавча література засвідчує експансію лінгвістичного-мовознавчого принципу у деяких розробках, оскільки праці Р. Інгардена в Польщі, А. Швейцера, Х. Шенкера в німецькому культурному світі, Б. Асафьєва, згодом О. Лосєва, Ю. Лотмана в Росії, Б. Яворського, І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Маркової в Україні демонструють проекції семіотики, герменевтики, почасти символології у гуманітарні розвідки, спрямовані на пізнання культурних і мистецьких цінностей. Названі ланки гуманітарного знання очевидно живляться також Богословськими, історико-етнологічними текстами, філософсько-естетичними напрацюваннями, які, у свою чергу, демонструють лінгвістично-семіотичні опірності.

Задля зазначення специфіки внутрішньо-стильових перетинів контраверсійної парадигми фортепіанної творчості ХХ ст. пропонується лінгвістичний термін диз'юнкції, за допомоги якого констатується розрізнення, внутрішня відмінність якостей моцартіанства-бетховеніанства у світовому обсязі піанізму від XIX та ХХ ст. У роботах Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової вказані стильові розділення розглядаються у межах мистецького втілення, тоді як духовні засади салону виводять на похідність базового фортепіанного жанру – сонати – від високої абстракції меси (за О. Єпишиним [4]).

Узагальненням вищевказаних й інших праць є позиція: моцартіанство – бетховеніанство у фортепіанній грі усвідомлено в піаністичній антиномії виступів двох величних постатей доби романтизму – Ф. Шопена і Ф. Ліста, що втілювали, відповідно, моцартіанські і бетховеніанські підходи, закріплені різними конструкціями інструментів. «Легкий» тип, уживаний в салонах, опинився у ситуації історичного відсунення після 1848–1849 рр., торжествував симфонізований піанізм пролістівської лінії. Разом із тим «політний» промоцартівський-прошопенівський піанізм був підхоплений модерном і мав принципові паралелі в позамистецькій сфері дансінгу і таперства, тоді як «буремний драматизм» бетховенської оркестральності увійшов у академічні аннали піаністичної практики ХХ ст.

Висновки. Спостереження показують, що моцартіанство на початок ХХ ст., ставши витоком модерну, отримало різнобічні проекції в персоналіях піаністичного буття, ставши базисом фортепіанного вираження у Нововіденській школі, впливаючи через шопеніанство на послідовників Дебюссі і Равеля у Франції і виявляючись у скарлаттіанстві фортепіанного мислення італійця А. Казелли, тоді як для Росії моцартіанські-шопеністські стимули реалізувалися через їх єдність у О. Скрябіна і С. Рахманінова.

Указана різнобічна персональна забарвленість моцартіанства-шопеніанства у різних країнах і націях отримала своє продовження у внутрішньо-національних регіональних розбіжностях, висуваючи в різних регіонах України свої персоналістські «розцвічування». І в них вказана контраверсійна (моцартіанство – бетховеніанство) складова парадигми нерівномірно за іменами закріплювалася в різних музичних центрах. На першому плані гри-виховання в Києві в наслідування Л. Бетховена здійснювалося через лістіанський внесок В. Горовиця, С. Іваницького; В Одесі бетховеніанський початок закріпився найменуванням Одеської консерваторії у 1920-ті роки Музично-драматичним інститутом ім. Бетховена, а протилежний стильовий принцип усвідомлювався саме через скрябінівські переваги тощо.

Таким чином, стильові виявлення фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій сфері жорстко корегуються культурним вектором буття творчих особистостей, що направляє персональний вибір їх художніх орієнтацій сукупним складом культурного вжитку і переваг мистецького виявлення культури у національно-регіональному контексті досліджуваного ареалу.

Список використаної літератури

1. ***Андросова Д. В.*** Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. ***Асафьев Б.*** Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград : Музыка, 1971. 379 с.
3. ***Гегель Г.*** Лекции по истории философии… *«Дух своего времени» Der Geist seines Zeit https: // ru.wikipedia.org / wiki.*
4. ***Епишин А. В.*** Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб. : Композитор, 2006. 148 с.
5. ***Маркова Е. Н.*** Интонационная концепция истории музыки. дисс… д-ра искусств.: 17.00.03. Киев, 1991. 263 с.
6. ***Мартынов И.*** Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1964. 280 с.
7. ***Советский энциклопедический словарь.*** Москва : Сов. энцикл. 1984. 1599 с.
8. ***Степанова О. Ю.*** Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз: дис…канд. миств.: 17.00.03 / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, Суми, 2018. 224 с.

9. ***Чехунина А.*** Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX векав: дисс.. канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2010. 171 с.
10. ***Швейцер А.*** И. С. Бах. Москва : Музыка, 1972. 967 с.
11. ***Adler G.*** Der Stil in der Musik. Lpz., Breitkopf und Härtel, 1911. 46 s.

References

1. ***Androsova D. V.*** (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. ***Asafiev B.*** (1963) Musical form as process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian]. Asafiev B. (1971) Music form as process. Books first and sekond. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. ***Hegel G.*** The Lectures on histories of philosophy… see «Spirit of its time». Der Geist seines Zeit. URL: https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени
4. ***Epishin A.*** (2006) Magic of the music baroque: italian trio-sonata. S.-Peterburg, Kompozitor [in Russian]
5. ***Markova E.*** (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec. 17.00.03 – music art. National academy of the music of the name P. I. Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian].
6. ***Martynov I.*** (1964) Claud. Debussy. Moscow, Muzyka [in Russian].
7. ***Soviet encyclopedic dictionary.*** (1984). Moscow, Sovet. encykloped. [in Russian].
8. ***Stepanova O. Yu.*** (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. [Pianism Londons'koyi i Videns'koyi fortepiannyh shkil: komparatyvnyi analiz]. Diss. … Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical arts. /Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, 224 p. [in Ukrainian].
9. ***Chehunina A.*** (2010) The type of I.S. Bach style as installation to composer and performance creative activity XIX-XX centurys. Cand. Degree of Ph.D. in arts : 17.00.03 Musical arts. Odessa,. [in Ukrainian].
10. ***Schwietzer A.*** (1972) I.S.Bach. Moscow, Muzyka [in Russian].
11. ***Adler G.*** Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 s.

ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРАДИГМАТИКИ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЙ СФЕРАХ СОВРЕМЕННОСТИ

Шевченко Лилия Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры специального фортепиано, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Обобщены наиболее показательные концепты стилевого выявления культурного мира фортепианной игры, среди которой выделяются бетховенианство-моцартианство, от времен романтизма породненные с листианством-шопенизмом, однако приобретшие расцвет в XX ст. В последнем бетховенианство-листианство стало лозунгом прогресса в исполнительских видах творчества, тогда как моцартианство и шопенизм представляли академические или проакадемические основы мышления, а в прошедшем веке именно моцартианство питало фортепианный модерн, бетховенианство-листианство воспринимаются в качестве базиса академической фортепианной игры. При этом указанные линии фортепианной выразительности сосуществуют в автономно представленных измерениях традиционализма и модерна-авангарда, составляя «сосуществование» стилевых качеств, которые четко различаются по распространению в академических кругах фортепианного творчества либо в сфере модерно-авангардных проявленний. Это отмечено лингвистическим термином «дизъюнкции», указывая на стилевые альтернативы, но не касаясь принципа их контактов, взаимодействия либо отсутствия последнего. Такой подход определен культурным раскладом художественных приобретений, из которых именно модернистическое моцартианство фортепианной игры сливается з «третьим рядом» джазовой стилистики, более того, с таперством и музыкой дансинга внехудожественного значения. В Украине получают особые акцентуации на моцартианстве А. Скрябина, последователи которого только в Украине и во Франции, в игре Э. Гилельса и Г. Нейгауза. А линии Бетховена-Листа корректировались влиянием моцартианского модерна – творчество В. Горовица и С. Рихтера.

Ключевые слова: моцартианство, бетховенианство, модерн-авангард, традиционализм, диз'юнкция.

THE PROBLEM OF STYLE PIANO PARADIGM IN THE SPHERE OF SCIENCES ABOUT ART AND CULTURE TO CONTEMPORANEITY

Shevchenko Lilia – The candidate of the pedagogical sciences, assistant professor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

Generalised the most significant signs-conceptes of the style revealing in the cultural world of piano plays, amongst which stand out Beethoven type of style – Mozart type of style, from timeses of the romanticism united with Liszt type of style – choninism, however приобретшие in XX century sense, opposite that, as they differed in XIX: slogan of the progress became in the last Beethoven type of style – Liszt type of stylein performance aquisition then Mozart type of styleand choninism presented academic or pro-academic base of the thinking, but inthe passed age exactly Mozart type of stylesupplied the piano modernist style, Beethoven type of style – Liszt type of styleare perceived as base academic piano plays.Herewith specified lines of piano expressiveness co-existin autonomous

presented measuring oftradition art and modernist style-vanguard, forming «coexistence» of style quality, which clearly differ on spreading in academic circle of pianocreative activity or in sphere ofmodern-vanguardist styleaquisition.

Key words: Mozart type of style, Beethoven type of style, modern-vanguard style, traditionism, dis-unction.

UDC 130.2:65

THE PROBLEM OF STYLE PIANO PARADIGM IN THE SPHERE OF SCIENCES ABOUT ART AND CULTURE TO CONTEMPORANEITY

Shevchenko Lilia – The candidate of the pedagogical sciences, assistant professor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

Generalised the most significant signs-conceptes of the style revealing in the cultural world of piano plays, amongst which stand out Beethoven type of style – Mozart type of style, from timeses of the romanticism united with Liszt type of style – chopinism, however приобретшие in XX century sense, opposite that, as they differed in XIX: slogan of the progress became in the last Beethoven type of style – Liszt type of stylein performance aquisition then Mozart type of styleand chopinism presented academic or pro-academic base of the thinking, but inthe passed age exactly Mozart type of stylesupplied the piano modernist style, Beethoven type of style – Liszt type of styleare perceived as base academic piano plays.Herewith specified lines of piano expressiveness co-existin autonomous presented measuring oftradition art and modernist style-vanguard, forming «coexistence» of style quality, which clearly differ on spreading in academic circle of pianocreative activity or in sphere ofmodern-vanguardist styleaquisition. This is in the aggregate noted linguistical term «dis-unction», pointing to стилевые of the alternative, but not concerning principle their contact, interactions or absences of the last. Such approach is determined cultural position of artistic aquisition, from which exactly moderncMozart type of styleof the piano plays meets z «third beside» jazz styles, also with music of the dancing out-art importances. The special accentuation get In Ukraine on Mozart type of stylein pianism of A. Skryabin, followers which in compositions are presented only in Ukraine and French from play of E. Gilels and G. Neuhaus. But lines of Beethoven–Liszt frankly they were corrected the influence an Mozart modern style – a creative activity of V. Gorovic and S. Richter.

Key words: Mozart type of style, Beethoven type of style, modern-vanguard style, traditionism, dis-unction.

Надійшла до редакції 24.04.2020 р.

УДК [781.42.071.1:929-051 О. Яковчук (477)]:001.895

СПЕЦИФІКА ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ О. ЯКОВЧУКА В ЗІСТАВЛЕННІ КАТЕГОРІЇ «ТРАДИЦІЙНЕ – ІННОВАЦІЙНЕ»

Циганюк Люція – викладач кафедри інструментально-виконавських дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, м. Хмельницький
http://orcid.org/0000-0002-0998-9906
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.328
Tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com

ХХ століття в українській музичній культурі позначене неабияким інтересом композиторів до жанру поліфонічного циклу, який склався в епоху бароко. Одним із сучасних українських композиторів, який представив оригінальне бачення барокового прототипу, є Олександр Яковчук, у творчості якого помітне місце посідає поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг для фортепіано».

Здійснено теоретико-музикознавчий огляд циклу, виділені основні традиційні та інноваційні підходи до композиції прелюдій і фуг, більш детально проаналізовано два мініцикли – «in Es» та «in B».

Ключові слова: українська фортепіанна музика, поліфонічний цикл, прелюдія, фуга, техніка поліфонічного письма, модальна техніка.

Постановка проблеми. ХХ ст. багате на історичні події на світовому рівні й в Україні, зокрема, активно ведуться наукові пошуки в багатьох напрямах; у людське буття входять різноманітні технічні винаходи, що приводить до стрімких змін у житті та прискорення його темпів і ритмів. Усе це не могло залишити осторонь мистецьке життя, а «захопило» його в шалену круговерть пошуків нових виразових засобів, які мали відповідати «духу часу» і суспільним запитам.

Музичне мистецтво характеризується значною експериментально-пошуковою діяльністю і переживає глибинні зміни та катаклізми. Музика поступово виходить за межі мажорно-мінорної системи і втрачає тональність, у ХХ ст. вже немає панівного художньо-естетичного канону, характерного для попередніх століть, що приводить до полістилістики небувалого «розмаху», кожний композитор створює свою лінію в музичному мистецтві і систему організації музичного простору, використовує власну палітру музичних фарб. Основною зв'язувальною ланкою в цих неймовірно складних і різнопланових

© Циганюк Л., 2020

музичних трансформаціях стає поліфонія, яка може існувати без тональності та входити в межі різних гармонічних систем – від церковних ладів до багатьох авангардних технік.

ХХ ст. позначене неабияким інтересом українських композиторів до форм і жанрів минулих епох; відбувається відродження загальноєвропейських творчих систем із привнесенням у них українських характерних інтонацій та складної сучасної музичної мови. Особливого відродження і розквіту зазнає поліфонічний цикл, зокрема у творчості таких композиторів, як А. Філіпенко «24 прелюдії і фуги», Т. Маєрський «Прелюдії та фуги», Є. Юцевич «24 фуги», С. Павлюченко «Прелюдії та фуги для фортепіано», Ю. Щуровський «10 маленьких прелюдій і фуг», В. Задерацький «24 прелюдії та фуги для фортепіано», В. Бібік «24 прелюдії і фуги для фортепіано» та «34 прелюдії та фуги», А. Караманов «15 концертних фуг», М. Скорик «Прелюдії та фуги для фортепіано» та ін. Серед означених поліфонічних циклів помітне місце посідає цикл «12 прелюдій і фуг для фортепіано» О. Яковчука, творчість якого є невід'ємним складником сучасної української культури останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст., але досі не отримала гідного музикознавчого аналізу через довготривале перебування композитора за кордоном.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Критичні огляди творчого доробку О. Яковчука ще не представлені достатньо широко в музикознавчій літературі. Ранній період творчості композитора вивчали М. Гордійчук та М. Загайкевич; більш пізній період його творчості частково висвітлено в публікаціях Т. Волошиної, К. Гаран, В. Кузик, О. Кушнірук, Н. Яковчук. Особливості інтерпретації та виконавських аспектів поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг для фортепіано» розглядає І. Українська, оглядово згадує про цикл і форму його побудови в статті Н. Ревенко.

Мета статті – здійснити музикознавчий аналіз поліфонічного циклу О. Яковчука, окресливши специфіку з огляду на його традиційні та інноваційні аспекти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Представлена робота є продовженням суджень, викладених автором у статті «Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука» [5], у якій зроблено спробу дослідити поліфонічний цикл, розглянуто особливості та принципи його побудови, проаналізовані виконавські проблеми та намічені можливі напрями в роботі виконавця-інтерпретатора над мініциклами «in C» та «in F».

«Олександр Яковчук належить до покоління композиторів, що прийшло на початку 1970-х років у мистецькі кола України після шістдесятників і продовжило розвивати започатковані попередниками тенденції» [3; 40]. Творчість митця позначена надзвичайною плідністю в найрізноманітніших жанрах, серед яких сценічні та симфонічні твори, інструментальні концерти та кантати, духовна, хорова та камерна музика, обробки українських народних пісень для хору, музика до театральних вистав, пісні тощо. Чільне місце серед творчого доробку композитора посідають твори для фортепіано. Переважно це фортепіанний репертуар художньо-дидактичного спрямування, який композитор узагальнив в авторській «Школі гри на фортепіано». Твори «Школи» – це композиції, яким притаманні інтонаційно-новаторські інтонації, осучаснені для сприйняття молодими музикантами, у музичну тканину яких введено нові, сучасні гармонії, оновлено музичний матеріал новими поліфонічними прийомами з урахуванням надбань «Ново-віденської школи», розширено сонористичну палітру творів за допомогою модальної техніки, використано найновіші досягнення сучасної фортепіанної техніки і фактури [6; 10].

Вінцем фортепіанного доробку О. Яковчука є поліфонічний цикл «Прелюдії та фуги для фортепіано», в основі якого – 12 яскравих, сучасних, концертних мініциклів (прелюдій і фуг) розташованих у такій послідовності – сім пар по білих клавішах фортепіано і п'ять пар – по чорних. Цикл створений упродовж 1982-1983 рр., коли композитор був ще дуже молодим (лише 30 років), і присвячений дружині – піаністці Надії Яковчук, яка й стала його першою виконавицею та інтерпретаторкою, а також здійснила запис власного виконання на компакт-диск у 2007 р.

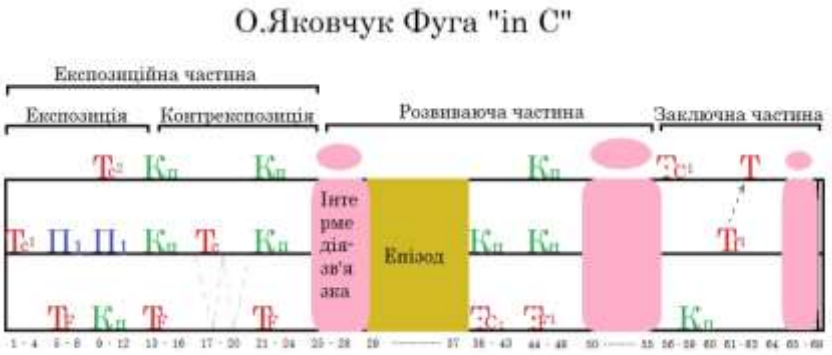
Поліфонічна майстерність і довершеність поліфонічних творів-шедеврів (автор не побоїться цього слова) поліфонічного циклу О. Яковчука ґрунтується на своєрідному симбіозі встановлених принципів поліфонії вільного письма (які викристалізувалися у творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя) з досягненнями «Ново-віденської школи» та власним композиторським стилем.

Композитор трактує цикл прелюдії і фуги досить традиційно – розгорнута прелюдія і строго структурована згідно з «класичними» поліфонічними канонами фуга. Прелюдії композитор мислить дещо по-іншому в порівнянні з бароковою прелюдією в поліфонічних циклах Й. С. Баха. Практично усім (за винятком прелюдії «in A») притаманний поліфонічний склад фактури і прийоми розвитку, властиві саме фугам: імітаційні проведення теми та її інверсія, елементи канонічного секвенціювання, тема в збільшенні тощо. Оригінальним є підхід композитора до жанрових характеристик прелюдій – серед них є буре, остінато, жига, канон, прелюдія-діалог, токата, тобто перекидається своєрідний місток в епоху бароко не тільки на рівні звернення до поліфонічного циклу, а й використання як прелюдії до

фуги барокових жанрів. Нетрадиційним є підхід митця до форми прелюдій, до прикладу, серед них є дві («in G», і «in H»), написані у формі рондо, прелюдія «in D» та «in Es» у формі інвенції) та ін.

У циклі 7 триголосних фуг («in C», «in D», «in E», «in G», «in Cis», «in Gis», «in B»), 3 – чотириголосні («in F», «in H», «in Fis»), 1 – двохголосна «in A» і ще одна – «in Es», зі змінною кількістю голосів (експозиція і половина розвивальної частини написана на два голоси, у другій половині – композитор вводить третій голос – тема прелюдії). З них «in C» – одноладова (перкусійна) (Схема 1), «in F» – подвійна з сумісним експонуванням обох тем (Схема 2), «in G» – подвійна з роздільним експонуванням обох тем (Схема 3).

Схема 1. Фуга «in C».



Примітки: Схема 2. Фуга «In F».

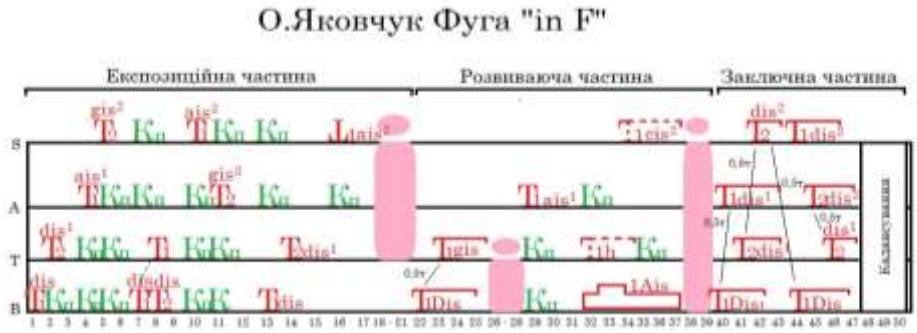


Схема 3. Фуга «In G».

О. Яковчук практично в усіх фугах використовує тричастинну форму, винятком є фуга «in G» (див. схему 3), що має чотири частини, але за рахунок роздільних експозицій першої і другої теми. Як бачимо, у формі фуг і кількості голосів композитор слідує канонам барокового прототипу, хоча подекуди дозволяє відхилення (у триголосній фузі «in Gis» композитор вводить одноразово четвертий голос в експозиції в партії тенора, що є зовсім не типовим для «класичного» зразка. І варто згадати фугу «in Es» зі змінною кількістю голосів, про неї мова піде окремо).

Схема 4. Фуга «in Gis».

О.Яковчук Фуга "in Gis"

В експозиційних частинах фуг О. Яковчук переважно використовує тоніко-домінантові зіставлення голосів (виняток – фуга «in Gis» (див. схему 4) та третє проведення теми в експозиції фуги «in E» (схема 5)). Також експозиційним частинам здебільшого характерні додаткові проведення, виняток складають фуги «in E», «in Fis», та експозиція першої теми в «in G» (див. схему 3).

Схема 5. Фуга «in E».

О. Яковчук Фуга "in E"

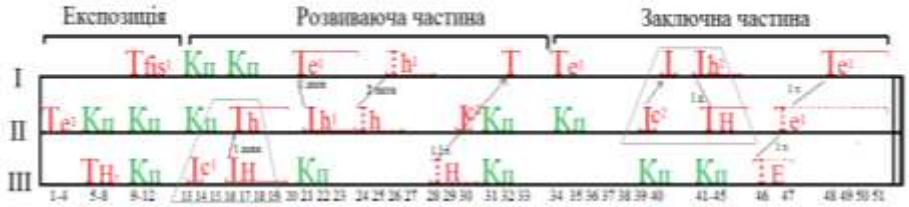
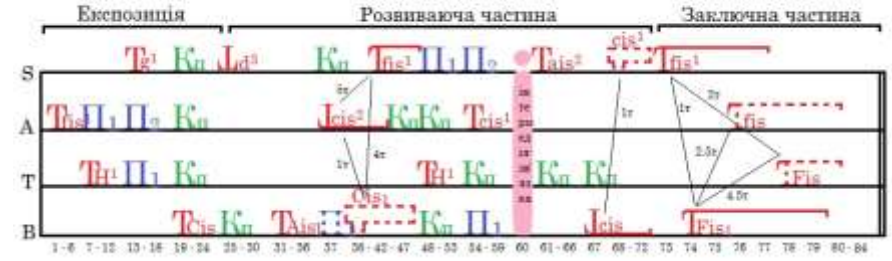


Схема 6. Фуга «in Fis».

О.Яковчук Фуга "inFis"



Композитор нечасто використовує інтермедії у фугах: в «in E» (схема 5), «in Gis» (схема 4) взагалі їх немає та «in Fis» (схема 6), у якій є тільки одно-тактова інтермедія-зв'язка, в інших – досить скупо, виняток – фуга «in G» (схема 3), у якій на інтермедійний матеріал приходиться 35 тактів із 121-го.

Інтермедії найчастіше використовуються на межі між різними частинами, а от у розвивальних частинах можна спостерігати досить об'ємні епізоди, зокрема у фугах «in C» (схема 1), «in D», «in Es» (схема 10) та «in A».

Схема 7. Фуга «in D».

О.Яковчук Фуга "in D"

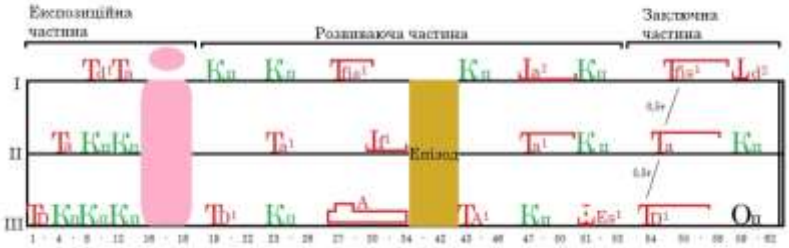
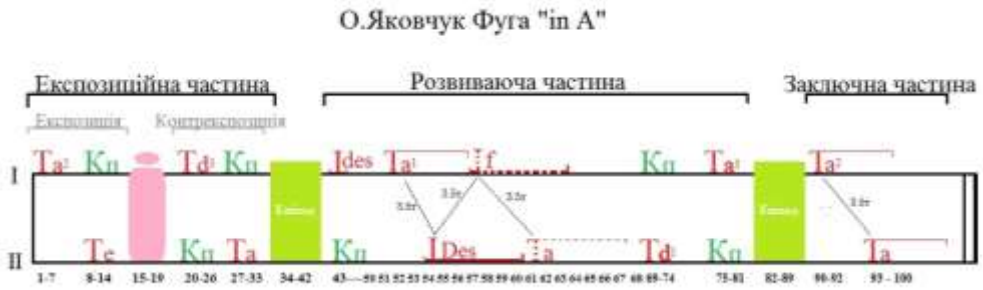


Схема 8. Фуга «in A».



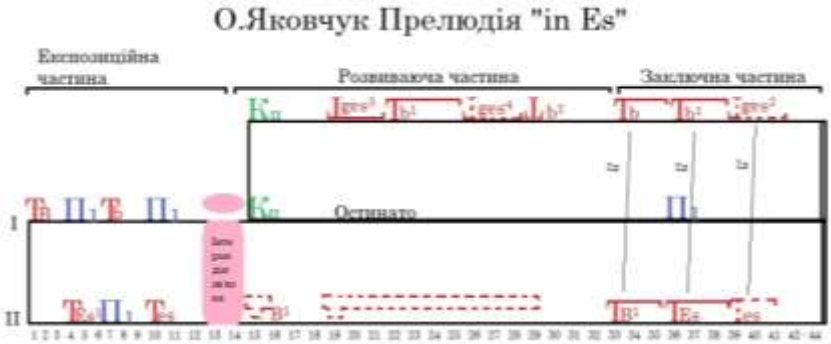
Однією з найбільш помітних та значних ознак оригінального стилю О. Яковчука є модальна техніка, яку композитор використав для створення яскравих образів циклу. «Для кожного мікроциклу Яковчук моделює певний лад, тобто: «звукоряд, в основі якого можуть бути покладені лади народної музики. А, окрім того, є цілком штучні, які не мають основи в народній музиці. Тобто моделюється певний лад і, коли ви працюєте в цьому ладі, тоді вже і гармонія, і інтонація диктуються тим ладом, за межі якого ви не виходите. Таким чином кожна «пара» мікроциклу забарвлена своїм особливим гармонічним колоритом, – пояснює О. Яковчук. – Винятком стали мікроцикли in G та in A, де в прелюдії та фузі панує різний звукоряд» [1].

Детальніше зупинимося на оригінальному циклі «in Es».

Прелюдія-діалог і фуга «in Es». Оригінальна прелюдія написана за принципом фуги, тому автор статті дозволила собі вивести її структуру в схему для того, щоб краще «побачити» всі поліфонічні процеси, які їй притаманні.

У прелюдії-діалозі композитор прагне до рівноправного висловлювання обох голосів. Тема, що займає 3 такти, наповнена широким диханням, спокійна манера висловлювання, висхідна мелодія звучить як запитання, але не містить драматичного напруження. Для втілення цього тематизму композитор обирає конструкцію двічі гармонічного мінору (пентахорд «es-f-ges-a-b»), поєднаним із верхнім мелодичним («c-d-es»). Протискладнення утримане, яке комплементарно в ритмічному та інтонаційному плані доповнює тему. Після тритактового викладення початкового з'єднання обох мелодій, композитор видобуває два похідні з'єднання: перше у 7-9 т. т., друге – 10-12 т. т., застосовуючи техніку вертикально-рухомого контрапункту. Невелика зв'язка підводить до формування теми в збільшеному варіанті, яка масивно викладається в партії нижнього голосу. У 15 т. відбувається нарощування голосів із двох до трьох – третій голос дублюється в октаву.

Схема 9. Прелюдія «in Es».



Цікавим є прийом поєднання теми в збільшенні (у вільних ритмічних пропорціях) та одночасне проведення теми в оберненні, а згодом – у прямому русі. Контрапунктом до цих проведень тем у крайніх регістрах (один з улюблених прийомів композитора) є гармонічна фігурація (остинатний мотив), яка містить елементи теми.

Прелюдія спочатку має вигляд експозиції і контрекспозиції зі зв'язкою на 2 такти, з 15-го такту – середня частина. Останній розділ цієї прелюдії розпочинається стретним викладом тем з часовим відступом у 2 долі. Цікавим прийомом, який композитор застосовує для висвітлення теми під новим кутом, є початок із затактової вісімки (кінець 35 т.), що по-новому акцентує опорні звуки теми. Варто зауважити, що в цій прелюдії використовується утримане протискладнення, і в заключній частині воно супроводжує тему (в 36 т.) в середньому голосі. У завершенні композитор дає стрету, але вже в іншому варіанті – тема в оберненні і тема в прямому русі з часовим відступом у 2 долі (39 т.)

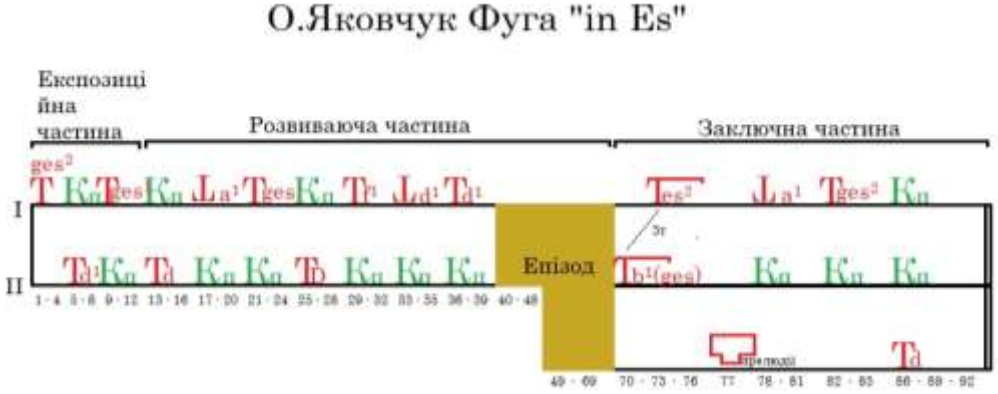
Тема фуги контрастна, містить ядро, низхідна секстова інтонація з варіантним секвенційним низхідним повтором. Змінна ритмічна структура, яка була і в прелюдії є плавною. Помітною є

спорідненість інтонацій теми фуги з темою прелюдії (заключна секстова висхідна інтонація з прелюдії є початковою низхідною інтонацією фуги).

Фуга є двоголосною зі змінною чисельністю голосів в процесі розвитку. Діалог продовжується – експозиція і майже вся розвивальна частина написана у двоголосному викладі. Відповідь у експозиції проводиться від звуку «d», в нижньому голосі, тобто збережено тоніко-домінантне зіставлення опорних точок теми і відповіді. В експозиційній частині є ще одне додаткове проведення теми від «ges».

Середня частина фуги містить значний поліфонічний розвиток, який виявляється в оновленні контрапунктичного голосу, фігуроване тло за типом альбертієвих басів – це своєрідне початкове з'єднання, з якого, користуючись технікою вертикальної перестановки голосів, поєднаної з оберненням теми видобувається похідне. Наступні проведення теми відбуваються в різноманітних варіантах: спочатку проводить тему в різних регістрах (21 т.), що оновлює її звучання, далі дає тему в контрастному зіставленні – дуже заглиблене звучання в контроктаві (25 т.).

Схема 10. Фуга «in Es».



Окрім поліфонічних варіантів, композитор по-новому висвітлює тему, завдяки метро-ритмічним змінам, звертає на себе увагу проведення теми у 29 т., з метро-ритмічним зміщенням звуків, що надає їй оновленого звучання. Інтенсивна розвивальна частина не містить інтермедій, але має ще два проведення теми – в оберненні від «d^1» і прямому русі від «d^1».

Із 40 по 69 т. т. вводиться епізод на матеріалі прелюдії, чим підкреслюється єдність мініциклу. Масштабний епізод виконує роль інтермедії і відтіняє тему в її заключному розділі. У ньому продовжується поліфонічна робота і тема прелюдії знаходить поліфонічний розвиток, набуваючи нових трансформацій. Вона прозвучить тут тричі в ритмічному збільшенні – у прямому русі, в оберненні на тлі остинатної фігурації в партії лівої руки, у якій підкреслюються ввідні тони і звук «es». Звертає на себе увагу поява з 49-го т. третього голосу (він є середнім), який заповнює звучання крайніх регістрів. Завершення епізоду є логічним початком теми фуги.

Заключна частина фуги розпочинається в 70-му такті проведенням теми від опори «ges» (повернення до експозиційного викладу), до якої стретно, з часовим відступом у 3 т., доєднується проведення теми від «es^2» (вперше і єдиний раз у фузі з'являється опорна точка, яка відповідає заявленому основному тону твору). Невелика однотактова зв'язка у 76-му такті підводить до звучання обох тем – тема прелюдії в збільшенні в нижньому голосі і тема в інверсії від «a^1» – у верхньому голосі в одночасному діалозі. Завершується фуга ще двома проведеннями теми, у верхньому голосі від «ges^2» у 82 т. і в нижньому – від «d» у 86 т. у супроводі контрапункту в середньому голосі.

Чому автор статті зупинився саме на цьому мініциклі? Сам підхід композитора до інтонаційного та образного поєднання прелюдії та фуги в цикл вражає. У згаданому циклі застосовані риси, притаманні для подвійних фуг, тільки на макрорівні, з роз'єднанням тем по диптиху. Прелюдія «виглядає» як фуга на першу тему, а фуга – як фуга на другу тему, а в заключній частині їхні теми поєднуються.

Ще один цикл, на якому зупинимося детальніше щодо обраної теми дослідження, – це прелюдія (жига) і фуга «in B», яка завершує увесь цикл «12 прелюдій і фуг для фортепіано».

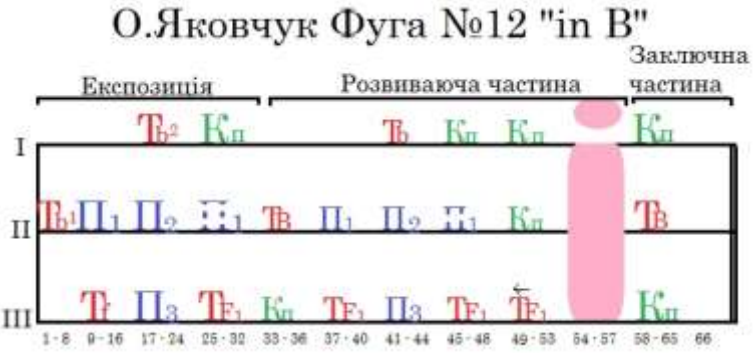
Жига і фуга «in B». Диптих розпочинається прелюдією-жигою, що є яскравим зразком жанрової модифікації старовинного англійського народного танцю. Обираючи притаманний для цього танцю складний метр 12/8 та стрімкий темп, композитор викладає тему остинатним рухом рівними вісімками, підкреслює різні звуки раптовими акцентами. Усе це відбувається в супроводі дубльованого басу в октаву в партії лівої руки. Монотематична прелюдія становить трьохчастинну композицію, у якій середня частина 17-27 т. т. є поліфонічним варіантом першої, зокрема вертикальною перестановкою в складному контрапункті октави. Реприза жиги розпочинається на ***pp***

після невеликого паузування в 29 т. і містить незначні фактурні зміни, які додають масивності звучання – це дублювання голосів в ч. 8. і поступово веде до яскравого емоційного фіналу на ***fff.***

Для будови тематизму й прелюдії, і фуги композитор обирає індивідуальну ладову структуру зі звукоряду «b-ces-des-e-f-ges-a-b», що схоже на двічі гармонічний мінор з ознаками фрігійського ладу (II щабель низький, IV – високий, VII – високий) і дотримується її протягом усього твору.

Триголосна фуга і запальна прелюдія-жига контрастні за характером. Її тема – лірична мелодія, у якій переважають секундові ходи. Восьмитактова тема є однорідною і має хвилеподібну будову з кульмінаційною вершиною у 4-му такті. Експозиційна частина містить три обов'язкові проведення та одне додаткове в нижньому голосі. Особливістю цієї фуги є наявність утриманих протискладнень, які комплементарно доповнюють мелодику і ритміку теми. Експозиція починається почерговим вступом середнього, нижнього та верхнього голосів із дотриманням типових тоніко-домінантних зіставлень між темою і відповіддю. У момент звучання відповіді в партії середнього голосу проводиться утримане протискладнення ($П_1$), засноване на гамоподібному русі, запозиченому з теми. Під час проведення теми у верхньому голосі, контрапункти оновлюються, допомагаючи по-новому висвітлювати її звучання. Додаткове проведення є кульмінаційним в експозиційній частині – воно звучить у глибокому регістрі контроктави з видозміненим $П_1$ у першому голосі, завершується гучною кульмінацією на ***sf***, октавно підкреслюючи основний тон «B».

Схема 11. Фуга «in B».



Розвивальну частину О. Яковчук будує досить оригінально, по суті, це дослівне повторення експозиційної частини з усіма контрапунктами у двічі зменшеному вигляді, до якого додається проведення теми в ракохідному вигляді, поєднаному зі зменшенням. Такий стрімкий рух, застосований у середній частині фуги, наближає її до характеру запальної жиги. Невелика чотирьохтактова інтермедія, яка продовжує швидкий рух шістнадцятими завершується подібно до закінчення експозиційної частини кульмінацією, з якої і розпочинається заключний розділ фуги, який містить лише одне проведення теми, але сприймається як фінал, як підсумок усього того, що відбувалося раніше. Тема викладена октавним дублюванням голосів у низькому регістрі, звучить особливо грізно та масивно, по контрасту з попередніми проведеннями у зменшенні.

Під час фінального звучання теми, композитор неодноразово наголошує її початкові мотиви та багаторазово повторює основний звук «B», стверджуючи його трьохразове скандування в завершенні фуги.

Висновки. У поліфонічному циклі «12 прелюдій і фуг для фортепіано» О. Яковчука повномірно відобразилася надзвичайна майстерність композитора та власний, неповторний стиль, органічно поєдналося використання канонів поліфонії вільного стилю з досягненнями творчих пошуків «Нововіденської школи». Поліфонічний цикл, як і загалом, величезний творчий доробок композитора, заслуговує на подальше скрупульозне дослідження, адже є цінним, високохудожнім надбанням сучасної української музичної культури.

Список використаної літератури

1. ***Країнська І.*** Особливості інтерпретації та виконавські аспекти циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Східноєвропейського ун-ту та НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2012. Вип. 104. С. 113–119.

2. ***Кушнірук О.*** Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. Буклет. Київ: Спринт-Сервіс, 2013. 32 с.

3. ***Кушнірук О.*** Наш сучасник композитор Олександр Яковчук (до 60-річчя від дня народження). *Музика.* 2012. № 6. С. 40–44.

4. ***Ревенко Н. В.*** Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів XX століття. *Музыка и жизнь; Эпохи, стили, жанры.* URL: www.rusnauka.com>MusicaAndLif (дата звернення: 01.08.2019).

5. ***Циганюк Л.*** Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Українська музика: наук. часопис.* Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Ч. 3-4 (33-34). С. 68–77.

6. ***Яковчук О.*** Школа гри на фортепіано. Київ: Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. 256 с.

References

1. ***Krainska I.*** Osoblyvosti interpretatsii ta vykonavski aspekty tsyklu «12 preliudii i fuh» O. Yakovchuka. Muzykoznavchi studii In-tu mystetstv Skhidnoievropeiskoho un-tu ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2012. Vyp. 104. S. 113–119.

2. ***Kushniruk O.*** Kompozytor Oleksandr Yakovchuk / Composer Alexander Jacobchuk. Buklet. Kyiv: Sprynt-Servis, 2013. 32 s.

3. ***Kushniruk O.*** Nash suchasnyk kompozytor Oleksandr Yakovchuk (do 60-richchia vid dnia narodzhennia). Muzyka. 2012. № 6. S. 40–44.

4. ***Revenko N. V.*** Polifonichni zhanry v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv KhKh stolittia. Muzyka y zhyzn 4. Эpokhy, styly, zhanry. URL: www.rusnauka.com>MusicaAndLif (data zvernennia: 01.08.2019).

5. ***Tsyhaniuk L.*** Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii polifonichnoho tsyklu «12 preliudii i fuh» O. Yakovchuka. Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys. Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka. 2019. Chyslo 3-4 (33–34). S. 68–77.

6. ***Yakovchuk O.*** Shkola hry na fortepiano. Kyiv: Polihrafichnyi tsentr «Foliant», 2019. 256 s.

СПЕЦИФИКА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА О. ЯКОВЧУКА В СОПОСТАВЛЕНИИ «ТРАДИЦИОННОЕ – ИННОВАЦИОННОЕ»

Цыганюк Люция – преподаватель кафедры инструментально-исполнительских дисциплін, Хмельницкая гуманитарно-педагогическая академия, г. Хмельницкий

XX век в украинской музыкальной культуре отмечен большим интересом композиторов к жанру полифонического цикла, который сложился в эпоху барокко. Одним из современных украинских композиторов, который представил оригинальное видение барочного прототипа является Александр Яковчук, в творчестве которого видное место занимает полифонический цикл «12 прелюдий и фуг для фортепиано».

Осуществлен теоретико-музыковедческий обзор цикла, выделены основные традиционные и инновационные подходы к композиции прелюдий и фуг, более детально проанализированы два мини-цикла – «in Es» и «in B».

Ключевые слова: украинская фортепианная музыка, полифонический цикл, прелюдия, фуга, техника полифонического письма, модальная техника.

SPECIFICS OF O. YAKOVCHUK'S POLYPHONIC CYCLE IN COMPARING THE CATEGORY «TRADITIONAL – INNOVATIVE»

Tsyhaniuk Liutsiia – lecturer of the department of instrumental-performing disciplines of Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, Khmelnytskyi

The twentieth century in Ukrainian musical culture is marked by the great interest of composers in the genre of the polyphonic cycle, which was developed in the Baroque era. One of a modern Ukrainian composers who presented his distinctive perception of the baroque prototype is Oleksandr Yakovchuk, in whose creative work the polyphonic cycle «12 preludes and fugues for piano» occupies a prominent place.

The article provides a theoretical and musicological review of the cycle, highlights the main traditional and innovative approaches to the composition of preludes and fugues, analyzes in more details two minicycles – «in Es» and «in B».

***Key words*:** Ukrainian piano music, polyphonic cycle, prelude, fugue, polyphonic writing technique, modal technique.

UDC [781.42.071.1:929-051 О. Яковчук (477)]:001.895

SPECIFICS OF O. YAKOVCHUK'S POLYPHONIC CYCLE IN COMPARING THE CATEGORY «TRADITIONAL – INNOVATIVE»

Tsyhaniuk Liutsiia – lecturer of the department of instrumental-performing disciplines of Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, Khmelnytskyi

Topicality of research. The twentieth century is marked by a great interest of Ukrainian composers to the forms and genres of past epoches, there is a revival of European creative systems with the introduction of Ukrainian characteristic intonations and complex modern musical language. The genre of the polyphonic cycle experiences a special revival and flourishing. O. Yakovchuk's cycle «12 Preludes and Fugues for Piano» occupies a prominent place in modern Ukrainian musical culture, but has not received yet a proper musicological analysis due to the composer's long stay abroad.

The purpose of the article is to carry out the musicological analysis of O. Yakovchuk's polyphonic cycle, to outline the specific character taking into account its traditional and innovative aspects.

The research methodology is based on the use of the following methods: method of musical analysis in order to identify patterns and peculiarities of musical language, structural and compositional and textural peculiar features of polyphonic works; methods of polyphonic analysis and analysis of musical form for the purpose of revealing the logic of polyphonic thinking of the composer, studying compositional features and models of creating polyphonic works in the cycle; method of interpretive and musical and semantic analysis in order to clarify and comprehend the author's artistic concept.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time a thorough theoretical and musicological analysis of two minicycles – «in Es» and «in B» from O. Yakovchuk's polyphonic opus «12 preludes and fugues» is carried out.

Conclusions. Oleksandr Yakovchuk's polyphonic cycle «12 Preludes and Fugues for Piano» fully reflects the composer's extraordinary skill and his own unique style, the use of canons of free style polyphony naturally combines in it with the achievements of the creative search of the «New Vienna School». The polyphonic cycle, as well as in general, a huge creative work of the composer, deserves further detailed research, because it is a valuable, highly artistic heritage of modern Ukrainian musical culture.

Key words: Ukrainian piano music, polyphonic cycle, prelude, fugue, polyphonic writing technique, modal technique.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 781.033

ГЛОРІОЗНО-СЛАВОСЛІВНА ТРАДИЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Татарнікова Анжелика Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, докторант, кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
http://orcid.org/0000-0002-6310-8276
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.329
angelikatatarnikova75@gmail.com

Зосереджена увага на культових підставах культури, обґрунтованих у релігійно-філософських та духовно-естетичних працях представників «теологічної культурології». Виявлено етимологічно-семантичну співвідносність культу та культури, обумовлену їх апелюванням до хвали, славослів'я, що в сукупності виявляють не тільки духовно-етичні цінності християнської спільноти, але й християнської культури в цілому, складаючи підґрунтя феномену алілуйної парадигми європейської культури і музики. Множинні прояви названого образно-смислового комплексу показові для різноманітних сфер творчої діяльності (як культової, так і світської), в тому числі для іконопису, живопису, літератури, поезії, а також зосереджені і в музичній культурі, зокрема в жанрово-інтонаційних моделях Te Deum, Gloria та споріднених з ними різноманітних формах християнської доксології, орієнтованих на ідею Порядку та духовного єднання земного та Небесного начал.

Ключові слова: Алілуя, славослів'я, доксологія, алілуйна парадигма, культ та культура, Te Deum, Gloria.

Постановка проблеми. Феномен культури у всій широті та різноманітності його проявів завжди у центрі пильної дослідницької уваги науковців різних часів. Предмет особливого інтересу – його духовна ґенеза, про що свідчать релігійно-філософські та культурологічні розвідки П. Флоренського, М. Бердяєва, Дж. Фрезера, О. Шпенглера, М. Вебера, П. Тілліха, Ж. Марітена та ін., базові положення яких фіксують увагу саме на етимологічному, лінгвістичному та духовно-смисловому співвіднесенні понять «культ» та «культура». Культ, що встановлює зв'язок зі світом духовним через богослужіння, є водночас і осередком культури, її духовним ядром. Серед численних значень слова «культ» одне з найбільш суттєвих пов'язане не лише з сукупністю релігійних обрядів та ритуалів, але, перш за все, з «шануванням», що, в свою чергу, апелює до «хваління», «славослів'я», «молитви-подяки», які в сукупності визначають високий сенс духовно-етичних цінностей людини-християнина та християнської культури загалом. Суттєвою складовою останньої виступають численні жанрово-інтонаційні моделі славослів'я, представлені як у культовій практиці, так і в художній (зокрема і композиторській) творчості, визначаючи їх сакральний сенс протягом багатьох століть. Водночас позначена сфера мистецької діяльності у всій різноманітності її проявів поки не стала предметом всебічного мистецтвознавчого та культурознавчого дослідження, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Наукова новизна дослідження визначена тим, що в ньому вперше виділено комплекс типологічних якостей Славослів'я в європейській культурно-історичній та музичній традиції, що склали базис для формування концепції «алілуйної парадигми культури».

Аналіз досліджень і публікацій. Позначена проблематика охоплює різноманітні напрями музикознавчого, культурознавчого та релігійно-мистецького порядку, серед яких лише окремі стали предметом дослідницької уваги. Якщо ідея співвідносності культу та культури досить детально висвітлена у працях П. Флоренського [21], М. Бердяєва, Ж. Марітена, П. Тілліха та ін., що репрезентують різноманітні конфесійні спрямування християнства та його культури, то численні культурно-мистецькі прояви християнської славословної традиції поки не стали предметом фундаментальних узагальнень. Виключення складає дисертація О. Трубенок [19], присвячена висвітленню історії жанру Te Deum, праці, звернені до зразків творів окремих авторів, що апелюють до типологічних ознак і семантики Gloria,

© Татарнікова А. А., 2020

Sanctus, а також поетико-інтонаційних якостей широкої жанрової сфери християнської доксології (Магніфікат, Алілуя тощо). Їх суттєва роль у формуванні не лише богослужбово-співацької практики, але й духовно-етичних настанов професійної композиторської творчості Нового часу спонукає до більш детального вивчення позначеної традиції.

Мета статті – виявлення поетичної семантики християнського славослів'я в європейській культурі та її інтонаційних проекціях від Середньовіччя до сучасності.

Методи дослідження має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, мистецтвознавчого та музично-аналітичного типів досліджень, що дають можливість виокремлення поетико-інтонаційної специфіки алілуйної парадигматики в європейській культурі та музиці минулого і сучасності.

Виклад основного тексту. Свого часу Платон відзначав, що «ім'я – це оприлюднення сутності» [2; 21]. Множинність проявів феномену культури та породженої нею культурологічної сфери знання сконцентрована в його найменуванні, тобто в етимологічній сутності культури, похідної, на думку багатьох мислителів (Г. Сковорода, П. Флоренський, М. Бердяєв, Ж. Марітен, П. Тілліх, С. Кримський, В. Личковах і ін.), саме від культу та його сакральної сутності. Сказане визначає особливу затребуваність для сучасного суспільства досвіду та напрацювань «теологічної культурології» як сфери гуманітарного знання, що поєднує зокрема й різноманітні конфесійні напрями релігійної думки. Відродження духовних настанов і концепцій теоцентричної спрямованості, зокрема в акцентуванні культового походження культури, бачиться як засіб подолання духовної кризи сучасного людства, що прагне, за думкою С. Аверінцева, до «екстатичного набуття досвіду живого міфу».

Зв'язок культу та культури, обумовлений етимологією їх спільної кореневої основи, виявляє таку їх значущу якість, як «шанування», «обертання-центрованість навколо Вищого», «штучність-надфізичність» та складає суттєве спрямування сучасної культурологічної думки, опонуючи антирелігійній культурологічній традиції, що виходить з первісності праці-виробництва, минаючи зумовленість останнього надбуттєвим началом. Глибинність культурних коренів людства, від первісної міфотворчості до вишуканих художньо-творчих втілень Нового і Новітнього часу, зосереджена на оспівуванні-уславленні богів та героїв («напівбогів» за етимологічним змістом) та причетних до сакрального світу, в яких достойна хваління здатність ризикувати життям, жертвувати ним в ім'я духовних цінностей, вищого Блага асоціювалася з доланням страху смерті і зі Славою її переборення. Гімни-дифірамби, оди, містеріальні дійства у цілому орієнтовані на Долучення до Вічного, психологічне й фізичне *переродження* людини, спрямованої до Слави-Краси. Зіставлення історичних матеріалів виводить також на висновок щодо вокальності як безпосереднього втілення алілуйності-Слави, як засобу заявлення людської *ангелоподоби* і людського ж *Обоження,* що синергійно відтворювало водночас хресне *олюднення Боже.*

У цьому плані позначений сенс розглянутих понять має перетин з етимологією слова «Православ'я» та його грецьким аналогом – Ортодоксія (Orthodoxia). Останній складається з двох частин: Орто (Ortho) у перекладі з грецької означає «прямий», «правильний». Друга частина – Докса (doxa) – означає «судження», а також «сяйво», «слава», «честь». Всі ці значення доповнюють одне одного, оскільки «правильну думку в релігії передбачає правильне славлення Бога і, як наслідок, причетність до його слави» [1; 346].

На основі узагальнення численних джерел встановлено, що християнське Славослів'я увібрало у свої значеннєві межі багатство славильної культової і соціально-будівної практики, що сформувалася із ритуалу-обряду першокультурної діяльності. Така постановка проблеми відповідає ідеалістичним-етимологічним підходам до начал культури, що співпадають з матеріалістичними виробничими тлумаченнями першокультурних цінностей.

Сказане є особливо показовим як для містеріально-екстатичних шукань модерну початку XX ст. (О. Скрябін та його сучасники), так і для музичного мистецтва постмодерну (А. Пярт, В. Сильвестров, М. Шух, Дж. Тавенер та ін.) з його «спрагою пекучою святинь» (рос. «жаждой жгучей святынь» (М. Мінський)), в межах якого «на зміну глобальній естетизації авангарду приходить заново проявлена ясність і гармонія духовності – в простій за мовою музиці, але відкритій незмінним сакральним глибинам <...> "Постлюдійний стан культури" (М. Катунян) спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює в музиці емоційний тонус медитативности і рефлексії» [20; 68]. Подібний підхід також виявляє перетини «культу» і «культури», відзначені суттєвим інтересом названих авторів саме до поетики культової жанрової сфери, зокрема до типології Gloria, Te Deum та близьких до них, що тяжіють не тільки до гармонізації людини та природи, але й до ідеї відновлення вселенського Порядку на тлі його духовних підвалин.

Огляд різноманітних культурологічних концепцій XX–XXI століть, орієнтованих на домінантну роль культу у процесах становлення культури (в тому числі і християнської), систематизація інформації щодо ролі феноменів слави, хвали та подібних до них у культово-богослужбовій, фольклорній практиці та

духовно-етичному бутті християнської спільноти різних епох, а також простеження побутування різноманітних форм та жанрових «моделей» богословсько-гімнографічного, іконографічного, літературно-поетичного та образотворчого втілення славословної тематики, – все це в сукупності дає підстави до формулювання провідних настанов *алілуйної парадигми європейської культури та музики.* Акцентуація в запропонованому терміні саме «алілуйної» якості обумовлена тим фактом, що саме вона поєднує багатоконфесійну славословну практику всього християнства в цілому.

Феномен «культурної парадигми», при всій поліваріантності його тлумачення у сучасній культурологічній та мистецтвознавчій думці [4; 10], зазвичай визначається на рівні «зразка, схеми, що рефлексивно використовується людьми для рішення життєвих завдань в межах тієї чи іншої культури. Християнська культурна парадигма, незалежно від витоку, що її породив, і навіть незалежно від того, як ми трактуємо цей витік, продовжує відтворювати себе, але, як правило, у вже перетвореній формі, в усій тканині того, що ми називаємо європейською культурою» [22; 88–89]. Якщо сприймати культуру як певну систему смислів, що визначають свідомість, мислення та поведінку людей, тоді в основі культурної парадигми лежать «способи об'єктивізації смислів, що визначають буття людей в соціокультурній дійсності, які знаходять вираз в конкретних словах, ідеях, речах, засобах вирішення життєвих завдань. Культурна парадигма – це культурний код, що визначає світосприйняття, мислення і поведінку людей» [4; 10].

Отже алілуйна парадигма культури має свої *образно-смислові «домінанти»*, сконцентровані навколо поняття про *Славу Господню та близькі йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо*), пов'язані з етимологічно-смисловими параметрами «культу» та похідної від нього культури, а також ключового значення терміну «православ'я» («ортодоксія»).

У межах християнської духовно-етичної традиції, сакральна сутність якої закарбована у перетині *«теології слави» та «теології хреста»* [див. про це докладніше: 12; 403, 404], зазначена алілуйна парадигматика виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, а також єднання у славослів'ї земного та небесного світів, духовного та світського начал, що репрезентуються не тільки в богословських святоотцівських тлумаченнях феномену «Слави Господньої», але й через ідеї «симфонії влад» (Візантійська та Російська імперії), «союзу трона та вівтаря» (Австрійська, Германська імперії) за буквальним висловом О. Бісмарка: «Тільки ту державу можна назвати християнською, яка ставить перед собою завдання реалізації християнського вчення» [3; 88]. У кінцевому підсумку подібне містеріальне єднання світів веде до подолання страху перед смертю. Це є показовим і для німецького лютеранського світовідчуття, де смерть сприймається як закономірний підсумок-розрада людського буття, і для вельми оптимістичного австрійського образу світу. За словами У. Джонстона, «австрійці культивували погляд на смерть, характерний для епохи бароко, як на щось, що дарує те, чого не може дати життя» [8; 245].

Реалізація зазначених рис алілуйної парадигми європейської культури невіддільна також від ідеї вищого духовного *Божественного Порядку (ordo)* і показової для нього *Ієрархії,* похідних від сакральних першоджерел. Алілуйно-славословна якість в цьому випадку знаменує собою його певну підсумкову «стадію», осяяну образами тріумфу, хвали, піднесення Бога та небесного світу. Проектування цієї ідеї в земному світі виявляється у сакральному піднесенні фігури монарха як гаранта Порядку, у виявленні духовних настанов існування національної державності та супутніх їй атрибутів. При інших формах державотворення (відсутність монархічно-імперської форми управління, наприклад, в українській історії) ідея Порядку виявляється зосередженою на ключових принципах духовно-релігійного буття нації, мислення етапів її історії в біблійних категоріях, на шануванні її святинь та архетипових настанов. Відповідно об'єктами хвали виступають ті верстви суспільства, що є носіями національної ідеї, а також видатні історичні постаті та митці, діяльність яких духовно єднає націю та визначає суттєву роль в цих процесах саме славословної тематики.

Орієнтацію на ідеї Порядку, духовного єднання та подолання індивідуалізму обумовлює апелювання в алілуйній парадигматиці культури до ідей *соборності* у всій різноманітності їх тлумачення в межах європейського культурно-історичного процесу. Відзначимо, що в подібному світосприйнятті діє «парадоксальна математична формула «1 + 1 = 1», яка відображає, поряд із протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність» [6; 25].

Суттєвою ознакою цих процесів виступає також *надконфесійність,* що проявляється або в тяжінні до ідеалів «Неподіленої Церкви» раннього християнства, або до різноманітних синтетичних релігійних форм, що особливо показово для XX – поч. XXI ст. Відзначимо також, що подібний конфесійний «плюралізм» обумовлений актуальністю названих вище тем-образів славослів'я у різноманітних християнських традиціях, їх спільним східнохристиянським корінням, загальними богослужбовими текстами та відповідним жанровим відтворенням. Прикладом може слугувати і духовно-творча позиція А. Пярта, який сприймав православну богослужбово-співацьку традицію та

григоріаніку на рівні єдиної духовної культури [7; 154]; і релігійно-мистецькі настанови творчості І. Стравінського, що, при очевидному сповідуванні православ'я, тяжів до екуменічних проектів об'єднання всіх церков [13; 97]; і духовно-творчі позиції М. Шуха, хорова творчість якого виявляє органічність єднання релігійно-художніх засад православної та католицької культур.

Окрім цього діяльність більшості названих авторів, причетних до славословно-алілуйної традиції, здійснюється за принципом *«творчості во славу Божу»* та її літургійно-містеріальної спрямованості. «Будь-яка земна практична діяльність розглядається як та, що здійснюється для слави Божої» [16; 90]. Цей імператив є ключовим у світосприйнятті німецького протестантизму, визначаючи, наприклад, духовну позицію Й. С. Баха, для якого принцип «Soli Deo Gloria» («Єдиному Богу слава») був визначним не тільки у релігійному світовідчутті, але й у творчості. На рівні духовно-релігійної позиції ця теза є суттєвою і для особистості А. Брукнера, що присвячував свій спадок «для більшої (рос. вящей) слави Бога», і для І. Стравінського, що був впевнений, що «музика славить Бога» [17; 275], і для А. Пярта, девізом життя якого була «не боротьба зі світом, але пізнання самого себе» [15; 43], і для Ю. Іщенка, зрілий період творчості якого ознаменувався домінуванням ідеї «прославлення Бога» [5; 147], і для М. Шуха, для якого музика у зрілий період творчої діяльності стала «тонким інструментом пізнання Божественного світу» на засадах духовного розуміння категорій Гармонії, Спокою, Світла, Краси, Любові, співвідносних з ідеями уславлення духовного світу, Бога [14].

Відзначені духовно-творчі настанови та інтерес до алілуйно-славословної тематики обумовлюють апелювання до типології відповідної *жанрової сфери*, в тому числі до *містерії*, складовою частиною якої в певний час виступав і *Te Deum* («Потоп» І. Стравинського), *мираклю* (як складова славословної поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне), *меси* з її алілуйно-славословними розділами (*Gloria, Sanctus*) та численними різновидами *доксології* (*Алілуя, юбіляції* тощо). Суттєвими є також типологічні ознаки *гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба* та їх аналогів у різних видах мистецької діяльності (іконографія «Христа у славі» «Пантократора», «Majestas Domini» та її різновиди, символіка *мандорли, райдуги, хмари,* парадний живопис, придворна культура класицизму та ампіру тощо). При всьому багатстві художнього відтворення зазначеної тематики, домінуюча роль, як вказувалося раніше, все ж належить музиці, оскільки слава-хваління мислиться перш за все як «оспівування».

Вокально-музична «домінанта» у відтворенні алілуйної парадигматики європейської культури (яка разом з тим не заперечує інших мистецьких та мовно-літературних форм її втілення) характеризується виділенням певного *кола виразних засобів*, що репрезентують зазначену образну сферу. Її культові першоджерела та соборно-надконфесійна спрямованість обумовлюють апелювання або до зразків богослужбово-співацької практики та сполучної з нею музичної риторики, або до їх стилізації у композиторській творчості.

Серед найбільш показових ознак музичного втілення алілуйної парадигматики перш за все звертає на себе увагу юбіляційний тип мелодики, інтонаційна специфіка якого також має перетин і з калофонічним співом візантійської традиції. Творчо-композиторська практика Нового часу демонструє схильність до певної надмірності музичного вираження (яскрава динаміка, темброво-виконавський склад при домінуючий ролі духових інструментів, масштабність фактури, звукового діапазону тощо) у буквальній відповідності з біблійними (псалмовими) першоджерелами, що закликають до вселенської слави-хвали Господу.

З іншого боку, орієнтація на духовне преображення людського єства в актах алілуйного проголошення спонукає багатьох сучасних митців до відтворення внутрішнього екстатичного стану іншими засобами, що тяжіють до медитативності, «поетики тиші» та апелюють до граничного звукотворчого мінімалізму, «нової простоти», співвідносних з аскезою або «втечею в добровільну убогість» [18; 208]. Так, наприклад, для А. Пярта звичайний тризвук як основа його системи tintinnabuli стає уособленням «екстракту славлення» в композиції Te Deum [11; 16]. М. Шух частіше всього визначає свої численні духовні композиції саме як «тиху молитву та хвалу Богу» [9; 111], що є очевидним і у поетиці його Реквієму.

Особливої актуальності зазначені типологічні та семантичні ознаки алілуйної парадигматики набувають у ХХ сторіччі в тому числі в його завершальному постставангардному періоді, в якому першохристиянська ясність Слави отримує спеціальну затребуваність, що наочно проглядає в епопеї творчості І. Стравінського – від «язичницької меси» у «Весні священній» до екуменічної ідеї «Потопу» з його славословним фіналом. Міжконфесійна «мозаїчність» у відтворенні першосповідальних цінностей християнства надихає екуменізм визнаного англійця Дж. Раттера, талант українського майстра М. Шуха, естонського генія А. Пярта. Для цих майстрів, що складають прийняті орієнтири минулого поставангарду, образ Слави зростає у самодостатнє виявлення, повертаючись до синкретизму алілуйного Уславлення, в якому сила Хваління долає безладдя обставин і людської суєтної слабкості, будучи спрямованою до ідеї Вселенської Гармонії-Порядку.

Висновки. Отже, парадигматика розвитку культурологічної думки XX–XXI ст. свідчить про актуальність в ній культово-релігійного чинника, що позначилося на розвитку та розширенні «теологічної культурології» як сфери гуманітарного знання, що поєднує в тому числі і різноманітні конфесійні напрямки релігійної думки. Відродження духовних настанов і концепцій теоцентричної спрямованості, в тому числі в акцентуванні культового походження культури та її славословної ґенези, бачиться як засіб подолання духовної кризи сучасного суспільства. Культура Уславлення започаткована дохристиянським етапом формування специфічно людської психології соціуму як розгорнутої до метафізичного буття, яке складає стимул, енергійний поштовх і джерело Впорядкованості у фізичному світі. Множинні прояви названого образно-смислового комплексу показові для різноманітних сфер творчої діяльності (як культової, так і світської), в тому числі для іконопису, живопису, літератури, поезії, а також зосереджені і в музичній культурі. Йдеться про Велике і Мале славослів'я православної служби, розділ Gloria католицької і протестантської меси, Te Deum, а також семантично близькі їм. Надфізична даність об'єкта славослів'я, що реалізується *над-мовленнєвим* втіленням його у співі, у ритмічно-римовій, музичній за своєю природою оформленості словесного тексту, тяжіючи до лаконізму, залишаючи велике місце *вокалізації,* спонукає до широти жанрового втілення ідеї Слави у музичній відправі християнської церковної служби, утворюючи *алілуйну парадигму* європейської культури у цілому, як тої, що виникла з ідеї «симфонії влад», узгодження Слави Небесної і земного Порядку.

Список використаної літератури

1. ***Аверинцев С.*** Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София: Логос. Словарь. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. ***Асоян Ю., Малафеев А. В.*** Открытие идеи культуры: Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. Москва: ОГИ, 2000. 344 с.
3. ***Баев В. Г.*** Политические и правовые взгляды канцлера Германии Бисмарка. *Государство и право*. 2008. № 6. С. 88–94.
4. ***Бакач Н. Б.*** Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: автореф. дисс. … канд. филос. наук: 09.00.11 / Волгоград. гос. пед. ун-т. Волгоград, 1998. 22 с.
5. ***Гарькава І. О.*** Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI століття: дис. … канд. миств.: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 192 с.
6. ***Грачев В. Н.*** Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: автореф. дисс. … д-ра искусств.: 17.00.02 / Военный ин-т (Военных дирижеров) Военного ун-та. Саратов, 2013. 49 с.
7. ***Грачев В. Н.*** С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре отечества. *Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915-2015: сб. ст. к 100-летию со дня смерти*. Москва: Науч. библ., 2015. С. 148–159.
8. ***Джонстон У.*** Австрийский ренессанс. Москва: Моск. школа полит. исследований, 2004. 640 с.
9. ***Каменєва А. С.*** Жанр молитви в хоровій творчості Михайла Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженного Иеронима»). *Вісник ХДАДМ.* 2019. № 2. С. 109–114.
10. ***Конончук Д. В., Ячин С. Е.*** Культурная парадигма: опыт концептуального осмысления. *Ойкумена.* 2012. № 2. С. 7–13.
11. ***Кузнецова М. В.*** Медитативность как свойство музыкального мышления (А. Тертерян, А. Пярт, В. Сильвестров): автореф. дисс. … канд. искусств.: 17.00.02 / Росс. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 26 с.
12. ***Мак-Ким Дональд К.*** Вестминстерский словарь теологических терминов: Пер. с англ. Москва : Республика, 2004. 503 с.
13. ***Опалей Е. Н.*** Хоры И. Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели. *Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение.* 2017. № 26. С. 93–100.
14. ***Редя В.*** …И были тихие небесные флейты… (о проблемах современной музыки размышляет композитор Михаил Шух). URL: shukh.narod.ru/redia.html (дата звернення: 22.11. 2019 р.).
15. ***Рестаньо Э.*** В диалоге с Арво Пяртом. *А. Пярт: беседы, исследования, размышления.* Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 21–123.
16. ***Санніков С.*** 5 Sola Реформації. Богословські принципи гетерогенного протестантизму. *Схід.* 2017. № 3 (149). Трав.-черв. С. 83–92.
17. ***Стравинский И.*** Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. 415 с.
18. ***Токун Е. А.*** Tintinnabuli – источник новизны. Техника и стиль Арво Пярта. *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 205–215.
19. ***Трубенок Е. А.*** Te Deum: основные жанровые модели: дисс. … канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 373 с.
20. ***Филатова Т. В., Садовничая Е. А.*** Сакральная музыка Арво Пярта a'cappella для хора: стилевые обертоны творчества. *Музыкальное искусство*. 2009. № 9. С. 68–78.
21. ***Флоренский П. А.*** Философия культа (Опыт православной антроподицеи). *Собр. соч.* / Сост. Игумен Андроник (Трубачев); ред. игумен Андроник (Трубачев). Москва: Мысль, 2004. 685 с.
22. ***Ячин С. Е.*** Христианская культурная парадигма. *Ойкумена*. 2014. № 1. С. 87–99.

References

1. ***Averintsev S.*** Sobraniye sochineniy / Pod red. N. P. Averintsevoy i K. B. Sigova. Sofiya – Logos. Slovar'. Kyiv: DUKH Í LÍTERA, 2006. 912 s.
2. ***Asoyan Y U., Malafeyev A. V.*** Otkrytiye idei kul'tury: Opyt russkoy kul'turologii serediny XIX – nachala XX vekov. M.: OGI, 2000. 344 s.
3. ***Bayev V. G.*** Politicheskiye i pravovyye vzglyady kantslera Germanii Bismarka. *Gosudarstvo i pravo*. 2008. № 6. S. 88–94.
4. ***Bakach N. B.*** Kul'turnaya paradigma kak obyekt sotsial'no-filosofskogo analiza: avtoref. diss. … kand. filosofskikh nauk: 09.00.11 – sotsial'naya filosofiya / Volgogradskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. Volgograd, 1998. 22 s.
5. ***Harkava I. O.*** Khrystyyanski ideyi ta obrazy v ukrayins′kiy muzychniy kulturi kintsya XX – pochatku XXI stolittya: dys. … kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 teoriya ta istoriya kultury / Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2019. 192 s.
6. ***Grachev V. N.*** Religioznaya muzyka A. Pyarta i V. Martynova: traditsiya, stil': avtoref. diss. …d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 muzykal'noye iskusstvo / Voyennyy institut (Voyennykh dirizherov) Voyennogo universiteta. Saratov, 2013. 49 s.
7. ***Grachev V. N.*** S. Taneyev – A. Pyart i V. Martynov: liniya prorochestva v muzykal'noy kul'ture otechestva. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneyeva. 1915-2015: sb. statey k 100-letiyu so dnya smerti*. Moskva: Nauchnaya biblioteka, 2015. S. 148–159.
8. ***Dzhonston U.*** Avstriyskiy renessans. Moskva: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy, 2004. 640 s.
9. ***Kamenyeva A. S.*** Zhanr molytvy v khoroviy tvorchosti Mykhayla Shukha (na prykladi dukhovnoho kontsertu «Otkrovenyya blazhennoho Yeronyma»). *Visnyk KHDADM*. 2019. № 2. S. 109–114.
10. ***Kononchuk D. V., Yachin S. Ye.*** Kul'turnaya paradigma: opyt kontseptual'nogo osmysleniya. *Oykumena*. 2012. № 2. S. 7–13.
11. ***Kuznetsova M. V.*** Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov): avtoref. diss. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 muzykal'noye iskusstvo / Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh. Moskva, 2007. 26 s.
12. ***Mak-Kim Donal'd K.*** Vestminsterskiy slovar' teologicheskikh terminov: Per. s angl. Moskva: Respublika, 2004. 503 s.
13. ***Opaley Ye. N.*** Khory I. F. Stravinskogo na liturgicheskiye teksty: k voprosu o rabote po sluzhebno-pragmaticheskoy modeli. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye*. 2017. № 26. S. 93–100.
14. ***Redya V.*** …I byli tikhiye nebesnyye fleyty… (o problemakh sovremennoy muzyki razmyshlyayet kompozitor Mikhail Shukh). URL: shukh.narod.ru/redia.html (data zvernennya: 22.11. 2019 r.).
15. ***Restan'o E.*** V dialoge s Arvo Pyartom. *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya*. Kyiv: DUKH Í LÍTERA, 2014. S. 21–123.
16. ***Sannikov S.*** 5 Sola Reformatsiyi. Bohoslovski pryntsypy heterohennoho protestantyzmu. *Skhid*. 2017. № 3 (149). Traven-cherven. S. 83–92.
17. ***Stravinskiy I.*** Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii. L.: Muzyka, 1971. 415 s.
18. ***Tokun Ye. A.*** Tintinnabuli – istochnik novizny. Tekhnika i stil' Arvo Pyarta. *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya*. Kyiv: DUKH Í LÍTERA, 2014. S. 205–215.
19. ***Trubenok Ye. A.*** Te Deum: osnovnyye zhanrovyye modeli: diss. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. muzykal'noye iskusstvo / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moskva, 2015. 373 s.
20. ***Filatova T. V., Sadovnichaya Ye. A.*** Sakral'naya muzyka Arvo Pyarta a'caprella dlya khora: stilevyye obertony tvorchestva. *Muzykal'noye iskusstvo*. 2009. № 9. S. 68–78.
21. ***Florenskiy P. A.*** *Sobraniye sochineniy*. Filosofiya kul'ta (Opyt pravoslavnoy antropoditsei) / Sost. Igumen Andronik (Trubachev); red. igumen Andronik (Trubachev). Moskva: Mysl', 2004. 685 s.
22. ***Yachin S. Ye.*** Khristianskaya kul'turnaya paradigma. *Oykumena*. 2014. № 1. S. 87–9.

ГЛОРИОЗНО-СЛАВОСЛОВНАЯ ТРАДИЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

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

Сосредоточено внимание на культовых основаниях культуры, обоснованных в религиозно-философских и духовно-эстетических трудах представителей «теологической культурологии». Выявлено этимологико-семантическую соотнесенность культа и культуры, обусловленную их апеллированием к хвале, славословию, которые в совокупности выявляют не тольки духовно-этические ценности христианского сообщества, но и христианской культуры в целом, формируя основания феномена аллилуйной парадигмы европейской культуры и музыки. Множественные проявления названного образно-смыслового комплекса показательны для разнообразных сфер творческой деяльности (как культовой, так и светской), в том числе для иконописи, живописи, литературы, поэзии, а также сосредоточены и в музыкальной культуре, в частности в жанрово-интонационных моделях Te Deum,

Gloria и родственных им формах христианской доксологии, ориентированных на идею Порядка и духовного единения земного и Небесного начал.

Ключевые слова: Аллилуйя, славословие, доксология, аллилуйная парадигма, культ и культура, Te Deum, Gloria.

GLORIOUS-GLORIFICATION TRADITION OF EUROPEAN CHRISTIAN CULTURE

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

Attention is focused on the cultic foundations of culture, substantiated in the religious-philosophical and spiritual-aesthetic works of representatives of «theological cultural studies». The etymological-semantic correlation of the cult and culture was revealed, due to their appeal to praise, glorification, which together reveal not only the spiritual and ethical values of the Christian community, but also the Christian culture as a whole, forming the foundations of the phenomenon of the hallelujah paradigm of European culture and music. Multiple manifestations of the named figurative-semantic complex are indicative of various spheres of creative activity (both cult and secular), including icon painting, painting, literature, poetry, and are also concentrated in musical culture, in particular, in the genre-intonational models of Te Deum, Gloria and related forms of Christian doxology, focused on the idea of Order and spiritual unity of the earthly and heavenly principles.

Key words: Hallelujah, praise, doxology, hallelujah paradigm, cult and culture, Te Deum, Gloria.

UDC 781.033

GLORIOUS-GLORIFICATION TRADITION OF EUROPEAN CHRISTIAN CULTURE

Tatarnikova Anzhelika – candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa

The purpose of the work **–** discovery of the poetic semantics of Christian eulogy in European culture and its intonation projections from the Middle Ages to the present.

The methodological basis. The methodology of work is complex and is based on a combination of cultural, historical-typological, hermeneutic, etymological, art and music-analytical types of research, which allow to distinguish poetic-intonational specificity of alleluia paradigm in European culture and music. ***Conclusions.*** The paradigm of the development of culturological thought of the XX–XXI centuries testifies to the relevance of the cult-religious factor in it, which affected the development and expansion of «theological culturology» as a field of humanitarian knowledge, including various religious denominations of religious thought. The revival of spiritual guidelines and concepts of theocentric orientation, including in emphasizing the cult origin of culture and its glorious genesis, is seen as a means of overcoming the spiritual crisis of modern society. The culture of Glorification began with the pre-Christian stage of the formation of a specifically human psychology of society as deployed to metaphysical existence, which is the stimulus, energetic impulse and source of Order in the physical world. Multiple manifestations of this figurative and semantic complex are indicative of various areas of creative activity (both cult and secular), including icon painting, painting, literature, poetry, as well as concentrated in music culture. These are the Great and Small Praises of the Orthodox Service, the Gloria section of the Catholic and Protestant Masses, Te Deum, and semantically close ones. The superphysical givenness of the object of eulogy, realized by its supra-verbal embodiment in singing, in rhythmic-rhyming, musical in nature design of the verbal text, tending to conciseness, leaving a large place of vocalization, encourages the breadth of genre embodiment of the idea of Glory in music conducting Christian church service, forming an alleluia paradigm of European culture as a whole, as one that arose from the idea of a «symphony of powers», the harmonization of the Glory of Heaven and the Earthly Order.

Key words**:** Hallelujah, praise, doxology, hallelujah paradigm, cult and culture, Te Deum, Gloria.

Надійшла до редакції 10.06.2020 р.

УДК [78.7.034] (410.1)

ЕВОЛЮЦІЯ ПРИДВОРНОЇ МАСКИ ПЕРІОДУ АНГЛІЙСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1640–1660 РОКІВ ТА РЕСТАВРАЦІЯ МОНАРХІЇ СТЮАРТІВ

Соколова Алла Вікторівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології, Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса, Україна
http://orcid.org/0000-0002-4841-6342
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.330
asmoonlux@gmail.com

Встановлено, що придворна Маска як жанр мала значний вплив на формування англійської національної опери, в той час як оперний жанр, на відміну від музичного мистецтва в Європі, протягом тривалого часу був незатребуваним. Виявлено, що протекторат О. Кромвеля негативно ставився до традиційних королівських

© Соколова А. В., 2020

придворних розваг, які характеризувалися предметами розкоші і непосильними фінансовими витратами для державної скарбниці Англії.

Багато дослідників відзначали, що пуритани відрізнялися ворожістю до театру і драматичного мистецтва. Однак, взаємини пуритан і мистецтва не можна розглядати в настільки спрощеній формі. Навпаки, пуританці здійснили вагомий внесок в англійське мистецтво, що перш за все пов'язано із сплеском інтересу до спрощеного і позбавленого розкоші інтер'єру жанру Масок («Купідон і смерть» Дж. Ширлі) і постановкою першої публічної англійської опери «Облога Родосу» англійського композитора Вільяма Давенанта. Позначено, що після реставрації монархії в Англії інтерес к оперним постановкам залишався як і раніше невеликим.

Ключові слова: придворна Маска, еволюція, англійська революція, відновлення монархії, англійська опера, елементи жанру Маски.

Постановка проблеми. Англійська революція XVII ст., відома також як англійська громадянська війна, відбулася завдяки ряду причин. Чимало англійських дослідників схиляються до того, що суперечлива і, в достатній мірі, безкомпромісна особистість Карла I, відіграла не останню роль у трагічних подіях, що привели до Громадянської війни в Англії. Сакральний статус монархії почав трансформуватися ще при правлінні батька Карла I, короля Якова I, який уславився в Англії «наймудрішим дурнем у християнському світі» [1, 19].

Із падінням монархії і стратою короля Карла I в 1649 р. за часи Громадянської війни і протекторату О. Кромвеля, Маски втратили колишню популярність. Жанр, що призначався головним чином для прославлення монарха і монархії, більш не був затребуваним для нового уряду під керівництвом О. Кромвеля. Громадянська війна в Англії знаменувала собою й кінець еволюції Маски як жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми даного дослідження зверталися англійські дослідники протягом декількох століть. Тема еволюції і фактичної смерті жанру придворної Маски в другій пол. XVII ст. стає наріжним каменням у монументальних працях таких учених, як С. Хілл, П.Уоллс, Дж. Ноулз, Н.Магюр, Д. Льюкок, Д. Норбрук, Р. Лоу.

Мета статті лежить у розумінні та обгрунтуванні природи еволюційних змін і поступового згасання жанру придворної Маски в період революції і реставрації монархії династії Стюартів в Англії.

Виклад основного матеріалу. Король Карл I, як і його батько, твердо вірили в «божественне право королів», а оскільки Бог ніколи не помиляється, не міг помилятися й король. Карл I, за свідченням сучасників, був зарозумілий і пихатий. Ці якості, в кінцевому підсумку, привели його на плаху. Історики характеризували Карла I як аполітичну особистість і неефективного лідера. Карл I використовував будь-яку можливість, яка б дозволила йому піти від вирішення суспільно-політичних справ. Однак він був відданий своїй сім'ї і мистецтву.

Король Карл I очікував повного підпорядкування парламенту. Проте, у парламенту була головна перевага перед королем Карлом I – відносна фінансова стабільність, а король гостро стояв перед проблемою фінансової нестачі грошей в королівській скарбниці, що не заважало йому витрачати величезні на ті часи суми на придворні розваги, зокрема й на Маски [1].

Карл I не володів управлінською хваткою. Йому не вистачало спокою і рішучості його батька. Він ретельно організовував церемонії прийому послів, брав активну участь у створенні сценаріїв придворних Масок. Він був першим англійським монархом за кілька століть, який насолоджувався щасливим і повноцінним сімейним життям і своєю любов'ю до мистецтва. Це і визначило період його царювання. Посол Венеції помічав: «Король дотримується правил будь-якої великої людини. Аристократи не вільні входити в його покої, як це було прийнято раніше. Кожен ранг дотримується пристойності» [2, 297].

Король Карл 1 славився любов'ю до мистецтва. Під час поїздки до Мадриду Карл I ознайомився з кращими художніми творами мистецтва Іспанії. По поверненню з Іспанії він зайнявся заступництвом талановитих митців. Так, він запросив провідних художників Європи до Англії, одним з яких був фламандський художник сер Антоніс Ван Дейк, майстер придворного портрету. Зріст Карла I, важкі риси обличчя зробили його безперспективним об'єктом для портретиста [2]. Однак для сім'ї Карла I Ван Дейк написав десятки картин.

Король Карл I був відомий своїм прихильним ставленням до жанру Масок. Маски являли собою музично-театралізовані вистави, в яких професійні актори зображували хаос (Антимаска), в той час як придворні Короля, змінюючи на сцені професійних акторів, повертали звичний порядок – основну Маску. На вистави Масок не продавалися квитки. Пропуском на них був соціальний статус того чи іншого аристократа. Маски були улюбленим дозвіллям королівського двору Якова I і, особливо, його сина Карла I. Карл I безпосередньо брав участь у багатьох Масках. Його мати Королева Анна Датська, прекрасна танцівниця і генератор ідей, що лягали в основу сюжетів багатьох Масок, написаних Б. Джонсоном, брала участь у виставі «Масці темряви», будучи вагітною майбутнім королем Карлом I. Згодом маленький Карл I неодноразово виступав з Анною Датською в

численних виставах Масок у королівському палаці Уайт-Холла. Вступивши на престол і виступаючи на королівській сцені, Карл І поставав як символ англійської патріархальної влади, що бачимо в Масках «Tethys 'Festival», «The Triumph of Beauty», «The Triumph of Peace» [4].

Одружившись із Генріеттою Марією, молодшою дочкою Короля Генріха IV і Марії Медічі, Карл І та його дружина продовжили багату традицію Королів Стюартів, використавши Маски для зміцнення віри в безмежну міць королівської влади. Маски, поставлені за часи правління Карла І були тісно пов'язані з французькою традицією.

Ініго Джонс, придворний дизайнер, а також культовий декоратор Масок часів правління королів Якова І та Карла І, вважав, що впорядковані і розумні пропорції класичних будівель здатні прищепити людям добродійні почуття, а також пробудити інтерес до історії Стародавнього Риму і Греції. Простий архітектурний стиль Ініго Джонса, в якійсь мірі відповідав англійській пуританській стриманості. Однак архітектурний стиль І. Джонса відрізнявся від стилю, демонстрованим на королівській сцені, де була присутня показна розкіш костюмів і декорацій.

Король і Королева з'являлися на сцені в супроводі придворних. Карл І, згідно з описом Ініго Джонса, з'являвся в образі справедливості і доброчинності, гармонійно поєднаною разом. Королева Генрієтта Марія незмінно з'являлася в образі чистої і непорочної Діви. Однак, королівські Маски були проявом помилкової демонстрації, що ілюструє віру в Короля. Особливо гостро це продемонстровано в Масці «Salmacida spolio», останньою з Масок, поставленою на сцені за життя Карла І в січні 1640 р., де перемога одержувалася шляхом переконання, а не сили. У першій сцені «Розбрат і зла лють», люди, що заздрять світу, який панує в Британії, прагнули розпалити конфлікт через вади брехні, жадібності, гордості і амбіцій. Люди здалися цим «злим духам» і почалася буря. Однак буря раптово була зупинена появою «таємної сили, мудрість якої уособлювала надію на заспокоєння». Наступні сцени проголосили гідності Карла І. «Добрий геній Англії» перед обличчям «дурного народу» був терплячий і прихильний [5].

До 1640 р. піддані королівства були вкрай роздратовані непомірними податками, а також діями архієпископа Кентерберійського Вільяма Лода, який виступав проти радикальних пуританських реформ. Прихильники короля Карла І описували пуритан як «заклятих ворогів поезії, музики і мистецтва, але любителів наклепу і всіляких чвар» [2, 314]. Розчарування англійського парламенту королем Карлом І досягла найвищої точки, коли король відмовився надати Парламенту широкі повноваження в державних і церковних справах управління. Незважаючи на те, що конфліктні сторони прагнули до компромісу, в серпні 1642 р. почалася Громадянська війна.

Король Карл І покинув Лондон в березні 1642 р. Через шість місяців була випущена англійська сатирична брошура, у якій у вульгарній манері, описана атмосфера королівського палацу Уайт-холу. Крім звинувачень в екстравагантності і претензійності, що панувала в палаці, в брошурі особливе місце відведено придворному жанру Маски: «Його Величність, який брав участь у виставах Масок, посідав центральне місце в цих славних стінах, надаючи їм пишноти, більш сліпучої яскравості, ніж саме Світило на небосхилі. Захоплені глядачі дивувалися життю і енергії свого Короля, купалися в священних променях благодаті, що виходили від короля. В усіх поданнях Масок найтемніше світіння було перетворено в найяскравіший день завдяки блиску факелів, блискотінню багатих прикрас і споглядання незрівнянних і чудових осіб!» [3, 382].

На відміну від короля Карла І, який зрідка з'являвся на публіці, О. Кромвель любив публічні виступи і запозичив аристократичні манери для посилення власних позицій. Королівський Палац Уайтхолл залишався центром Лондона. Саме там підписувалися договори, відбувалися найбільш значущі і важливі події в житті країни. О. Кромвель оселився у палаці, в його введенні також знаходився палац у Хемптон-корт. У палацах був відновлений придворний етикет, а в 1655 р. відтворений ще офіс лорда-камергера. Незважаючи на те, що політика Англії часів буржуазної революції спиралася на тлумаченні Біблії в дусі ідеалів раннього християнства, рівності людей перед Богом, іконоборства протестантського вчення, фанатизму і прихильності догматизму. Культура часів протекторату О. Кромвеля мало чим відрізнялася від культури епохи королів Стюартів. Так, художники малювали портрети парламентаріїв, використовували той же стиль, популярний і у королів Стюартів. О. Кромвель був покровителем музикантів і, почасти, Масок, які розгубивши колишню розкіш і ідею славлення монарха, не втратили, однак, свій початковий сенс. Палац Уайтхолл знову почав виконувати свої основні функції.

О. Кромвеля важко зарахувати до фанатичних пуритан. Так, О. Кромвель зберіг такі шедеври, як картини Рафаеля «Діяння апостолів» і цикл з дев'яти полотен А. Мантеньи «Тріумф Цезаря».

Любов О. Кромвеля до музики ілюструє всі протиріччя, що характеризували його режим. З одного боку, пуританські погляди кидали виклик основі театральних вистав. Ставлення пуритан до театру корінилися в неприязні до «удавання», що розігрувалися на театральних підмостках, до уявного чуттєвого видовища, яке може відвернути людину від Бога. Аскетична пуританська естетика зростала з драматичної

сили мови. Пуританство було релігією тексту, ретельним і досконалим вивченням Святого Письма, яке починалося з історії гріхопадіння, і яке слід спокутувати шляхом страждань і поневірянь. З іншого боку, саме в сфері музики пуританці здійснили найбільший внесок в англійське мистецтво [6].

Перш за все це пов'язано з постановкою перших публічних опер. Важливим аспектом двору О. Кромвеля була пишність свят, що проводилися не тільки для послів різних рівнів, а й для святкування весіль дочок Кромвеля. Так, на весіллі леді Мері Кромвель у 1657 р. поет Е. Марвелл написав п'єсу, в якій Олівер Кромвель зіграв роль Юпітера. В контексті постановки в Хемптон-Корт, вистава перегукувалася з чудовими Масками Стюартів попередніх десятиліть, що, можливо, вказує на пошук якогось компромісу між пуританською ідеологією, театром і музикою.

Лідер парламентської пуританської коаліції О. Кромвель закрив всі театри і заборонив публічні розваги, однак приватні музичні розваги були дозволені. Але у 1650-х рр. відбувся сплеск інтересу до театрального жанру, кілька Масок були поставлені і приурочені до офіційних заходів із метою зміцнення влади О. Кромвеля [7, 106-107].

Так, Маска «Купідон і смерть» Джеймса Ширлі, написана на музику К. Гіббонса і М. Локка була поставлена двічі – в 1654 і в 1659 рр. Маска «Купідон і смерть» написана з нагоди підписання мирного договору між Королем Джоном IV та Олівером Кромвелем десятого червня 1654 р. і офіційно представлена для португальського посла Конде де Пенагуі, який в той час перебував у Лондоні.

Незважаючи на офіційний контракт, який підписав Д. Ширлі з новою палатою громад, ряд композиторів, хореографів та сюжет маски «Купідон і смерть» піддався різкій критиці з боку пуритан-індепендентів за надмірне марнотратство і вульгарність.

Сюжет Маски містив елементи римської міфології і написаний Д. Ширлі для підготовленої аудиторії, яка повинна бути добре знайома з культурою древньої Греції і Риму. Дж. Ширлі структурно вибудував Маски «Купідон і смерть» таким чином, щоб у них не було і натяку на розкіш, догідливість і лестощі, властивої придворній Масці часів правління королів Якова I й Карла I Стюартів, перетворивши алегоричну байку Езопа в серію Антимасок. Перша частина Маски містила монологи і діалоги, що звучали без музичного супроводу. Деякі діалоги визнані публікою кумедними, інші – нудними. Проте вже до середини дії музика, хореографія та вокал вийшли на перший план. Хореограф Ф. Гарлик поставила ряд танців, які передували кожну з п'яти частин Маски. Якщо хореографічні та музичні номери відрізнялися професійним підходом артистів, то сценічні декорації, в порівнянні з декораціями прославленого архітектора-декоратора І. Джонса, виглядали драпям [8].

Англійський письменник, поет і драматург В. Давенант, наступник великого У. Шекспіра в драматичному мистецтві, виявився перед дилемою: він був драматургом у країні, де вистави заборонені. Придворні Маски з часів правління Єлизавети I, завжди поєднували музику і драму, але й вони були зараховані до алегоричних розваг, що вважалося неприпустимим.

У Британії ніхто з композиторів не пробував себе в опері. В. Давенант скористався шансом і використовував таку можливість, щоб звеличити гідність опери, яка, за його словами, на відміну від «непристойного» дореволюційного рівня, могла бути використана на благо режиму і національно-визвольного руху [9].

У 1656 р. В. Давенант поставив оперу «Облога Родосу», яку прийнято вважати першою англійською оперою. Музика до опери написана відразу декількома композиторами – вокальна музика належала перу Г. Лоузі, М. Локка і капітану Г. Кука, а інструментальна музика – Ч. Коулману, Д. Хадсону і К. Гіббонсу.

Опера «Облога Родосу» – знакова подія в англійському драматичному мистецтві, що представляла відродження героїчної драми на сцені Лондона після початку Громадянської війни в Англії. Оперна драма В. Давенанта передбачала наявність жіночих ролей. Згодом це стає помітною рисою постреволюційного цивільного театру. Для постановки опери «Облога Родосу» було необхідно отримати спеціальний дозвіл від уряду О. Кромвеля, оскільки драматичні вистави перебували під забороною, а всі суспільні театри закритими. В. Давенанту вдалося домогтися дозволу завдяки певній хитрості – він назвав свою виставу «речитативною музикою», а виконання музики на сцені пуританами дозволялося.

У 1656 р. опера «Облога Родосу» була представлена в палаці Ратленд-хауса на вул. Олдерсгейт-стріт у Лондоні. Фактично В. Давенант створив першу публічну оперу в Англії, в якій англійській публіці представлено відразу три новаторських підходи: опера-речитатив, розписні декорації і актриса-співачка [9].

У 1660-х рр., після вступу на престол Короля Карла II, значна частина пуритан емігрувала до Америки. Цікавим є той факт, що вони залишили багату культурну спадщину в Англії. Як ні парадоксально б це звучало, найбільш значимий слід пуритани залишили саме в музичному мистецтві.

Те, до чого англійська публіка тяжіла в театрі у другій пол. XVII ст. після реставрації монархії, можна було б назвати гібридною формою, більш відомої як полуопера: по суті, музична п'єса з добре

впізнаваними елементами придворної Маски. Англійський актор, театральний діяч, трагічний актор епохи Реставрації і директор «Герцогської компанії» Т. Беттертон спільно з композитором М. Локком, а згодом і з Г. Перселлом, створював п'єси-опери. Т. Беттертон писав: «В даний час наше розуміння музики настільки розпливчасте, що ми не розуміємо, що є істинно англійська музика. Нам необхідно просіяти іноземне – будь то італійське чи французьке, і укоренити споконвічно англійське» [10, 5].

Після відновлення монархії Д. Блоу, англійський композитор епохи бароко і органіст, звернувся до Короля з проханням дозволити створити «музичну академію або поставити оперу для виконання в ній своїх музичних композицій». Однак його спроби виявилися марними. В кінцевому підсумку композитор він написав оперу в трьох діях із прологом для вистави «Венера і Адоніс» («Venus and Adonis»), виконану при королівському дворі, а потім в школі для дівчат в Челсі, якою керував провідний танцювальний майстер того дня, Іосіас Пріст. Опера «Венера і Адоніс» – одна з найбільш ранніх відомих придворних англійських опер, покладена на міфологічний сюжет. У 1593 р. В. Шекспір написав епічну поему «Венера і Адоніс», засновану на тому ж самому початковому міфологічному матеріалі. Таким чином, великі художники різних століть використовували одні й ті ж художні форми для створення нових творів [11, 147-165].

Для музичної характеристики персонажів і передачі їх почуттів, Д. Блоу використовував дисонанси, спирався на контрапунктні традиції для створення інструментальних і хорових творів.

Джон Блоу відходить від традицій придворної Маски, де прославлянню Короля відведена головна роль. Так, Амур, дитина Венери, в зухвалій манері звертається до придворних, висміюючи їх мінливість: «Придворні, в Вас немає віри, Ви змінюєтеся так часто, як тільки можете ...» [12, 5]. У другому акті, Купідон закликає маленьких Купідонів карати «дурних, зарозумілих, порожніх і безглуздих» [12, 6], маючи на увазі при цьому аристократичну знать. Це було сміливим і незвичайним вчинком, враховуючи факт, що роль Венери відведена колишній коханці короля Карла II, а Купідона на сцені виконувала їх незаконнонароджена одинадцятирічна дочка.

В опері простежується французький вплив, що не дивно, оскільки король Карл II доводився двоюрідним братом Людовика XIV і за часів свого вигнання перебував у Франції.

Деякі дослідники припускають, що в опері Д. Блоу Венера символізувала Англію, а Адоніс – короля Карла II, таким чином смерть Адоніса була застереженням для короля Карла II. У будь-якому випадку опера «Венера і Адоніс» стала музичною перлиною для своєї епохи. Однак, відсутність будь-яких подальших публічних виконань вказувала на відсутність публічного інтересу з приводу оперних постановок в Англії.

Висновки. Англійська опера тісно взаємопов'язана з придворними Масками, які досягли піку свого розквіту в епоху правління королів Якова I та Карла I і фактично припинили своє існування як жанр в його первісному вигляді, після смерті Карла I. Придворна Маска як жанр мала значний вплив на формування англійської національної опери. Король Карл I розглядав придворних Маску як естетично-художню цінність.

О. Кромвель, як лідер парламентської пуританської коаліції, жив із Богом і для Бога. Однак, розглядати О. Кромвеля як ворога мистецтва було б невірно. Природно, що частиною досягнення духовного відродження нації в розумінні пуритан і уряду Кромвеля стає скасування традиційних придворних розваг, протиставлення нестримної розкоші Стюартів лаконізму і простоті у міжкоролівський період. Однак для провідних драматургів і сценаристів королівського двору часів правління Карла I, до яких можна віднести англійських письменників, поетів і драматургів Д. Ширлі і В. Давенанта, трансформовані Маски виявилися засобом, завдяки якому можна було обійти пуританські обмеження.

По-перше, алегорична традиція Масок дозволяла висловлювати своє ставлення до різних аспектів політичного життя Англії, при цьому не вступаючи в конфлікт із членами англійського Уряду.

По-друге, Маски, на відміну від п'єс, у певному сенсі були приватними розвагами для привілейованої публіки Уайт-Холла.

Суперечливе ставлення пуритан до музики привело до створення першої англійської опери в епоху формування і домінування постулатів пуританської ідеології, а також трансформації жанру Масок і їх фактичної смерті.

Після відновлення монархії, провідні музиканти Англії усвідомили, що французька та італійська культура, яка впливала на англійське мистецтво протягом багатьох десятиліть, мала негативний вплив на самобутність і унікальність англійської музики. Пошук національної основи в музиці стає головною метою англійських композиторів.

Перспективи подальших досліджень полягає в площині розгляду творчості англійського композитора Г. Перселла, жанрових особливостей його оперних вистав та їх зв'язок з жанром Масок.

Список використаної літератури

1. ***Hill C.*** The English Revolution 1640. London : Lawrence and Wishart, 1955. 64 p.
2. ***Cus R.*** Charles I . Philadelphia : Routledge, 2007. 512 p.
3. ***Walls P.*** Music in the English Courtly Masque. 1604-1640. Oxford : Clarendon Press, 1996. 400 p.
4. ***Knowles J.*** Politics and Political Culture in the Court Masque. London : Palgrave Macmillan, 2015. 256 p.
5. ***Maguire N.*** The Theatrical Masque: Masque of Politics. – The Case of Charles I. *Journal of British Studies*. Vol. 28, 1989. P. 1–22.
6. ***Gentles I.*** Oliver Cromwell: God's Warrior and the English Revolution / I. Gentles. *British History in Perspective*. London : Palgrave. 2011. 284 p.
7. ***Norbrook D.*** Poetry and Politics in the English Renaissance Revised Edition. Oxford : Oxford University Press, 2002. 350 p.
8. ***Shirley J.*** The Dramatic Works and Poems. Charleston : Nabu Press (14 Oct. 2010) 524 pages.
9. ***Lewcock D.*** Sir William Davenant, the Court Masque and the English Seventeenth Century Scenic Stage. New York : Cambria Press, 2008. 372 p.
10. ***Lowe R. W.*** Thomas Betterton. Charleston : Nabu Press, 2012. 208 p.
11. ***Grout D. & Williams H. W.*** A Short History of Opera. New York : Columbia University Press, 2003. 1042 p.
12. ***Blow J.*** Venus and Adonis. Paric: Editions de L'oiseau Lyre, 1949. 95 p.

References

1. ***Hill C.*** The English Revolution 1640. London : Lawrence and Wishart, 1955. 64 p.
2. ***Cus R.*** Charles I. Philadelphia : Routledge, 2007. 512 p.
3. ***Walls P.*** Music in the English Courtly Masque. 1604-1640. Oxford : Clarendon Press, 1996. 400 p.
4. ***Knowles J.*** Politics and Political Culture in the Court Masque. London : Palgrave Macmillan, 2015. 256 p.
5. ***Maguire N.*** The Theatrical Masque: Masque of Politics. – The Case of Charles I *Journal of British Studies*. Vol. 28, 1989. P. 1–22.
6. ***Gentles I.*** Oliver Cromwell: God's Warrior and the English Revolution. *British History in Perspective*. London : Palgrave. 2011. 284 p.
7. ***Norbrook D.*** Poetry and Politics in the English Renaissance Revised Edition. Oxford : Oxford University Press, 2002. 350 p.
8. ***Shirley J.*** The Dramatic Works and Poems. Charleston : Nabu Press (14 Oct. 2010) 524 pages.
9. ***Lewcock D.*** Sir William Davenant, the Court Masque and the English Seventeenth Century Scenic Stage. New York : Cambria Press, 2008. 372 p.
10. ***Lowe R. W.*** Thomas Betterton. Charleston : Nabu Press, 2012. 208 p.
11. ***Grout D. & Williams H. W.*** A Short History of Opera. *New York : Columbia University Press,* 2003. 1042 p.
12. ***Blow J.*** Venus and Adonis. Paric: Editions de L'oiseau Lyre, 1949. 95 p.

ЭВОЛЮЦИЯ ПРИДВОРНОЙ МАСКИ ВРЕМЕН АНГЛИЙСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1640-1660 ГОДОВ И РЕСТАВРАЦИЯ ДИНАСТИИ СТЮАРТОВ

Соколова Алла Викторовна – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии, Национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Установлено, что придворная Маска как жанр оказала значительное влияние на формирование английской национальной оперы, в то время как оперный жанр в Англии, в отличие от музыкального искусства в Европе, в течение длительного времени был невостребованным. Выявлено, что протекторат О. Кромвеля отрицательно относился к традиционным королевским придворным развлечениям, которые были известны предметами роскоши и непосильными финансовыми затратами для государственной казны Англии.

Многие исследователи отмечали, что пуритане отличались враждебностью к театру и драматическому искусству. Однако отношения пуритан и искусства в целом, нельзя рассматривать в столь упрощенной форме. Пуританами внесен большой вклад в английское искусство, связанный с всплеском интереса к упрощенному и лишенному роскоши интерьера жанра Масок, например, «Купидон и смерть» Джеймса Ширли, а также постановкой первой публичной английской оперы «Осада Родоса» английского композитора Уильяма Давенанта. Обозначено, что после реставрации монархии в Англии интерес к оперным постановкам оставался по-прежнему небольшим.

Ключевые слова: придворная Маска, эволюция, английская революция, восстановление монархии, английская опера, элементы жанра Маски

THE EVOLUTION OF THE COURT MASQUE OF THE PERIOD OF THE ENGLISH REVOLUTION OF 1640-1660 AND THE RESTORATION OF THE STUART DYNASTY

Sokolova Alla – Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

It was established that the court Masque, as a genre, had a significant influence on the formation of the English national opera, while the opera genre in England, unlike the musical art in Europe, was unclaimed for a long time.

It was revealed that the protectorate of O. Cromwell negatively related to the traditional royal court entertainments, which were known for luxury goods and excessive financial costs for the state treasury of England.

Many scholars have noted that Puritans were hostile to the theatre and to drama. However, the relationship of Puritans and art in general such a simplified form.

The Puritans made a great contribution to English art, associated cannot be viewed in with a surge of interest in the simplified and luxury-free interior of the Masques genre, for example, «Cupid and Death» by James Shirley, as well as the staging of the first public English opera «Siege of Rhodes» by the English composer William Davenant.

It is indicated that after the restoration of the monarchy in England, interest in opera productions remained limited.

Key words: conductor, cultural creation, cultural carrier, frontierity, liminality, transgression.

UDC [78.7.034] (410.1)

THE EVOLUTION OF THE COURT MASQUE OF THE PERIOD OF THE ENGLISH REVOLUTION OF 1640-1660 AND THE RESTORATION OF THE STUART DYNASTY

Sokolova Alla – Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer,
Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The aim of this paper is to understand and substantiate the nature of evolutionary changes and the gradual extinction of the genre of the court Masque during the revolution and restoration of the Stuart monarchy in England.

***Research methodology*.** Twelve major publications on this subject were reviewed. The research methodology assumes the unity of methodological approaches, such as the cultural-historical and comparative analysis methods, which allows the tracing of the evolution and extinction of the court genre of Masques in the period of the English revolution and restoration of the monarchy.

Results. To consider O. Cromwell, the leader of the Puritan parliamentary coalition, as an enemy of art would be fundamentally wrong. For the leading playwrights and screenwriters of the time of the English revolution (J. Shirley, W. Davenant, etc.), Masques proved to be a format in which Puritan restrictions could be circumvented. The allegorical tradition of the Masques made it possible to express their attitude to various aspects of the political life in England, while not entering into direct conflict with the Puritans. Despite the controversial attitude of the Puritans towards music, the first English opera was created, however the Masque genre was transformed and slowly faded away. After the restoration of the monarchy, the leading musicians of England realized that the French and Italian culture, which had influenced English art for many decades, had a negative impact on the originality and uniqueness of English music. The search for a national foundation in music became the main goal of English composers.

Scientific novelty is to identify the causes of the evolution and extinction of the genre of the court Masque during the English Revolution and the subsequent restoration of the monarchy.

***The practical significance*.** Ukrainian Teachers of higher and secondary educational institutions can use this information in the preparation of curricula, in lecture material, in seminars and workshops.

***Key words*:** court Masque, evolution, English revolution, restoration of the monarchy, English opera, elements of the Masque genre.

Надійшла до редакції 15.11.2020 р.

УДК 429/37/29/1

ГЕНЕЗА ТА ЕТАПИ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ШЛЯХУ ДО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Маркевич Лариса Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії, Рівненський державний
гуманітарний університет, м. Рівне
http://orcid.org/0000-0001-7224-7756
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.331
larisa1977markevych@gmail.com

Простежено історію походження та становлення професійного танцю, зокрема акцентувана увага на тому, що він походить із ремесла. Розглянута виконавська танцювальна культура загалом та розвиток професіоналізму у виконавській майстерності, який в подальшому призвів до виникнення поняття «академізм», критерії специфіки танцювально-пластичної мови. Окреслений історичний шлях театралізації танцю, етапи диференціації танцю від народного до професійного.

***Ключові слова*:** танець, хореографія, хореографічна спадщина, хореографічне мистецтво, балетне мистецтво, танцювальна культура, український балетний театр.

© Маркевич Л. А, 2020

Постановка проблеми. Класична хореографічна спадщина зберігає свою художню цінність, що була і залишається надзвичайно важливим досвідом для процесу становлення та подальшої еволюції українського балетного мистецтва. Досліджуючи жанр українського балетного театру у сучасному розумінні, необхідно акцентувати увагу на історичному становленні професійних засад хореографічного мистецтва. Виникнення професійного танцю, а також розвиток техніки майбутнього класичного танцю як певної системи, що має на меті досягнути найбільшої виразності рухів людського тіла.

Огляд останніх досліджень. Питання танцювальної культури, етапи та шляхи розвитку танцю від первинної форми прояву до академічних вершин цікавило багатьох хореографів, театральних критиків тощо. Зокрема Ю. Станішевський [8] дослідив складний шлях історичного та творчого розвитку українського балетного театру ХХ ст., художню мову української балетної вистави, що базується на розгляді масштабної і багатоаспектної панорами формування і розвитку взаємопов'язаних складових національного хореографічного мистецтва. С. Легка [4, 5] обґрунтувала історико-культурний аналіз української народної хореографії у ХХ ст., розглянула лексичні, жанрові, стилістичні інновації у процесі їх взаємодії з існуючими традиціями українського народного танцю на тлі його становлення та розвитку як культурно-мистецького феномену. Н. Горбатова [2] досліджує синтез академічного і характерного танців у балетних виставах 20–30 рр. ХХ ст. Однак дана проблематика не вичерпується окресленими питаннями.

Виклад матеріалу дослідження. Реалізовуючи порівняльний розгляд мистецтв та наук окремої епохи або її певного часового відрізку, характеризуємо суттєву перевагу мистецтва у віддзеркаленні сутності та характеристики епохи. Природа пластичних видів мистецтва полягає у відображенні комплексного змісту епохи крізь естетику рухів, жестів, поз, ракурсів, костюмів, сценічного оформлення, зв'язків з іншими видами мистецтва. Під час свого природного розвитку окремий вид мистецтва втручається у сферу суміжного мистецтва, зразком такого еволюційного процесу можна вважати балет. С. Худеков з цього приводу зауважував: «Танець, у формі ритмічного руху, з пластичними формами поєднує в собі скульптуру з живописом як вираження певного порядку в просторі» [10; 11].

Із фізіологічної точки зору «танець» розглядають як «механічні елементи», у яких «закладена душа». Правомірно назвати поняття «танець» чергуванням різних послідовних рухів тіла, що підпорядковуються настрою людини та дотримуються законів музичного ритму [10; 12-13]. З часом танець перейшов із категорії суто розважального характеру й природного прояву емоцій до категорії «елементів релігійного ритуалу». У даній площині С. Худєков акцентував увагу на тому, що існування чималої кількість божеств викликало потребу використання «жестів церемоніальної обрядовості», які з часом сформувалися у самостійний вид мистецтва – пантоміму, « <…> мистецтво жестів, назване Плутархом «розмовляючими» танцями» [10; 22]. В період Середніх віків танець був лише засобом «прикраси християнських свят», а виконання його з метою прояву настрою вважалося церквою «пустою забавою» і переслідувалось. Проте, потреба веселощів та розваг була вищою за страх перед церквою і народні танці знайшли прихисток у селах. «У народних танцях як у «наївних поемах» із зав'язкою і розв'язкою відображається духовний світ та характер кожної народності, зберігається дорогоцінний матеріал для закладення міцного фундаменту балету <…>» – зазначавав свого часу С. Худеков [10; 23]. На середньовічні народні танці звертається особлива увага, оскільки в них закладений початок шляхетних придворних танців XVI ст. А саме вони слугують основою майбутнього балету.

Розвідки художньої мови «високих» і «низьких» жанрів відбувалися в основному емпіричним шляхом. У добу Відродження (ранній) в Італії видані підручники Ебрео, Арени й Корнацано, в яких з'явилася перспектива розділити лексику «низьких» танців (*bassesdanses*) та *balli*, танців більш рухливих. Специфічною рисою *італійських balli* був стрибок; *па* виконувались швидше з притупом. До таких танців «*balli*» належали: Giocosa, Ducbesso, Colonese, Ingrata, Gelosia, Graziosa і ін.

Наприкінці XV – поч. XVI ст. у розвитку жанру придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти, інтермедії) помічається видозмінення і використання в хореографічній лексиці обрядової символіки. Якщо соціальним знаком поваги було схиляння колін, то в танці колінопреклоніння видозмінилось в уклін або реверанс – популярну фігуру, частину художньої мови. Розкриваються різні ознаки у структурі та реалізації танців: по-перше, визначений мотив для парних танців (уперше в історії); по-друге, з'явилась причина для розподілу ролей виконавців. Саме тому, що дама є символом благоговіння, а кавалер повинний посвідчувати їй повагу в танці.

Спільна «аристократизація» сутності народних танців, яскравий прояв у ньому людських пристрастей спричинили появу у діадах (придворних парних танцях, що виконувалися на балах при вельможних дворах Європи), сучасної хореографічної мови, більш типізованої, помірної у порівнянні з народними танцями. Натомість злагодженої, художньо привабливої, жанрово конкретизованої (павана, алеманда, гальярда, куранта, жига, рігодон, гавот, менует, сарабанда тощо). Таким чином, епоха Відродження впровадила в державах Європи (у придворних сферах і домашньому побуті) так звані

«салонні» танці. Їх поява пов'язана з послідовним процесом стилізації хореографічної мови народних танців, прийнятих привілейованими прошарками суспільства. Це надало їм більш витонченої форми.

Німецький дослідник О. Бі у праці «Der Tanz» [11] сформував власне бачення технічного опанування характерних властивостей хореографічної мови даних танців і впровадив поділ історії становлення салонного танцю на три періоди: 1) італійський – епоха Відродження – урочисті ходи (до 1600 р.); 2) французький – епоха Людовиків XIV–XV – удосконалення та індивідуалізація рухів (до 1800 р.); 3) германо-слов'янський – епоха вальсу, мазурки і польки – ускладнення та жанровий синтез. С. Худєков доповнює цей список IV періодом – екзотичного танцю на чолі з танго [10; 320-396].

Сценічне танцювальне мистецтво послідовно розвивалося паралельно з салонними танцями до правління Людовіка XIV, в якому балет посів чільне місце в ряду витончених мистецтв. Усі вищеперераховані європейські танці народного походження виконувались в аристократичному середовищі, набуваючи складних, етикетних форм виконання рухів (відточувались граматика, морфологія, семантика елементів хореографічної мови) з подальшим культурним удосконаленням. Зміст художньої мови танцю полягав у гармонії форм та «жвавих ліній», хореографічна мова набула значення «живої пластики», де кожен рух формував нові, підпорядковані ритму гармонічні конфігурації танцю. Усвідомлення того, що кожен танець має бути осяяний внутрішнім змістом, у той період не було обов'язковим; так звані «великі балети» слугували перехідною формою до нового етапу розвитку хореографії.

Етап диференціації професійного і народного танців, що почався з середини XV ст., означив формування в суспільстві іншої точки зору – необхідної наявності в кожному русі певного змісту та «шляхетної» манери виконання (комплексна естетична цінність танцю). Усвідомлюючи, що форми і рухи людського тіла обов'язково передають його душевний настрій, до художньої мови танцю стали висуватися нові вимоги: 1. Надання кожному руху, кроку необхідного змісту, узагальнюючої єдності характеру, манери виконання та виразності, об'єднаних із розміреними рухами корпусу; 2. Розмежування танцю для душі та професійної хореографії. Означивши такий вигляд, танець був визнаний не лише як розвага за допомогою пересувань корпусу, але як шляхетне мистецтво, що репрезентує засіб для передачі душевного настрою в «гордовитому ритмі красивих ліній» [10; 22].

Підвищенню суспільного статусу хореографічного мистецтва сприяла активна комунікація існуючих театральних форм та витонченої салонної манери виконання; при такому взаємному обміні танці постійно вдосконалювалися й досягли категорії професійних, а до танцівників-професіоналів висувалися суворі вимоги у технічному виконанні «шляхетної» хореографічної лексики.

Диференціація придворного і народного танцю (спочатку в старовинній сюїті XVI ст.) надала змогу в перших балетах утілити бароковий універсум – означити контрастні танцювальні сфери як структурний принцип: характерні сцени – алегоричний танець міфологічних персонажів – фінальний гран-балет (Франція, мелодраматичний балет, Мішель де Пюр).

Зважаючи на хід історичних подій, всі найкращі зразки танцювальної культури Італії та Франції були асимільовані, природжена грація французів об'єдналася з «блискучою» фантазією італійців, де увага до національно-конкретного пояснювалася впливом «карнавальної культури» (Ф. Боссан) та сприяла формуванню сюжетно-сценічної матриці зі змістом характерного танцю.

«Народне» в барокових балетах ще не набуло значення національно-визначеного і не стало носієм певної національної ідеї. Національні танці втілювали основні напрями реалізації політики взаємовідносин держав і суверенів, ще й тому ситуація сприяла активному вдосконаленню техніки виконання танців.

У той перехідний період відбувалося активне накопичення, відбір та комбінування різноманітних елементів хореографічної граматики. Школа танців XVI ст. сформувала учителів, майбутніх майстрів балетного мистецтва – дослідників і практиків хореографічної граматики, з'явилась професійна література (італійці Карозо та Негрі, француз, канонік Т. Арбо), в якій систематизовано хореографічну мову танців сучасності, що склали перехідний етап до сценічних танців (Ф. Карозо, 1581 р.; Негрі, 1602 р.; Т. Арбо, «Оркесографія» та ін.) [10; 363].

Поняття про канонічні основи, константи сценічного танцю, без яких самостійний балетний театр не може існувати, формується з другої пол. XVII ст., а від початку XVIII ст. становленню балету і класичного танцю сприяла діяльність багатьох хореографів (П. Бошан, Л. Летанг, Л. Пекур, М. Блонді, Ж. Баллон) і виконавців у різних країнах – Італії, Англії, Голландії, Швейцарії, Данії, Польщі, Австралії, згодом й у Росії.

Раціоналістичність Класицизму кристалізувала систематизацію художніх засобів у відповідності до поділу на «високі» та «низькі» жанри. Для балету виявились плідними дослідження науковцями (Дідро, Гельвецій, Ларошфуко) характеру людини як комплексної етичної проблеми та вимоги *стилістичного пуризму*, особливо в галузі звільнення хореографічної мови балету від небажаних, «низьких» стилістичних елементів. Украй повільно ускладнювалася і систематизувалася хореографічна мова та технічні принципи її втілення. Досягненням було те, що танець ставав «музикою для очей, маючи на увазі зближення того, що

бачимо і того, що чуємо» [4; 79]. Розум та логіка, втілені в хореографічній мові, вимагали не хаотично підібраних рухів, а неодмінно свідомо з'єднаних, паралельно і послідовно побудованих, з опорою на певну систему, завдяки якій і виникає цілісність художнього образу, художня єдність, концентрований зміст (Мольєр-Люллі-Бошан). Розширення тематичної сфери балету (звернення до музики і танців сучасного побуту з яскравими образно-тематичними характеристиками – лейтмотивами й лейттемами), вимагало значної трансформації виразних засобів танцю, гнучкої зміни темпів, метроритмів, нюансів у мелодіях повільних танців; почалося професійно-спрямоване формування основ хореографічної лексики характерного танцю. Так, національні риси (типи народного життя, національний гумор) яскраво проявлялися у французькому балеті поч. XVII ст. – гротескових балетах-маскарадах (Генріх IV).

Перевага «шляхетних сюжетів», драматично-виразні пластичні образи зосередили увагу Ж. Новерра та його послідовників (Ж. Доберваль, Ш. Дідло) на використанні виразної танцювальної пантоміми, багатої напруженими ситуаціями і пристрастями та вдосконаленні художньої мови дієвого класичного танцю. Всі прояви ігрового національно-характерного начала Ж. Новерр реалізував, поєднуючи з танцями «серйозними» у grand ballet, авторські entrees комедійного характеру стали граціознішими, *танці «у характері*» набули вишуканої віртуозності: « <…> я намагаюсь надати моїм творам шляхетність епопеї і грацію пасторальної поезії» [7; 41].

Свого часу Ж. Новерр фіксував наукові спроби осмислення феномену танцю (початок мистецтвознавчого аналізу) крізь аналіз мовних можливостей хореографічного мистецтва в балетній виставі, визначення низки конкретних вимог до манери мовного висловлювання, встановлення зв'язку між танцювальним рухом та внутрішнім планом вираження. З ім'ям балетмейстера пов'язується початок історії характерного танцю у сучасному розумінні – відмова від втілення національної своєрідності як придворної маски з певною політичною функцією (союзник, ворог або нейтральна сторона) та принципами візуалізації у костюмі, комічному жесті, зайвій побутовій деталізації (перший вихід артистів балету на сцену без масок – у дивертисменті «Характери танцю» з «Альцести» Ж. Б. Люллі, 1729 р.).

У результаті плідної діяльності Ж. Новерра здійснена жанрова класифікація танців у балеті; поняття «танець у характері» набуло визначеності. Відбулося остаточне відділення балету від буффонно-маскарадних витоків, а характерний танець став елементом, що дозволяє зберегти «маску», передану засобами хореографічної лексики. «Танці в характері» стали структурним елементом балетної вистави (побутові сцени, entrees комедійно-гротескного характеру), але їх лексична наповненість ще не була чітко визначена, змішення різножанрових рухів підпорядковувалося завданню створення конкретного хореографічного образу, характеру.

Загалом у художній мові вже «проростає» прообраз балетної вистави XIX ст. із класичним і характерним танцями в його структурі (внутрішньо жанровий розподіл, внутрішній контраст балетної драматургії) та театрально-сценічним осмисленням «танцю в характері» .

Прояв конкретно-національного у Ж. Новерра трансформується у співставленні з узагальнено-класичним: лексика «благородної, шляхетної мови» та «жаргонна» хореографічна мова переосмислюється у національний жанр, в якому сюжети з селянського життя вирішуються засобами хореографії. Осмислення класиками-просвітителями категорії «національного» як сукупності усіх подібних рис народу (Дідро) Новерр проектував на сферу хореографії, створюючи характерний танець як *«танець у характері конкретного народу»*.

Послідовники французького хореографа і теоретика Ж. Ж. Новерра – Ш. Л .Дідло і Жан-Антуан та М. Петіпа, французькі артисти балету, що тривалий час працювали у Росії і сприяли виходу російського класичного балету на одне з перших місць в Європі, зробили вагомий внесок у розвиток російського, а отже й українського класичного балету. Класичні традиції європейської балетної школи у XVIII ст. почали «проростати» й в Україні. Як писав Г. Квітка-Основ'яненко, саме у 1780 р. у Харкові влаштовано театр. Давалися балети, що ставив «відставний Санкт-Петербурзького театру дансер Іваницький. Гадаю, що ці балети були звичайними дивертисментами, але чув, що трупа складалася з дванадцяти осіб, усі з харків'ян. Звичайно, між ними були й жінки, бо ті, згадуючи про цей веселий для Харкова час, із захопленням розповідали про одну з танцівниць – малярівну (дочку маляра), яка полонила всіх відвідувачів спритністю і легкістю в танцях, а ще більше привабливою зовнішністю» [3; 230]. Цілком можливо, що дивертисментні вистави Іваницького, знайомого з постановками Анджоліні, були близькі за національно-демократичними тенденціями до вистав російського балетного театру і мали жанрово-комедійний, побутовий характер. Вірогідно, що перший харківський балетмейстер використовував не лише російські народні танці, а й елементи українського хореографічного фольклору, а чарівна «малярівна» захоплювала харків'ян своєю легкістю, граціозністю і темпераментом саме в стилізованих українських танцювальних композиціях.

Професіоналізація балетного жанру отримала розвиток на теренах *українського кріпацького театру*. Перша балетна вистава була показана у 1801 р. у виконанні кріпацької театральної трупи

поміщика Д. Ширая, що складалася з 40 осіб підготовлених танцюристів і кріпацького оркестру. Артистам у кріпацький театр для постановки балетних вистав та надання фахової освіти запрошувалися відомі іноземні педагоги-хореографи, балетмейстери, художники-декоратори з імператорських театрів Москви та Санкт-Петербургу (Ф. і К. Мореллі, П. Пінюччі, Дж. Канціані). Князь П. Шаліков у книзі «Мандрівка до Малоросії» (1803 р.) описував виконавську майстерність трупи, що вирізнялась «виразними положеннями», «швидкістю ніг своїх», «обертаннями і поглядами», і створені ними картини вистави «красномовно» пояснювали історію подій» [9; 76].

Кріпацькі театри у репертуар долучали одночасно класичні номери та характерні танці, зокрема й українські, що підпорядковувались сюжету дії, іноді складали окремі дивертисменти.

На початку XIX ст. розпочався якісно новий етап у західноєвропейському мистецтві класичного танцю. В 30–40 рр. XIX ст. хореографічна мова починає розглядатися у якості цілісної системи поетичного узагальнення, особливу роль в якій відіграє рівень типізації (умовна дієвість) у кожній окремій сценічній ситуації.

У середині століття відбувся перехід до *академічної системи хореографії*, коли увага приділялася танцювальній формі. Хореографічна практика й теорія танцю довели, що смисл форми втілюється виражальними засобами, що мають свою специфіку в кожному з видів художньої мови сценічної хореографії. Таким чином, активне й різнобічне використання європейського та російського хореографічного досвіду відіграло *професійно-спрямовуючу роль* у злеті вітчизняної балетної культури.

У контексті європейської культури можна краще зрозуміти своєрідність українського танцювального мистецтва. Український народний танець здійснював у межах національної культури ті ж функції, що професійний (на базі народного, «низового») – в культурі європейській, насамперед, італійській і французькій, що їм завдячуємо створенням жанру балету та формування виконуваних ним функцій – виховної (естетична, етична, фізичне виховання) та культуротворчої.

Український народний танець також здолав шлях від мистецтва «низового» до балетного вперше у постановках П. Вірського. Однак цей шлях був незрівнянно довшим. Якщо імена перших учителів танців задокументовані в європейській літературі ще у XII ст., то в Україні вони з'являються лише у XX ст. Тоді ж, а не в XV–XVI ст, як в Італії, з'являється на українському ґрунті «вчена хореографія», піонером якої є В. Верховинець, бо український танок функціонував у рамках народної, глибоко традиційної культури, вплинувши на розвій цієї культури, можливо, навіть більшою мірою, ніж танець французький на культуру Франції. Кульмінаційною в його розвитку була козацька епоха, пов'язана з заснуванням Запорозької Січі, що тривалий час виконувала функції держави. Тут сформувалася національна лицарська верства – козацтво.

У культурній пам'яті українців образ козака-танцюриста залишився сильним і яскравим спогадом, подібно до образу короля-танцюриста в культурній пам`яті французів (беручи до уваги всі очевидні відмінності між французьким королівським двором і Запорозькою Січчю, між бальним, етикетним танцем придворних і вільним, розкутим, імпровізаційним танцем українського лицарства). У барокову епоху український народ дістає назву козацького й так ідентифікує себе й ідентифікується у світі. Хореографічна культура й пісенна поезія тих часів стала надбанням народної культури і класифікується в категоріях фольклорного мистецтва; народний танець став танцем провідної верстви, не втрачаючи своїх характерних особливостей – розкутості, імпровізаційності, природності пластичного образу.

Для української культурної традиції характерна взаємодія народного й елітарного начал. Унаслідок цієї взаємодії формувалося і пісенне, і танцювальне мистецтво, збагачуючись у змісті, розширюючи й урізноманітнюючи арсенал власних виражальних засобів. Ця взаємодія інтенсивно відбувалася в епоху бароко – епоху відродження народної культури, яка, завдяки діяльності козацтва, стала домінуючою, спільною для всіх прошарків суспільства, синтезувавши функції «низової» і «високої» культур, що зумовило естетичну довершеність, вишуканість і артистизм народного танцю.

Своєрідність протікання культурного процесу в Україні не має аналогів у культурах європейських країн, де в барокову добу спостерігається наростаюча диференціація «високої» і «низької» культур. Хореографія, розвиваючись в єдиному руслі української культури, зазнала в барокову добу епохальних змін: «Те, що формування українського національного мистецтва збіглося з пануванням на політичній арені козацтва, мало велике значення для всієї його подальшої долі, – наголошує А. Макаров. – Для будь-якої культури важливо, хто стояв біля її колиски, чиїми турботами вона зводилася на ноги» [6; 208].

З одного боку, танець, формуючись як складова частина обрядово-ритуальної системи, через яку відбувався зв'язок людини з довкіллям за архаїчної доби, зберігає в собі її елементи як відповідні за змістом рухові архетипи (трикрок, «вихилясник», «тинок», «бокова доріжка» тощо). З іншого, таке наслідування, поступово виокремлюючись із ритуального тексту, набуває естетичного значення завдяки численним виконавським інтерпретаціям у різних побутових і сценічних контекстах. Проте

для більшості інтерпретаторів народного танцю у 10–30-ті роки ХХ ст. фольклорні зразки не завжди були доступними. Тому у танцювальному мистецтві означеного періоду переважає опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення [12]. Орієнтацію на стилізовані й трансформовані мовні засади народного танцю, його вільну сценічну інтерпретацію можна вважати домінуючою тенденцією у розвитку української хореографії.

Розвиток національного театру сприяв формуванню *фольклорно-сценічної* та *народно-класичної* знакових хореографічних систем використання у виставах народної танцювальної лексики. Перша модель ґрунтувалася на використанні українського танцю у чистому вигляді.

У театральний побут її впроваджував В. Верховинець. Балетмейстер, фіксуючи особливості фольклорного зразка, відтворював їх у контексті музично-драматичних, оперних та опереткових вистав, які здійснювала трупа М. Садовського [2; 12]. Розвиток сценічних форм народного танцю пов'язаний з музично-драматичними і оперними постановками М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського і ін. У 1907–1919 рр. у І стаціонарному українському театрі М. Садовського в Києві розвивався український сценічний танець. Музичні вистави, опери і оперети М. Лисенка і К. Стеценко, над якими працював хореограф-фольклорист В. Верховинець, були насичені іскрометними запальними українськими танцями. Ним створені декілька «Вечорів української хореографії» (1912 р.), в яких театралізований український танець став «головною діючою особою».

Так, уперше на сцені з'являється гуцульський «Аркан», а згодом розгорнуті балетні сцени в опері М. Лисенка «Енеїда» (23.11.1910 р.). Цікавими у постановці В. Верховинця були веснянки карфагенянок і гопак на Олімпі, танець молоді біля корчми, поставлений для драми І. Франка «Украдене щастя» (прем'єра 7.03.1912 р.) [8; 102]. Винахідливо скомпоновані і поставлені обрядові «хори веснянок» у п'єсі «Маруся Богуславка» вдало розкривали суттєві риси ліричних персонажів, підпорядковуючи «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішенню. Проте, спроба побудувати повністю на цьому принципі балетну композицію виявилася невдалою.

Таким чином, у становленні етнографічного типу вистави та розвитку українського сценічного танцю *фундаментально-моделююча* роль належить музично-драматичному театру (музично-драматичні та оперні постановки М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського в І стаціонарному українському театрі). Попри відсутність завершених, самостійних балетних творів, він став «лабораторією національного балетного стилю», де українські композитори і хореографи відточували нове розуміння видів і жанрів українського фольклору *у* напрямі його *театралізації*.

Друга модель, народно-класична, виникає як альтернатива «етнографічному» балетові. На початку ХХ ст., коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах І стаціонарного українського театру М. Садовського, виникла необхідність створення національного українського балету. З цього приводу В. Верховинець висловлювався: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та не вимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [1; 28]. Але в той період український сценічний танець був лише складовою драматичної вистави.

У 1919 р. після створення в Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український танець став елементом і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка).

Для виникнення самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Специфічні виразні засоби українського танцю, які б надали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету – мовою класичного танцю.

Висновки. Таким чином, важливе місце в еволюції національного хореографічного формотворення посідає академічний український народний танець. Унікальність академічної форми виконання створювалась видатними митцями хореографічного мистецтва з допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю на основі розуміння природи танцю, закономірностей виникнення та розвитку його сценічних форм. Тому в постановках народних танців не помітно «класичного балету», так само «ансамблі народного танцю» відсутні у кращих балетних виставах, побудованих на злитті класичної та народної хореографії. Занепад романтичних традицій в балетному мистецтві Франції, Італії, Англії пов'язаний з кардинальною зміною світоглядних координат кінця XIX – поч. XX ст., індивідуалізацією філософсько-естетичних принципів у мистецтві.

Збережені та оновлені традиції балету, як самостійного сценічного жанру в його класичних формах, отримали нове дихання в Росії завдяки творчості композиторів-симфоністів (О. Глазунов, П. Чайковський) і балетмейстерів-класиків (Л. Іванов, М. Петіпа), а згодом – в Україні.

Формування жанру української національної балетної вистави в перші десятиліття ХХ ст. як особливої естетичної і знакової системи відбувалося на основі: а) засвоєння європейських традицій класичного балету через взаємозв'язки з російським балетом та школою класичного танцю; б) інтегрованої стилізації українського народного танцю у драматичному театрі, балетних та оперних виставах як «характерного» танцю, що слугував характеристикою місця дії у формі дивертисменту; в) розвитку мережі стаціонарних театрів опери та балету.

Список використаної літератури

1. ***Верховинець (Костів) В.*** Теорія народного українського танка. Полтава, 1920. 71 с.
2. ***Горбатова Н. О.*** Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.) : дис…канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2004. 177 с.
3. ***Квітка-Основ'яненко Г.*** Історія українського театру у Харкові. Харків, 1964. 448 с.
4. ***Легка С.*** Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі.* Київ : КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 41–46.
5. ***Легка С.*** Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис…канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 173 с.
6. ***Макаров А.*** Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 286 с.
7. ***Новерр Ж.*** Письма о танце. М.-Л. : Academia, 1927. 156 с.
8. ***Станішевський Ю. О.*** Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 734 с.
9. ***Сиповський В.*** Україна в російському письменстві (1801–1850 рр.). УАН. *Зб. іст.- філол. Відділу*, LVIII. Київ, 1928.
10. ***Худеков С.*** Искусство танца: История. Культура. Ритуал. Москва : Эксмо, 2010. 544 с.
11. ***Oskar B.*** Der Tanz. Copyright. 1923 Julius Bard, Berlin 1923.395 с.
12. ***Архетип.*** *Енциклопедія сучасної України*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http:// esu. com. ua/search_articles.php?id=44787.

References

1. ***Verkhovynets (Kostiv) V.*** Teoriia narodnoho ukrainskoho tanka. Poltava, 1920. 71 s.
2. ***Horbatova N. O.*** Stanovlennia mystetstva klasychnoho tantsiu v Ukraini (20–30-ti roky XX st.) : dys…kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2004. 177 s.
3. ***Kvitka-Osnovianenko H.*** Istoriia ukrainskoho teatru u Kharkovi. Kharkiv, 1964. 448 s.
4. ***Lehka S.*** Narodnyi tanets yak atrybutyvnyi element ukrainskoho profesiinoho teatru (kinets XIX – pochatok XX stolittia). Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti. Kyiv : KNUKiM, 2002. Vyp. 3. S. 41–46.
5. ***Lehka S.*** Ukrainska narodna khoreohrafichna kultura XX st. : dys…kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2003. 173 s.
6. ***Makarov A.*** Svitlo ukrainskoho baroko. Kyiv: Mystetstvo, 1994. 286 s.
7. ***Noverr Zh.*** Pysma o tantse. M.-L. : Academia, 1927. 156 s.
8. ***Stanishevskyi Yu. O.*** Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv: Muz. Ukraina, 2002. 734 s.
9. ***Sypovskyi V.*** Ukraina v rosiiskomu pysmenstvi (1801-1850 pp.). UAN. Zb. ist. – filol. Viddilu, LVIII. Kyiv, 1928.
10. ***Khudekov S.*** Yskusstvo tantsa: Ystoryia. Kultura. Rytual. Moskva : Эksmo, 2010. 544 s.
11. ***Oskar Bie.*** Der Tanz. Yzd-vo Copyright. 1923 Julius Bard, Berlin 1923.395 s.
12. ***Arkhetyp.*** *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http:// esu. com.ua/search_articles.php?id=44787.

ГЕНЕЗИС И ЭТАПЫ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПУТИ К УКРАИНСКОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРУ

Маркевич Лариса Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Прослежена история происхождения и становления профессионального танца, в частности сделан акцент на том, что он происходит из ремесла. Рассмотрена исполнительская танцевальная культура в целом и развитие профессионализма в исполнительском мастерстве, который в дальнейшем привел к возникновению понятия «академизм», указаны критерии специфики танцевально-пластического языка. Очерченный исторический путь театрализации танца, этапы дифференциации профессионального и народного танцев.

Ключевые слова: танец, хореография, хореографическое наследие, хореографическое искусство, балетное искусство, танцевальная культура, украинский балетный театр.

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The history of origin and formation of professional dance has been traced, in particular the emphasis that it originates from craft. Performing dance culture in general and the development of professionalism in performing skills, which subsequently led to the emergence of the concept of «academicism», the criteria of the specificity of dance and plastic language. The historical way of theatricalization of dance, stages of differentiation of professional and folk dances are outlined.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

UDC 429/37/29/1

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The aim: to investigate the genesis and stages of differentiation of dance culture, trace the history of origin and formation of professional dance.

Research methodology: historical – to establish the sequence of conditions in which the process of formation and development of dance culture, creation of movements and acquisition of professional skills by performers took place; analytical – in the study of art literature in the relevant direction, the analysis of the potential meaning of choreographic movements at the level of artistic language and genre formation; cultural – in the identification of trends and patterns that contributed to the transformation.

Results. In the early nineteenth century a brand new stage in Western European classical dance art has begun. In the 30-40's of the XIX century choreographic language begins to be regarded as a coherent system of poetic generalization, a special role in which the level of typing (conditional effectiveness) plays in each individual stage situation. In the middle of the century, there was a transition to an academic system of choreography, when much attention was paid to dance form. Choreographic practice and dance theory have proven that the meaning of form is embodied by expressive means that have their own specificity in each type of artistic language of stage choreography. Thus, the active and versatile use of European and Russian choreographic experience played a professional and guiding role in the rise of national ballet culture. The decline of the romantic traditions in the ballet art of France, Italy, England is connected with a radical change in the ideological coordinates of the late nineteenth – early twentieth centuries, the individualization of philosophical and aesthetic principles in the arts. The preserved and renewed traditions of ballet, as an independent stage genre in its classical forms, received a new breath in Russia due to the creativity of symphonist composers (O. Glazunov, P. Tchaikovsky) and classical ballet masters (L. Ivanov, M. Petipa), and subsequently – in Ukraine.

***Novelty*.** The components of artistic language that have undergone modification in Ukrainian classical ballet under the influence of popular choreographic experience during a certain historical period (expressive means, choreographic technique, type of expression, sign meanings) are investigated.

The practical significance. Is the possibility of using its results in the preparation of general and special training courses provided by educational and professional programs of training specialists in the departments of choreography of higher specialized educational institutions, such as: «History of Ukrainian choreographic culture», «Theory and history of classical dance» and others.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

Надійшла до редакції 5.07.2020 р.

УДК 792.82(477)

ЧОЛОВІЧИЙ ТАНЕЦЬ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ 50–60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Карандєєва Олена Ігорівна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
http://orcid.org//0000-0002-1550-8996
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.332
elena_ballerina@ukr.net

Проаналізовано чоловіче виконавство у балетному театрі України 1950–1960-х рр. – у період переходу від хореодрами до симфонічних балетних вистав. Зазначено, що в той період відбувалося оновлення

© Карандєєва О. І., 2020

репертуару, зміна балетмейстерських та виконавських поколінь. Актуалізувався високотехнічний, але, водночас, образний, психологічно насичений, поетичний чоловічий танець. Танцівники впевнено почали крокувати до набуття віртуозності у виконанні складно-технічних рухів. З'явилась плеяда справжніх творчих індивідуальностей – майстрів чоловічого балетного виконавства. Одними із найяскравіших представників української школи чоловічого танцю, що працювали в той період у різних оперно-балетних театрах, були були Р. Візиренко-Клявін (Київ), В. Денисенко (Харків), В. Парсєгов (Київ), О. Поспєлов (Донецьк, Львів).

Ключові слова: чоловічий танець, український балет, танець, хореографія, школа чоловічого виконавства.

Постановка проблеми. Вітчизняний балетний театр як унікальний феноменів мистецького простору України, своєрідний бренд нашої держави на світовій сцені, потребує уваги науковців. Важливим кроком на цьому шляху є відтворення цілісної панорами становлення та розвитку школи українського чоловічого балетного виконавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Різних аспектів розвитку чоловічого танцю в балетному театрі України 50 – 60-х років ХХ ст. торкався у своїх фундаментальних працях Ю. Станішевський [13; 14]. В останні роки пожвавилась наукова рефлексія щодо школи українського чоловічого балетного виконавства, про що свідчить ряд статей: С. Афанасьєва [1], Л. Вишотравки [5], О. Карандєєвої (до заміжжя – О. Горшунова) [6; 8] та ін. Однак комплексного дослідження чоловічого танцю в балетному театрі України зазначеного періоду як етапу розвитку школи чоловічого виконавства на шляху від хореодрами до симфонічних балетів проведено не було.

Мета статті – проаналізувати розвиток школи чоловічого балетного виконавства в Україні 1950–1960-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 30 – початку 50-х рр. ХХ ст. у балетному театрі України домінували хореодраматичні принципи створення вистав, зокрема, підпорядкування поетичної образності змістовному наповненню. «Звернення до поетичної балетної умовності і танцювальної образності кваліфікувалися часом як зрада реалістичним принципам, як хибне захоплення "символізмом" і навіть як формалістичні вправи», – зазначав Ю. Станішевський про ті роки [13; 120]. Ситуація поступово почала змінюватися, і до середини 1950-х рр. на українській сцені з'явився розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв балетних творів. Поступово з балетної сцени зникали пантомімічно-побутові вистави, в яких провідну роль у розвитку дії відігравав не танець, а акторське мистецтво. Виникла потреба у майстерних танцівниках, не лише обдарованих фізично сильних акторах, що забезпечують складні жіночі підтримки, а й віртуозно виконують самостійні танцювальні партії. Було синтезовано, розвинуто і збагачено художній досвід попередніх майстрів українського балету, по-новому розв'язано актуальні проблеми балетної практики і теорії (новаторство і традиції, танцювальна образність і пантоміма, класична спадщина і сучасність, співвідношення виражального і зображального, творча взаємодія балетмейстера і виконавця тощо).

У складний період відходу від домінування принципів драмбалету та становлення симфонічної поетичної балетної вистави з надзвичайною повнотою і багатогранністю розкрилися несхожі виконавські індивідуальності майстрів чоловічого балетного виконавства: М. Апухтін, Ф. Баклан, Г. Баукін, А. Бєлов, В. Гудименко, Я. Додін, О. Зайцев, В. Каверзін, О. Ковальов, М. Новиков, В. Новицький, М. Панасюк, М. Печенюк, В. Рудчик, А. Середа, І. Тривога, П. Фомин, В. Хребтов, В. Шумейкін та ін.

Послуговуючись визначенням мистецької школи як неформального творчого об'єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є, зокрема, наявність сталих традицій, сформованих у творчому середовищі, згуртованість навколо успішного вирішення професійно значущої творчої проблеми, «ефективність функціонування школи, свідчення чому – якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо. Основними функціями подібної школи є: мистецько-педагогічна; забезпечення творчої комунікації; продукування та розповсюдження мистецьких дій, інформації, знань; мистецько-освітня; збереження і примноження кращих традицій та ін., що надано А. Підлипською [12, 345–346], вважаємо, що в аналізований період відбулося утвердження української школи чоловічого виконавства. Одними із найяскравіших артистів балету, хто прислужився розвитку цієї школи у 50–60-і рр. ХХ ст., були Р. Візиренко-Клявін, В. Денисенко, В. Парсєгов, О. Поспєлов.

Славетний танцівник, педагог і хореограф, народний артист УРСР (1979 р.) Роберт Альбертович Візиренко (1929–2000 рр., сценічний псевдонім – Клявін) народився у м. Одеса в родині далекій від балетного мистецтва. У п'ятнадцять років, після переїзду сім'ї до Києва, Р. Візиренко почав займатися хореографією у гуртку художньої самодіяльності. Незважаючи на «пізній вік», чудові фізичні дані дозволили йому згодом вступити до хореографічної студії при Київському Державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка, який очолювала колишня прима-балерина театру

А. Васильєва. Серед педагогів, в оточення яких потрапив Р. Візиренко, були такі авторитетні фахівці як: І. Яскимович, І. Тихомиров, Т. Мазикова, Б. Долідзе, С. Сергєєв.

По закінченні навчання у студії в 1947 р., Р. Візиренка як обдарованого учня направлено на дворічне стажування до Ленінградського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) в клас відомого педагога В. Пономарьова. Повернувшись до Києва танцівник одразу був прийнятий до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка [3].

Упродовж творчої кар'єри (понад два десятиліття сценічного життя) Р. Візиренком-Клявіним створено чимало яскравих танцювальних партій, серед них: Зігфрід, Дезіре, Жан де Бріен, Базиль, Еспада, Гірей, Художник, Абдерахман, Коршун, Меркуціо, Джузеппе, Ганс, Алі-Батир, Петро, Лукаш, Степан тощо [7].

Завдяки чудовому акторському обдаруванню Р. Візиренка-Клявіна неодноразово запрошували до зйомок у художніх кінофільмах (зокрема й балетних вистав, відзнятих на кіностудії ім. О. Довженка). Серед таких робіт назвемо: Чорний Вихор («Андрієш», 1954 р., реж. Я. Базелян і С. Параджанов; за мотивами однойменної казки Е. Букова), єпископ Леонтовський («Триста років тому», 1956 р., реж. В. Петров; сюжет фільму розгортався навколо повстання Б. Хмельницького), Степан («Лілея», 1959 р., реж. В. Вронський та В. Лапокниш), Змій («Летючий корабель», 1960 р., реж. А. Войтецький та М. Юферов; за мотивами української народної казки про пригоди Котигорошка), Актор («Театр і шанувальники», 1967 р., реж. І. Молостова), Лавров («Будні карного розшуку», 1973 р., реж. С. Цибульник).

Особливістю творчої долі Р. Візиренка-Клявіна стало те, що майже від початку танцювальної кар'єри (з 1951 р.) він став поєднувати сценічну діяльність із педагогічною роботою у Київському ДХУ, де на уроках дуетного танцю, передавав власний партнерський досвід майбутнім танцівникам. Водночас почав реалізовувати себе як хореограф-постановник, створюючи оригінальні хореографічні композиції для провідних артистів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, учнів ДХУ та аматорських хореографічних колективів. Серед таких постановок: «Вальс» (Й. Штраус), па-де-де з балету А. Адана «Корсар», «Утро», «Весна» (Е. Григ), «Гопак» (В. Рождєственський), «Сюїта» (М. Лисенко), «Український етюд» (Я. Степовий), «Вальс», «Українські самоцвіти» (В. Гомоляка) тощо [15].

По закінченні танцювальної кар'єри Р. Візиренко-Клявін цілком присвятив себе балетмейстерській роботі. Однією з перших постановок став балет «Кіт у чоботях» (1963 р.) на музику В. Гомоляки. Згодом з'явилися інші вистави: «Кам'яна квітка» (1965 р.) С. Прокоф'єва, «Оксана» (1967 р.) В. Гомоляки, «Муха-Цокотуха» (1981 р.) Д. Салімана-Володимирова, «Чарівний сон» (1983 р.) на музику М. Лисенка.

Експресією, динамізмом і високою технічністю відрізнявся на сцені танець заслуженого артиста УРСР (1977 р.) Володимира Андрійовича Денисенка (нар. 1933 р.). Народився він у Москві в родині вихідців з України, що мешкали на території колишньої Слобожанщини – у Воронезькій обл. Початок навчання у Московському ДХУ співпав із Другою світовою війною. Проте доленосною для танцівника стала зустріч із відомим балетним педагогом М. Тарасовим, у класі якого В. Денисенку пощастило навчатись.

Відомо, що в останніх класах училища В. Денисенко розвинув «широкий і легкий крок, високий і далекий стрибок, надзвичайну гнучкість і пластичність. Окрім цього його танцю були притаманними експресія, запальний темперамент, сміливість і бездоганність у виконанні найскладніших класичних рухів. Набуте дозволяло талановитому випускнику сподіватися, що його, як перспективного артиста запросять до балетної трупи московського Большого театру. На жаль, для розвитку успішної кар'єри на столичній сцені артисту завадив невеликий зріст. Молодого танцівника направлено до трупи Харківського ДАТОБ ім. М. Лисенка» [1; 144].

Поява на українській сцені професіонала з бездоганною хореографічною підготовкою стала знаковою подією для харківського театру. В. Денисенко одразу заявив про себе як талановитий виконавець. Проте проблема маленького зросту залишалася, і танцівникові пропонували виконувати переважно характерні ролі (Блазень у «Лебединому озері», Нуралі в «Бахчисарайському фонтані» тощо).

У харківський період життя розпочалася педагогічна діяльність В. Денисенка, яка згодом продовжилася в Києві у ДХУ (педагогічну школу В. Денисенка проаналізовано у статтях С. Афанасьєва [1] та О. Карандєєвої [8]).

Славетну сторінку в історію вітчизняного чоловічого виконавства вписав заслужений артист УРСР (1965 р.) Валерій Володимирович Парсєгов (1936–2008 р.). Народився він у Києві, в десятирічному віці вступив до Київського ДХУ до класу славетного прем'єра 1930-х рр. М. Апухтіна. Вже під час навчання В. Парсєгов привертав увагу педагогів прекрасними професійними даними та демонстрував високий технічний рівень виконання складних елементів класичного танцю (зокрема, дивовижний для його зросту стрибок).

По закінченні навчального осередку у 1955 р. молодого, перспективного танцівника запрошено до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де він одразу посів місце соліста [5, 124]. А вже наступного року артист отримав звання лауреата Всесоюзного конкурсу артистів балету у Москві. Подія не стала для В. Парсєгова випадковою, адже, як слушно зауважила мистецтвознавець Л. Тарасенко, сумлінність артиста у роботі досить швидко сприяла набуттю ним високої технічної довершеності і рівня перших солістів театру, «а допитливість і бажання постійно вчитися сприяли внутрішньому наповненню і розвитку вміння розкривати у деталях кожен образ, чи то благородні і трохи неземні казкові принци або ніби вихоплені з самого життя герої, улюбленим з яких був Базиль із "Дон Кіхота"» [16, 4].

У будь-якій ролі артист намагався досконало підкреслити танцювальний малюнок, емоційно підсилити художній образ, створити його цілком гармонійним. Театрознавці Г. Десятник та О. Майорова зазначали, що артистична вишуканість завжди органічно гармонізувала в танцівника з осмисленням танцювальної дії, відкривала йому шлях не лише для виконання партії, а й для різнобічного розкриття духовного світу його героя [11].

До сценічних надбань В. Парсєгова, насамперед, варто віднести партії з балетів академічного репертуару: Зігфрід, Принц-Лускунчик, Дезіре, Альберт, Франц, Актеон, Вакх, Вацлав, Принц («Попелюшка»), Ромео, Лукаш, Степан, Іван тощо. Як слушно наголошувала театрознавець Ю. Мазанік, танцівник не мав виграшного для артиста балету зросту, проте чудово володів технікою стрибка. «Його злети над сценою, – писала вона, – завжди супроводжувалися оплесками залу. Кожний пірует, кожна підтримка виконувалися з максимальною точністю і чистотою, приваблювали пластичною красою. Його шляхетні, піднесені в своїх почуттях й елегантно-стримані в кожному жесті сценічні герої, здавалося, зійшли зі сторінок куртуазної літератури, але при всьому тому неодмінно мали свої особливості характеру» [10].

Всебічно здібності В. Парсєгова-виконавця розкрилася у дуетній роботі з партнеркою по сцені І. Лукашовою. Привід для створення творчого союзу Парсєгов-Лукашова був випадковим: Лукашова і Парсєгов за ініціативи керівництва театру взяли участь у кількох оглядах творчої молоді. У Київському ДАТОБ дует помітили і запропонували артистам (які на той час вже станцювалися) взяти участь у IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві (1957 р.). Спроба дуетного виконання стала успішною: Лукашова і Парсєгов отримали срібну і бронзову медалі.

Як слушно зазначала Л. Вишотравка, «Лукашова і Парсєгов були на диво "співзвучні" і, зрештою, почали танцювати практично в усіх виставах столичного театру, зачаровуючи як вітчизняну, так і зарубіжну публіку під час численних гастролей балетної трупи» [5; 125]. Мистецтвознавець Л. Тарасенко, яка неодноразово спілкувалася з артистом, так відобразила його думки щодо духовної та технічної злагодженості в дуетному танці: «Персегов танцював із багатьма провідними солістками театру і з вдячністю згадував кожну. Але є партнерство, а є дует – те, до чого прагне кожен танцівник, і це не кожному вдається віднайти. Народження дуету – чудо, дароване випадковістю... Дует – як явище особливо яскраве, воно неначе несе в собі певну місію – додати цьому світові свою дещицю прекрасного» [16].

Як свідчив Ю. Станішевський, дійсно, В. Парсєгов та І. Лукашова в дуеті втілювали цілковиту красу образів своїх героїв – зовнішню вроду та внутрішню поезію [14; 410]. У 1964 р. танцівники вразили своєю високою технічною майстерністю та надзвичайним емоційним виконанням авторитетне журі II Міжнародного фестивалю танцю в Парижі, очолюване вихідцем з України, балетмейстером Паризької опери С. Лифарем. Добре обізнану з балетом паризьку публіку та театральних критиків насамперед вразило блискуче виконання дуетом па-де-де Діани й Актеона з балету «Есмеральда» (хореографія В. Вронського). Результатом змагання для українських артистів стали престижні для них премії – Гран-прі хореографічного конкурсу-фестивалю та нагороди на честь Г. Павлової та В. Ніжинського.

Віддавши Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка понад двадцять років сценічного життя, у 1976 р. В. Парсєгов перейшов на педагогічну й репетиторську діяльність.

Унікальний виконавський стиль у вітчизняному чоловічому танці сформував заслужений артист УРСР (1953 р.) Олег Сергійович Поспєлов (нар. 1927 р.). Хореографічну освіту він здобув у Свердловському ДХУ (тепер – Уральський хореографічний коледж), де викладачами талановитого хлопця стали авторитетні майстри балетної сцени першої половини XX ст. – В. Преображенський, С. Сергєєв, І. Смольцов В. Шелков, Л. Якобсон, які на той час перебували у Свердловську в евакуації. Ще під час навчання відбулися дебюти молодого танцівника на професійній сцені. Першими ролями стали Нікез у «Марній пересторозі» Ж. Доберваля, сольна мазурка в «Лебединому озері» П. Чайковського, Нуралі в «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва. 1942 р., не закінчивши навчання, О. Поспєлов пішов на фронт добровольцем загальновійськового батальйону 70-ї гвардійської армії, з яким зустрів перемогу у Берліні.

По закінченні війни танцівник відновив професійну підготовку і повернувся на балетну сцену: працював у музичних театрах Свердловська, Пермі, Донецька, Львова. Останнє місто стало для танцівника знаковим: на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка він працював прем'єром сцени продовж 1954–1980 рр. За той час артисту вдалося створити чимало цікавих ролей, як з репертуару академічної спадщини, так і української національної класики: Зігфрід, Дезіре, Принц-Лускунчик, Базиль, Степан, Софрон, Вацлав, Спартак, Данило, Ферхад, Павка, Пер Гюнт, Олекса, Алі-Батир, Єнісей, Еріх, Рішельє, Ленні, Пан, батько Степана, Старший сват, Раджа тощо.

Справжню чоловічу наснагу О. Поспєлов представив глядачеві у балетній виставі радянської класики «Красуня Ангара» Л. Кніпера та Б. Ямпілова, де створив образ нареченого Ангари – Єнисея. На думку мистецтвознавця В. Литовченко, артистові успішно вдалося створити танцювальну роль, в якій зовнішня привабливість героя цілком відповідала його духовному внутрішньому змісту, а віртуозність Поспєлова-Єнисея захоплювала не лише високою технічністю, але й емоційністю і впевненістю виконання [9].

Нерідко у створенні сценічних образів танцівникові допомагали критичні зауваження критиків та колег по сцені. Наприклад, слушні зауваження щодо акторської гри та пластичної свободи було надано артисту театрознавцем Б. Бідненком, який радив танцівникові після перегляду балету «Дон Кіхот»: «Базиль у виконанні О. Поспєлова наділений не лише рисами життєрадісної винахідливості, але й мужністю. Дальша робота актора над образом Базиля повинна вестись у напрямі підвищення танцювальної техніки, легкості і свободи виконання» [2]. І вже у наступному сезоні з відгуку на виставу мистецтвознавця Є. Шинкаренко можемо дізнатися про значні покращення акторських здібностей танцівника, які легко поєднувались з виконанням найскладніших рухів класичного танцю. Балетознавець зазначала: «Майстерно проводить він перший акт, де Кітрі просить батька благословити її і коханого. Багато гумору вкладає артист у сцену вдаваної смерті Базиля в третій дії. Прекрасним партнером є О. Поспєлов у танці з Кітрі. Краса і ясність жесту роблять його танець гранично виразним» [17].

Цінні поради танцівник отримував й від авторитетних колег. Приміром, колишня солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка А. Васильєва після перегляду прем'єри балету «Легенда про любов» на львівській сцені радила Поспєлову-Ферхаду додати у роль більше героїчних відтінків, які певною мірою перекривалися темою особистої трагедії героя в коханні [4]. Критичні, але загалом позитивні відгуки отримала в О. Поспєлова партія кардинала Рішельє з балету «Три мушкетери» В. Баснера. Мистецтвознавець О. Янківська зазначила, що танцівник «створив переконливий образ владного, підступного і кмітливого кардинала» [18].

Наприкінці сольної кар'єри О. Поспєлов продовжував танцювати в балетних дивертисментах вітчизняних опер, які нерідко ставив сам: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тихий Дон» І. Дзержинського тощо. З 1950 р. О. Поспєлов поєднував виконавську, педагогічну й репетиторську діяльність, і працював одразу у двох театрах – Львівському та Донецькому, куди переніс оригінальні балетні твори відомих радянських (в тому числі й українських) балетмейстерів.

Висновки. Період домінування режисерських прийомів, підпорядкування поетичної образності змістовному наповненню в балетному театрі України 30–початку 50-х рр. ХХ ст. поступово почав змінюватися, і до середини 1950-х рр. на сцені з'явився розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв балетних творів. Виникла потреба в танцівниках нового типу, адже попередній період вимагав від артистів-чоловіків переважно акторської та пантомімної майстерності, а також допоміжної ролі у жіночих підтримках.

У 1950-х–60-х рр. у балетному театрі України відбувалося оновлення репертуару, зміна балетмейстерських та виконавських поколінь. Актуалізувався високотехнічний, але водночас образний, психологічно насичений, поетичний чоловічий танець. Саме в той період танцівники впевнено почали крокувати до набуття віртуозності у виконанні складнотехнічних рухів.

З'явилась плеяда справжніх творчих індивідуальностей – майстрів чоловічого балетного виконавства. Одними з найяскравіших представників української школи чоловічого танцю, що працювали в цей період в різних оперно-балетних театрах, були Р. Візиренко-Клявін (Київ), В. Денисенко (Харків), В. Парсєгов (Київ), О. Поспєлов (Донецьк, Львів).

Список використаної літератури

1. ***Афанасьєв С.*** Школа виконавської майстерності Володимира Андрійовича Денисенка: до історії вітчизняної хореографічної освіти (60–80-ті роки ХХ століття). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 1. С. 144–147.
2. ***Бідненко Б.*** Балет прочитано по-новому. *Ленінська молодь*. 1960. 3 квіт. С. 3.
3. ***Валуєв Ю.*** Актор щедрого обдарування. *Культура і життя*. 1969. 16 лист. С. 2.
4. ***Васильєва А.*** Легенда про подвиг і любов. *Радянська культура*. 1964. 16 січ. С. 3.

5. ***Вишотравка Л.*** До історії партнерської співпраці в балеті: Іраїда Лукашова та Валерій Парсєгов. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 123–127.

6. ***Горшунова О.*** Майстри чоловічого танцю на українській балетній сцені у вітчизняному науковому доробку. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 1. С. 39–48.

7. ***Зубарева Н.*** Роберт Клявин: «Мы открыли себя миру, а мир себе – мир!» *Зеркало недели*. 1995. 18 марта. С. 4.

8. ***Карандєєва О.*** Педагогічна школа чоловічого балетного виконавства в Україні. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 3. С. 145–151.

9. ***Литовченко В.*** Весняний подарунок. *Вільна Украна*. 1962. 9 черв. С. 4.

10. ***Мазанік Ю.*** Париж віддав йому свої симпатії. *Театрально-концертний Київ*. 1996. № 5. С. 9–10.

11. ***Майорова О., Десятник Г.*** Творець яскравих образів. *Культура і життя*. 1966. 4 серпня. С. 3.

12. ***Підлипська А.*** Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–349.

13. ***Станішевський Ю.*** Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.

14. ***Станішевський Ю.*** Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музю Україна, 2002. 734 с.

15. ***Тамарова М.*** Мовою танцю. *Вечірній Київ*. 1957. 4 лют. С. 3.

16. ***Тарасенко Л.*** Учитель танцев. *День*. 2006. 1 июня. С. 4.

17. ***Шинкаренко Є.*** «Дон Кіхот». *Вільна Україна*. 1960. 24 квіт. С. 3.

18. ***Янківська О.*** «Три мушкетери» у Львові. *Культура і життя*. 1966. 10 лип. С. 3.

19. ***Petryk O.*** Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Петрик О. Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру]. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 4. С. 232–235.

References

1. ***Afanasiev S.*** Shkola vykonavskoi maisternosti Volodymyra Andriiovycha Denysenka: do istorii vitchyznianoi khoreohrafichnoi osvity (60–80-ti roky KhKh stolittia). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2012. № 1. S. 144–147.

2. ***Bidnenko B.*** Balet prochytano po-novomu. *Leninska molod*. 1960. 3 kvitnia. S. 3.

3. ***Valuiev Yu.*** Aktor shchedroho obdaruvannia. *Kultura i zhyttia*. 1969. 16 lystopada. S. 2.

4. ***Vasylieva A.*** Lehenda pro podvyh i liubov. *Radianska kultura*. 1964. 16 sichnia. S. 3.

5. Vyshotravka L. Do istorii partnerskoi spivpratsi v baleti: Iraida Lukashova ta Valerii Parsiehov. *Kultura i suchasnist*. 2018. № 2. S. 123–127.

6. ***Horshunova O.*** Maistry cholovichoho tantsiu na ukrainskii baletnii stseni u vitchyznianomu naukovomu dorobku. *Tantsiuvalni studii*. 2019. Tom 2, № 1. S. 39–48.

7. ***Zubareva N.*** Robert Kliavyn: «Мы otkгыly sebia myru, a myr sebe – myr!» *Zerkalo nedely*. 1995. 18 marta. S. 4.

8. ***Karandieieva O.*** Pedahohichna shkola cholovichoho baletnoho vykonavstva v Ukraini. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* 2020. № 3. S. 145–151.

9. ***Lytovchenko V.*** Vesnianyi podarunok. *Vilna Ukrana*. 1962. 9 chervnia. S. 4.

10. ***Mazanik Yu.*** Paryzh viddav yomu svoi sympatii. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv.* 1996. № 5. S. 9–10.

11. ***Maiorova O., Desiatnyk H.*** Tvorets yaskravykh obraziv. *Kultura i zhyttia*. 1966. 4 serpnia. S. 3.

12. ***Pidlypska A.*** Rehionalni shkoly balnoho tantsiu v Ukraini. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury.* 2013. Vyp. 30. S. 344–349.

13. ***Stanishevskyi Yu.*** Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985. Shliakhy i problemy rozvytku. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1986. 237 s.

14. ***Stanishevskyi Yu.*** Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. 734 s.

15. ***Tamarova M.*** Movoiu tantsiu. *Vechirnii Kyiv*. 1957. 4 liutoho. S. 3.

16. ***Tarasenko L.*** Uchytel tantsev. *Den*. 2006. 1 yiunia. S. 4.

17. ***Shynkarenko Ye.*** «Don Kikhot». *Vilna Ukraina*. 1960. 24 kvitnia. S. 3.

18. ***Iankivska O.*** «Try mushketery» u Lvovi. *Kultura i zhyttia*. 1966. 10 lypnia. S. 3.

19. ***Petryk O.*** Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Petryk O. Vnesok Oleha Stalinskoho u rozvytok ukrainskoho baletnoho teatru]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2018. № 4. S. 232–235.

МУЖСКОЙ ТАНЕЦ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ УКРАИНЫ 50–60-х ГОДОВ XX ВЕКА

Карандеева Елена Игоревна – заслуженная артистка Украины,
доцент кафедры хореографического искусства, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Осуществлен анализ мужского исполнительства в балетном театре Украины 1950–1960-х гг. – в период перехода от хореодрамы до симфонических балетных спектаклей. Отмечено, что в тот период происходило

обновление репертуара, смена балетмейстерских и исполнительских поколений. Актуализировался высокотехнический, но одновременно образный, психологически насыщенный, поэтический мужской танец. Танцовщики уверенно начали шагать до обретения виртуозности в исполнении сложно-технических движений. Появилась плеяда настоящих творческих индивидуальностей – мастеров мужского балетного исполнительства. Одними из самых ярких представителей украинской школы мужского танца, работавших в тот период в различных оперно-балетных театрах, были Р. Визиренко-Клявин (Киев), В. Денисенко (Харьков), В. Парсегов (Киев), А. Поспелов (Донецк, Львов).

Ключевые слова: мужской танец, украинский балет, танец, хореография, школа мужского исполнительства.

MEN'S DANCE IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE 50–60 S OF THE TWENTIETH CENTURY

Karandieieva Olena – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev

The article analyzes men's performance in the ballet theater of Ukraine in the 1950–1960 s. – during the transition from choreodrama to symphonic ballet performances. It is noted that during this period there was a renewal of the repertoire, a change in choreographer and performing generations. Highly technical, but at the same time figurative, psychologically rich, poetic men's dance was actualized. The dancers began to walk with confidence until they acquired virtuosity in performing complex technical movements. A galaxy of real creative individuals appeared – masters of men's ballet performance. R. Vizyrenko-Kliavin (Kyiv), V. Denysenko (Kharkiv), V. Parsiehov (Kyiv), O. Pospielov (Donetsk, Lviv) were among the most prominent representatives of the Ukrainian school of men's dance, who worked in various opera and ballet theaters during this period.

Key words: symbol, trademark, style, symbolism, stylistics.

UDC 792.82(477)

MEN'S DANCE IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE 50–60 S OF THE TWENTIETH CENTURY

Karandieieva Olena – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev

The aim of the article is to analysis of the development of the school of ballet ballet in Ukraine in the 1950 s and 1960 s.

Research methodology. The study uses methods of analysis and synthesis, chronological and biographical methods for determining the characteristics of the performing school through the prism of biographies of individual dancers.

Results. The period of dominance of director's techniques, subordination of poetic imagery to content in the ballet theater of Ukraine in the 30-early 50 s. XX century gradually began to change, and by the mid-1950 s. a developed poetic dance appeared on the stage, capable of revealing the characters of the heroes of ballet works. A need arose for dancers of a new type, because the previous period of development required from male artists mainly acting and pantomime skills, as well as an auxiliary role in female supports.

In the 1950-1960 s. in the ballet theater of Ukraine there was a renewal of the repertoire, a change in the choreographer and performing generations. Highly technical, but at the same time figurative, psychologically rich, poetic male dance was actualized. It was during this period that dancers confidently began to walk until they acquired virtuosity in performing complex technical movements. A galaxy of real creative individuals appeared - masters of men's ballet performance. R. Vizyrenko-Kliavin (Kyiv), V. Denysenko (Kharkiv), V. Parsiehov (Kyiv), O. Pospielov (Donetsk, Lviv) were among the most prominent representatives of the Ukrainian school of men's dance, who worked in various opera and ballet theaters during this period.

Novelty. For the first time, the analysis of men's dance in the ballet theater of Ukraine in the 50–60 s of the twentieth century as a stage in the development of the school of men's performing on the way from choreodrama to symphonic ballets.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of the ballet theater of Ukraine, in particular, the school of men's ballet performance.

Key words: men's dance, Ukrainian ballet, dance, choreography, men's dance school.

Надійшла до редакції 25.10.2020 р.

УДК 793.322:792.83(477) «190/195»

ПЕРШІ КРОКИ ТАНЦЮ «МОДЕРН» НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Погребняк Марина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет; докторантка,
Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України, м. Київ
http://orcid.org/0000-0001-6863-6126
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.333
tanya08677@gmail.com

Наведений огляд публікацій, які містять інформацію щодо проявів різновидів танцю «модерн» на українській сцені першої пол. ХХ ст. Конкретизовані імена його представників; виявлені способи опанування естетики танцю «модерн» на український сцені зазначеного періоду: 1) використання різновидів танцю «модерн» (ритмопластичний, «вільний», експресіоністичний і «танці машин») режисерами і балетмейстерами для оформлення драматичних вистав; 2) гастрольні виступи А. Дункан, К. Голейзовського, західноєвропейських хореографів (Галичина); 3) постановки балетів авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями. Досліджено форми презентації танцю «модерн» на український сцені зазначеного періоду : хореографічні вечори; балетні вистави; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів) тощо.

***Ключові слова*:** театральний танець, український балет, танець «модерн», авторський танцтеатр.

Постановка проблеми. На початку ХХІ ст. сучасна українська хореографічна культура перебуває на етапі інтенсивного розвитку в умовах складних багатовекторних глобалізаційних процесів, що призвели до поступової багатоаспектної інтеграції мистецтва України у світовий соціально-культурний простір. Культура руху, яка лежить в основі нових напрямів театрального танцю України є повністю *запозиченою, пересадженою на національний ґрунт у «готовому» вигляді* і коріниться у двох базових світоглядних системах, одна з яких характерна для перших представників танцю «модерн». Тому результати вивчення історії, так званих, кроскультурних дифузій в галузі нових напрямів театрального танцю дозволять здійснити теоретичну підтримку митців та навчального процесу.

Аналіз останніх досліджень. Розрізнені факти щодо творчості окремих представників танцю «модерн» на український сцені першої пол. ХХ ст. містять наукові праці деяких дослідників. А саме, Г. Веселовської, О. Чепалова [3; 24], – про М. Фореггера; П. Білаша, Ю. Станішевського [2, 19] – про К. Голейзовського, В. Пастух [16-17] – про танцівниць Галичини. Відсутність цілісного теоретичного узагальнення цього матеріалу зумовлює актуальність даної наукової розвідки.

Метою дослідження є конкретизація імен балетмейстерів і хореографів – представників танцю «модерн» на українській сцені першої пол. ХХ ст., виявлення способів засвоєння і опанування його естетики та форм презентації на українській сцені зазначеного періоду.

Виклад матеріалу дослідження. Коли перші представники танцю «модерн» (А. Дункан та ін.) уже заявили про себе регулярними виступами в країнах США, Європи, Канади, Японії, а балети М. Фокіна і В. Ніжинського, презентовані у Європі «Російськими сезонами» С. Дягілєва демонструють введення танцю «модерн» до оперно-театральної системи, балетне життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст. розвивалось неквапливо. Істотне якісне та кількісне поповнення репертуару, зокрема найновішими зразками модерної хореографії (наприклад, фрагмент із балету «Петрушка» І. Стравінського), стало результатом діяльності у Київській опері знаменитих російських митців *Б. Ніжинської і О. Кочетковського* (1915–1916 рр.).

У той час з'являється хореографічна студія «Школа руху» *Б. Ніжинської,* відкритої в лютому 1919 р. у Києві. Крім викладання і постановки перших абстрактних балетів, Б. Ніжинська у ті роки розробляла свою *теорію хореографії*. В есе «Про рух і про школу руху», розпочатому у Москві 1917 р. і завершеному у Києві (доопрацьованому у Європі), вона докладно виклала свої погляди на «школу» і необхідність реформи балетної освіти [18; 13–16]. Одне з положень її теорії – поняття «рух» означало не просто «па», або жест, а художню інтерпретацію танцю, безперервність пластичного вираження.

Основоположниця *танцю «модерн»* А. Дункан прийняла пропозицію відвідати з гастролями кілька українських міст лише на початку 1924 р. Поїздку було відкладено на два тижня у зв'язку з жалобою після смерті В. Леніна.

А. Дункан включила до програми концертів два «поховальні» танці – один «Слов'янський марш» на музику улюбленого Леніним революційного маршу, другий – на пісню «Ви жертвою впали...». Ними і розпочалися її гастролі у Харкові. У Києві у переповненій залі театру Л. Курбаса «Березіль» вона виступала вісімнадцять вечорів поспіль.

© Погребняк М. М., 2020

У лютому цього ж 1924 р. у Харкові і Києві, побував із гастролями «Московський камерний балет» під керівництвом загальновизнаного голови московського танцювального модерну К. Голейзовського. У 1926 р. на сцені Одеського оперного театру, а 1928 р. – Харківського К. Голейзовським поставлений авторський балет «Йосип прекрасний» і «У сонячних променях» (хореографія С. Василенка). У 1927 р. на Одеській сцені «прозвучали» оригінальні композиції К. Голейзовського на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скрябіна, К. Дебюсі, Ф. Ліста, М. Метнера, *стилізовані* іспанські та угорські танці [19; 45].

Визнаючи класичний танець необхідною основою, балетмейстер трансформував його лексику в бік більшої пластичної свободи, підносячи у неочікуваному ракурсі, поєднуючи у незвичайній послідовності, створюючи сміливі різновиди традиційних поз, використовуючи різні рівні сценічного простору для виконання «arabesques» та «attitudes» (сидячи, лежачи, на руках партнера, у повітрі) [11; 6].

Працюючи з малими формами, балетмейстер створив цикли мініатюр *у стилі «модерн»* на музику вищезгаданих композиторів: «Мимольотності» на музику С. Прокоф'єва, «Поема вогню» на музику О. Скрябіна, «Фавн», «Кекуок», «Місячне сяйво» на музику К. Дебюссі, «Пролог», «Поховальний марш», «Етюд» на музику М. Метнера та ін. [10; 30]. Композиція «Сонати» на музику О. Скрябіна (її різні назви – «Десята соната», «Соната смерті і руху», «Біла меса») йшла під акомпанемент роялю, який звучав із пітьми. «Пролог», навіяний віршем М. Лермонтова «По небу полуночи ангел летел», побудований на повітряній пластиці, і складалось враження «душі, що дійсно злітає у небо» [20; 173]. У постановці «Соломії» (1922 р.) К. Голейзовський торкнувся теми, до якої тоді не звертались – тяжкості гріха навмисного вбивства першого святого на землі. Яскравим прикладом є постановка К. Голейзовським «Половецьких танців» в опері «Князь Ігор» на музику О. Бородіна на українській сцені у 1920 р. [2; 9].

Наприкінці 1920-х рр. повернувся в Україну режисер М. Фореггер, який на початку 1920-х рр. активно експериментував у Москві. Своєрідним виявом конструктивізму та урбанізму стали *«танці машин»*, вперше представлені ним у 1923 р. Якщо на Заході «машинна» тема трактувалася переважно трагічно, відображаючи конфлікт між людиною і машиною, як символом сили, що придушує особистість; як, наприклад, у хореографічній сцені Г. Боденвізер «Машина – демон»; то в Радянській Росії 20-х рр. ХХ ст. слово «машина» асоціювалось із поняттями «пролетаріат», «соціальна і технічна революція». З 1929 р., опинившись у Харківському театрі опери і балету, М. Фореггер почав здійснювати свої оригінальні режисерські і балетмейстерські задуми [3; 21]. Один із найрішучіших противників «старого балету», він намагався створити власну систему танцювально-фізичного тренування актора – *«тафіятренаж»,* що заміняв емоції на механічну роботу важелів та машин [21; 6].

7 лютого 1930 р. на харківській сцені представлено спортивний балет М. Фореггера «Футболіст» на музику В. Оранського. Сюжет балету був приводом до чисельних дивертисментних номерів. Алегоричні танці Урожаю, Нафти, Вугілля, Води, ніжні й вірні почуття Футболіста і Прибиральниці, пари Дами і Франта були вирішені засобами *«виразного» (експресіоністичного)* танцю з елементами акробатики [23]. При цьому «...негативні персонажі балету характеризувались *ритмопластичними лейтмотивами «шиммі» і «чарльстона»*. Пластика «позитивних» героїв – Підмітальниці і Футболіста – була вільна та енергійна» [25; 41].

На початку 1930-х рр., за словами Г. Веселовської, «до інтелектуального, психологічного і, водночас, дуже експресивного за формою театру» наближався ще один український режисер Лесь Курбас [3; 22], який реалізував у своїх виставах новітні музично-пластичні та сценографічні прийоми. Ще на початку 1920-х рр., підживлений естетикою вистав німецьких експресіоністів, Л. Курбас сформував свій «Молодий театр», у якому він під впливом Б. Ніжинської і хореографа Н. Шуварської використав можливість людського тіла розмовляти засобами руху. Режисер створював сцени з десятків тіл, які рухались як одна гігантська істота, що нагадує *ритмопластичні побудови Е. Жака-Далькроза.*

Використання музики у формуванні образу вистави, за твердженням Н. Єрмакової, на тривалий час визначило підхід Л. Курбаса до побудови сценічної дії. Тому важливим завданням він вважав виховання у своїх учнів здатності «мислити музичними образами [8; 22]. Так, у виставі «Газ» символічна *ритмопластична характеристика акторів*, побудована засобам*и «виразного»* руху, дає можливість зрозуміти їхнє перевтілення з одного образу в інший (робітники → машини → газ → вибух газу → жертви вибуху). Продовжуючи музично-просторові експерименти Аппіа-Крега діяв у виставі Л. Курбаса «Цар Едіп» (1918 р.). Жести *«виразного»* танцю, хору у білих туніках несподівані шумові ефекти, *накладання на декламацію стогонів, зітхань, вигуків, драматичного шепоту і шурхотіння костюмів були характерними для* композиції танцю «модерн» [9; 251–332].

У створеній в Українській муздрамі під його керівництвом у 1919 р. виставі «Потопельниця» (режисер М. Бонч-Томашевський, диригент М. Багриковський, художник А. Петрицький, балетмейстер М. Мордкін) і наступній постановці «Гальці» режисер *відмовився від етнографічно-побутових деталей*

сільських картин і пейзажів, а зосередив увагу на «співакові-акторові, ритмопластичному малюнкові вокально-сценічних образів...» [19; 20]. А балетмейстер М. Мордкін, спираючись на фольклорні записи, разом із Л. Курбасом розробив пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів, «сплітаючи» їх у пластичну картину *експресіоністичного* танцю, поєднуючи «ритмічно організовані стилізовано-експресивні рухи і жести з ритмом і настроєм музично-вокальних фраз» [19; 20].

У 1936 р., за два роки після Ленінграду, у Дніпропетровську російський балетмейстер Ф. Лопухов поставив балет Л. Деліба «Коппеліус». А. Тулянцев цитує висловлювання Ф. Лопухова: «Ми, – писав Ф. Лопухов, – наважилися перебудувати сюжет і дію. ... А у нас Коппеліус – найзвичайніший, веселий і кмітливий власник мандрівного балагану і театру ляльок...» [22; 27]. Друге, що зробив Ф. Лопухов у всіх варіантах своєї «Коппелії», повернувся (згідно бажанню старих лібретистів Ш. Нюіттера і А. Сен-Леона) до зображення життя містечка у Галичині. Місцевих жителів – мешканців цього краю (гуцулів, бойків, лемків кордебалет зображав засобами *стилізованого українського танцювального фольклору* (tomber pas de cha; soutenu, оригінальні підтримки, акробатичні елементи), що надавало дії національного колориту [1].

Одночасно 1920–1930 рр. стали періодом активного інтересу до танцю «модерн» та швидкого зростання його популярності у Галичині. Одним із потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 1920-1930 рр.

Найпоширенішою формою сценічної презентації різновидів танцю «модерн» (*«вільний», ритмопластичний, «виразний» танець, стилізований народний танець*) у Галичині стали показові виступи. Так, 22 червня 1922 р. у Львівському театрі «Уль» відбувся Пластичний вечір, підготовлений В. Вольською, де вона презентувала низку сольних пластичних композицій: «Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч» на музику І. Падеревського; «Вітер» і «Боротьба з життям» на музику Ф. Шопена; «Неспокій» Р. Шумана; «Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг» Е. Гріга [16; 22].

Основою творчості іншої танцівниці і вчительки О. Федів-Суховерської був синтез *«вільного»* танцю А. Дункан і *евритмії з опорою на українську тематику*. До репертуару її ансамблю увійшли «Танець тіней», «Театральна румба», «Танець жаб», «Танець хвиль» [16; 29-30], танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру [12; 7].

У стилі «вільного» танцю продовжила свої пошуки самостійно її учениця Б. Кац. Програма виступу її учнів у березні 1936 р. у Львові складалася з триптиху «Вітражі» на музику Й.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, *стилізації народних танців* [16; 30].

В імпрезах учнів О. Федак-Дрогомирецької, представниці *ритмопластичного танцю* Е. Жака-Далькроза, «Напровесні» (1937 р.) [16; 31], «Діти-дітям» (1938 р.) представлені хореографічні композиції на музику Н. Ніжанківського, Й.-С. Баха, Р. Шумана, А. Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун [4; 8, 5; 8, 6; 97]. Учні О. Федак-Драгомирецької успішно виступали у театральних виставах, наприклад, опері «Ноктюрн» М. Лисенка. До найцікавіших її пластичних знахідок, за думкою М. Пастернакової, можна віднести «Марші» С. Прокоф'єва та «Мазурки», продемонстровані ученицями школи у Львові у січні 1936 р.

Стиль *«вільного»* танцю Г. Голубовської-Балтарович вирізнявся неповторною плавністю та ніжною музичністю («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» С. Палмгрена) [16; 18]. Творчість танцівниці і хореографа Д. Ніжанківської-Снігурович охоплювала *ритмопластику з опорою на українську тематику,* класичний балет, *стилізований український танець*, а танцівниця О. Гердан-Заклинська використовувала синтез національних танцювальних традицій і модерної пластики («Коломийка», «Дрібушка», «Мавка») [16; 17-20].

Збагаченню творчого досвіду галицьких хореографів у галузі *«вільного» і стилізованого танців* сприяли гастрольні виступи варшавської танцівниці К. Левандовської (травень 1935 р.) та групи Г. Боденвізер, викладачки танцю і гімнастики Віденської музичної академії, що показала у 1936 р. танці «Обличчя ненависті», «Ти – я», симфонії «Захід Сонця», «Приязнь» та ін. [16; 10–11].

Гастрольні виступи представників європейського «виразного» танцю – сестер Візенталь (1927 р.), Р. Сорелл, Г. Гроке [15; 8], учнів М. Вігман (1933 і 1937 р.), В. Герт (1935 р.), К. Йосса (березень 1937 р.) [13; 8] сприяли прискоренню розвитку *експресіоністичної* моделі *танцю «модерн»*. Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у той період можна вважати Д. Кравців-Ємець, І. Голубовську-Гогульську, О. Гердан-Заклинську Р. Прийму-Богачевську, О. Федак-Дрогомирецьку.

Д. Кравців-Ємець створила серію самобутніх танців на різні мотиви, демонструючи сакральний підхід до сценічного танцю. Серед них – «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику С. Франка; хореографічна картинка у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» В. Барвінського,

показану у релігійній виставі «В уклін Божій Матері» у травні 1937 р. у Великому театрі Львова. [14; 7]. О. Федак-Драгомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія») Й.-С. Баха, «Крейслеріана» Р. Шумана, «Балади» Й. Брамса, «Ікони» В. Барвінського хореографії Д. Кравців) тонко інтерпретувала образний зміст музичних творів, демонструючи простоту та експресію руху.

Із зростанням числа українських виконавців та послідовників танцю «модерн» збільшується кількість їхніх показових виступів на *різноманітних імпрезах*, в організації яких беруть участь громадські та культурно-просвітницькі організації. У березні 1930 р. відбувся хореографічний вечір, підготовлений Товариством Охорони дітей і опіки над молоддю. У виконанні молодих танцюристок Шехович, Сушко, Шухевич, Л. та Д. Федак, Зарицької, Свистун, Зацерковної та ін. представлені «Гавот», «Гумореска», «День і ніч» на музику Р. Штрауса, «Паяц», «Вальс», «Полудневі троянди». У листопаді 1936 р. у львівському театрі «Ріжнородностей» відбувся вечір, організований товариством «Українська Захоронка», на якому *танець «модерн»* представлений доволі багатогранно *(ритмопластичний, «виразний», стилізація українського фольклору*). «Прелюдії» Й.-С. Баха, «Крейслеріані» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Ризолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Дрогомирецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музикальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху» [14; 7].

Д. Кравців виконала композиції «Сміх» на музику Б. Кудрика і «Ангел суму» на музику Б. Весоловського, а також хореографічну візуалізацію віршів І. Наріжної без використання музики та ансамблеву композицію «Ікони» на музику «Хорала» В. Барвінського. Талановитим інтерпретатором українського танцю заявила про себе О. Гердан-Заклинська (сольний – «Дробушка», ансамблевий – «Коломійка») [16; 23–27].

Висновки. Таким чином, у зазначений період одним із способів засвоєння естетики нових напрямів театрального танцю, а саме танцю «модерн» стає використання режисерами і хореографами драматичних театрів для оформлення вистав таких різновидів танцю «модерн», як ритмопластичний, «вільний», експресіоністичний («виразний») і «танці машин». По-друге, – це гастрольні виступи А. Дункан, К. Голейзовського, західноєвропейських хореографів (Галичина). В-третіх, – постановки балетів авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями. Формами презентації танцю «модерн» на український сцені зазначеного періоду стають хореографічні вечори; балетні вистави; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів).

Практичне значення та перспективи подальших досліджень. Одержані результати матимуть значення для подальшого теоретичного осмислення тенденцій розвитку сучасного хореографічного мистецтва України; стануть основою для мистецтвознавчих узагальнень з теорії та історії сучасного хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. ***Балет Коппелия (1987) :*** веб-сайт. URL: https://youtu.be/jLymraxc-TA (дата звернення 4.01.2020).
2. ***Білаш П. Н.*** Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис… канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2004. 18 с.
3. ***Веселовська Г. І.*** Новаторські мистецькі напрями і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття : автореф. дис…. д-ра миств. : 17.00.02. Київ, 2007. 31 с.
4. ***Г.Л. К.*** Діти-дітям (Заходом В. Муз. ін-ту ім. Лисенка й Захоронки). *Нова хата.* Львів, 1938. Ч. 15–16. С. 8.
5. ***Діти-дітям.*** *Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8.
6. ***Діти-дітям.*** *Українське довкілля*. Львів, 1938. Ч. 5-6. С. 97.
7. ***Едіп Цар – центр Леся Курбаса :*** веб-сайт. URL: https://www.kurbas. org.ua/fotoarchiv/ edipcar/ edipcar. html (дата звернення 1.09.2019).
8. ***Єрмакова Н.*** Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український Театр.* 2008. № 1. С. 22–23.
9. ***Корниенко Н.*** Театральная эстетика Л. Курбаса. *Український театр.* 2008. № 1.
10. ***Ли (А. Черепнин).*** Диалектика балета. *Жизнь искусства.* 1927. № 34.
11. ***Львов Н.*** Голейзовский и Лукин. *Эрмитаж.* 1922. № 11, 23–31 июля.
12. ***М.Н.*** «Лісова пісня». *Жінка.* Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.
13. ***Пастернакова М.*** Балет Курта Йосса. *Діло.* Львів, 1937. Ч. 60.
14. ***Пастернакова М.*** Вечір танку, музики та співу. Львів, 1936. Ч. 262.
15. ***Пастернакова М.*** Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33.
16. ***Пастух В. В.*** Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.
17. ***Пастух В. В.*** Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис… канд. миств. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
18. ***Ратанова М. Ю.*** Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. *Б. Ф. Нижинская «Ранние воспоминания»*: в 2 т. / пер. с англ. И. В. Груздевой. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1, 1999. С. 5–61.
19. ***Станишевский Ю. А.*** Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917–1941) : автореф. дис…д-ра искусств. : 17.00.01. Київ, 1974. 89 с.

20. ***Суриц Е. Я.*** Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 358 с. Т. 1.: Моя жизнь в искусстве. 1988. 621 с. Т. 2.: Кн. 4, 5. 1993. 743 с.

21. ***Тейдер В. В.*** Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг. : автореф. дис…канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1979. 26 с.

22. ***Тулянцев А.*** Девушку с голубыми глазами Лопухов вернул в Галицию. *Танец в Украине и мире.* № 2. 2011. С. 27.

23. ***Футболист (балет) – Циклопедія : веб-сайт.*** URL: https://cyclowiki.org/wiki/ (дата звернення 10.2019).

24. ***Чепалов А. И.*** Поиски новых форм выразительности в революционном театре 1920-х годов и творчество Н. М. Фореггера : автореф. дис…канд. искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1987. 23 с.

25. ***Чепалов А.*** Николай Фореггер «инженер танца». *Танец в Украине и мире,* 2011. № 2. С. 40–41.

References

1. ***Balet Koppeliya (1987) :*** veb-sajt. URL: https://youtu.be/jLymraxc-TA (data zvernennja 4.01.2020).

2. ***Bilash P. N.*** Baletmejstersjke mystectvo i stanovlennja ukrajinsjkoji scenichnoji khoreoghrafiji u konteksti rozvytku jevropejsjkoji khudozhnjoji kuljtury 10-30-kh rr. XX st. : avtoref. dys. ... kand. mystectvozn. : 17.00.01.Kyiv : 2004. 18 s.

3. ***Veselovsjka Gh. I.*** Novatorsjki mystecjki naprjamky i techiji v teatraljnomu procesi Ukrajiny pershoji tretyny XX stolittja : avtoref. dys. ...d-ra mystectvozn. : 17.00.02. Kyiv : 2007. 31 s.

4. ***Gh.L. K.*** Dity ditjam (Zakhodom V. Muz. Instytutu im. Lysenka j Zakhoronky). *Nova khata.* Lviv, 1938. Ch. 15-16. S . 8.

5. ***Dity ditjam.*** *Dilo*. Lviv, 1938. Ch. 120. S. 8.

6. ***Dity ditjam.*** *Ukrajinsjke dovkillja*. Lviv , 1938. Ch. 5-6. S. 97.

7. ***Edip Car – centr Lesja Kurbasa :*** veb-sajt. URL: https://www.kurbas.org.ua/

8. ***Jermakova N.*** Pro muzychnyj aspekt pedaghoghiky Lesja Kurbasa. *Ukrajinsjkyj teatr.* 2008. № 1. S. 22–23. fotoarchiv/edipcar/edipcar.html (data zvernennja 1.09.2019).

9. ***Kornienko N.*** Teatralnaya ehstetika L. Kurbasa. *Ukrajinsjkyj teatr.* 2008. № 1. S. 251–332.

10. ***Li (A.Cherepnin).*** Dialektika baleta. *Zhizn iskusstva.* 1927. №34. S. 30.

11. ***Lvov N.*** Golejzovskij I Lukin. *Ehrmitazh.* 1922. № 11, 23-31 iyulya. S. 6.

12. ***M. N.*** «Lisova pisnja». *Zhinka.* Lviv, 1936. Ch. 10. S. 7.

13. ***Pasternakova M.*** Balet Kurta Jossa. *Dilo*. Lviv, 1937. Ch. 60. S. 8.

14. ***Pasternakova M.*** Vechir tanku, muzyky ta spivu. Lviv, 1936. Ch. 262. S. 7.

15. ***Pasternakova M.*** Rut Sorel I Gheorgh Groke. *Dilo*. Lviv, 1937. Ch. 33. S. 8.

16. ***Pastukh V. V.*** Modern khoreoghrafichni naprjamy v Ghalychyni (20-30-i roky XX st.). Kyiv : Znannja, 1999. 41 s.

17. ***Pastukh V. V.*** Skhidna scenichna khoreoghrafichna kuljtura Shidnoji Ghalychyny 20-30-kh rr. XX st. : avtoref. dys. ... kand. mystectvozn. : 17.00.01. Kyiv : 1999. 20 s.

18. ***Ratanova M. Yu.*** Bronislava Nizhinskaya: v teni legendy o brate. *V kn. B. Nizhinskoj «Rannie vospominaniya»*: v 2 t. / per. s angl. I. V. Gruzdevoj. Moskva : Artist. rezhiser. teatr, 1999. Ch. 1, 1999. S. 5–61.

19. ***Stanishevskij. Yu. A.*** Rezhissura i baletmejsterskoe iskusstvo v ukrainskom sovetskom muzykal'nom teatre (1917-1941) : avtoref. dis. ...d-ra iskusstvov.Kurbasa 0.01. Kyiv, 1974. 89 s.

20. ***Suric E. Ya.*** Khoreograficheskoe iskusstvo dvadcatyj godov: godov. Tendencii razvitiyaii. Moscow : Iskusstvo, 1979. 358 s. T.1.: Moya zhizn v iskusstve. 1988. 621 s. T.2.: Kn. 4, 5. 1993. 743 s.

21. ***Tejder V. V.*** Stanovlenie sovetskogo sovetskogo baletnogo teatra I problem khoreografii 20-kh gg. : avtoref. dis. ...kand. iskusstvov. : 17.00.01. Moscow : 1979. 26 s.

22. ***Tulyancev Andrej.*** Devushku s golubymi glazami Lopukhov vernul v Galiciyu. *Tanec v Ukraine I mire.* № 2. 2011. S. 27.

23. ***Futbolist (balet) – Cyklopedija : veb-sajt.*** URL: https://cyclowiki.org/wiki/ (data zvernennja 10.2019).

24. ***Chepalov A. I.*** Poiski vovykh form vyrazitelnosti v revolucionnom teatre1920 godov I tvorchestvo N. M. Foreggera : avtoref. dis. ...kand. iskusstvov. : 17.00.01. Leningrad : 1987. 23 s.

25. ***Chepalov A.*** Nikolaj Foregger «inzhener tanca». *Tanec v Ukraine I mire,* 2011. № 2. S. 40–41.

ПЕРВЫЕ ШАГИ ТАНЦА «МОДЕРН» НА УКРАИНСКОЙ СЦЕНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ.

Погребняк Марина Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Бердянский государственный педагогический университет; докторант
Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского
НАН Украины, г. Киев

Сделан обзор публикаций, в которых содержится информация о проявлении разновидностей танца «модерн» на украинской сцене первой пол. XX ст. Конкретизированы имена его представителей. Выявлены способы освоения эстетики танца «модерн» на украинской сцене упомянутого периода: 1) использование разновидностей танца «модерн» (ритмопластический, «свободный», экспрессионистический и «танцы машин») режиссерами и хореографами драматических театров для оформления спектаклей; 2) гастрольные выступления А. Дункан, К. Голейзовского, западноевропейских хореографов (Галичина); 3) постановки балетов авторской хореографии на украинских сценах зарубежными балетмейстерами. Исследованы формы презентации танца «модерн» на

украинской сцене упомянутого периода: хореографические вечера; балетные спектакли; оформление драматических спектаклей (ритмопластические построения массовых сцен; пластические лейтмотивы- характеристики персонажей).

***Ключевые слова*:** театральный танец, украинский балет, танец «модерн», авторский танцтеатр.

THE FIRST STEPS OF THE MODERN DANCE ON THE UKRAINIAN SCENE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURE

Pogrebnyak Maryna – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

An overview of publications containing information on the manifestations of modern dance on the Ukrainian stage (scene) of the first half of the XX century. The names of its representatives are specified. Ways of mastering the aesthetics of modern dance on the Ukrainian stage of this period have been identified: 1) the using of drama theatres by directors and choreographers to design performances of modern dance (rhythmic, «free», expressionist and «machine dances»); 2) touring performances of A. Duncan, K. Goleizovsky, Western European choreographers (Galicia); 3) productions of ballets of author's choreography on Ukrainian stages by foreign artists. Forms of presentation of modern dance on the Ukrainian stage of the specified period are revealed: choreographic evening (parts); ballet performances; design of dramatic performances (rhythmoplastic constructions of mass scenes; plastic leitmotifs – characteristics of the characters).

Key words: theatrical dance, Ukrainian ballet, modern dance, author's dance theatre.

UDC 793.322:792.83(477) «190/195»793.322:792.83(477) «190/195»

THE FIRST STEPS OF THE MODERN DANCE ON THE UKRAINIAN SCENE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURE

Pogrebnyak Maryna – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

The article examines the manifestations of modern dance on the Ukrainian stage of the first half of the XX century. The aim of study is to specify the names of ballet masters and choreographers – representatives of modern dance on the Ukrainian stage of the first half of the XX century of the specified period.

Research methodology is based on the using of analytical method to analyze the creative work of representatives of the modern dance on the Ukrainian stage of the specified period; culturological and art history to identify ways to master and master its aesthetics and forms presentation: historical – to establish the chronology of events.

***Results*.** Concretized names of its representatives on the Ukrainian stage of this period: B. Nizhynska, A. Duncan, K. Goleizovsky, F. Lopukhov, M. Foregger, Daria Kravtsiv-Yemets, Iryna Holubovska-Hohulska, Olena Gerdan-Zaklynska, Roma Ptyima-Bohachevska, Oksana Fedak-Drohomyretska. It was found that in the specified period one of the ways of mastering the aesthetics of new directions of theatrical dance, namely the modern dance is the using of directors and choreographers of drama theatres to design performances of such existing at that time varieties of modern dance, as rhythmoplastic, «free», expressionist and machine dancers. On the second one, – these are touring performances by A. Duncan, K. Goleizovsky, Western European choreographers (Galicia). Third, – performances of ballets by the author's choreography on the Ukrainian stages by foreign artists. Forms of presentation of modern dance on the Ukrainian stage of this period become: choreographic parts; ballet performances; design of dramatic performances (rhythm plastic constructions of mass scenes; plastic leitmotifs of characteristics of the characters).

***Novelty*.** The scientific novelty lies in the study of the history and analysis of so-called cross-cultural diffusions in the field of new ones directions of theatrical dance, their results. Which will strengthen the artistic potential of the national ballet theatre.

The practical significance. The obtained results will be important for further theoretical understanding of the trends in the development of contemporary choreographic art of Ukraine; they will be the basis for art generalizations on the theory and history of contemporary choreographic art.

***Key words*:** theatrical dance, Ukrainian ballet, modern dance, theatre, author's dance theatre.

Надійшла до редакції 30.06.2020 р.

УДК 7.067

ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ У СТАНИСЛАВОВІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФАХОВОЇ ОСВІТИ У ГАЛИЧИНІ

Романюк Леся Богданівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0003-0206-7420
DOI. org/10.35619/ucpmk.v34i34.335
leromanyk@ukr.net

© Романюк Л. Б., 2020

Відображено важливі етапи освітньо-виховної та культурно-мистецької практики першої української музичної школи у Станиславові (нині Івано-Франківську) першої третини ХХ ст. Відзначено, що незважаючи на деякі негативні фактори, що гальмували динаміку якісного зростання у музично-освітній сфері, в широких колах громадськості Станиславова та Галичини першої третини ХХ ст. помітно підвищилося зацікавлення навчанням музики та усвідомлення серйозності музичного мистецтва. Адже без фахово-підготовлених кадрів неможливим було створення та ефективна діяльність музичних товариств і освітніх закладів високого рівня, а отже, і повноцінний розвиток музичного життя міста і регіону. Акцентовано, що відкриття на теренах Галичини однієї з перших українських музичних шкіл нової формації при хоровому товаристві «Станиславівський Боян» стало етапною подією історії культурних змагань за національну освіту.

Ключові слова: музична освіта, культурно-мистецьке життя, українська школа, музичне товариство, Станиславів.

Постановка проблеми. Друга пол. XIX – перша пол. XX ст. стали періодом інтенсивного розвитку культурно-мистецького та музично-освітнього життя західноукраїнських земель, що характеризувався перетворення окремих міст у потужні осередки культури з власною інфраструктурою та традиціями, набутими упродовж століть. Одним із них на теренах Галичини став Станиславів. Розвиток музичного мистецтва у Станиславові періоду другої пол. XIX – першої пол. XX ст. зумовлений передовсім поступовим становленням системи музичної освіти, що знайшло свій вияв у діяльності навчальних закладів різних типів та рівнів (школах, гімназіях, учительських семінаріях, приватних музичних студіях, музичній школі товариства «Станиславіський Боян», філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка і Консерваторії ім. С. Монюшка).

Огляд останніх публікацій. Питання розвитку мистецької освіти на західноукраїнських землях неодноразово потрапляли у поле зору вітчизняних науковців, але їх висвітлення в окремих містах (зокрема й Станиславові) – доволі нечасте явище. Вагоме місце у процесі наукового дослідження посідають історичні та культурологічні праці сучасних вітчизняних учених Б. Гавриліва, П. Арсенича, Г. Білавич та Б. Савчука, які здійснюють розгляд діяльності українських товариств «Просвіта», «Рідна школа», «Руська бесіда», «Станиславівський Боян» та ін., підкреслюючи їх значення у справі організації культурно-мистецького життя Галичини, але щодо їх ролі в процесі розвитку музичної освіти на теренах Станиславова і його околиць, діяльність цих утворень висвітлена лише епізодично. Необхідною і суттєвою частиною історіографії до теми наукової розвідки є спеціальні праці українських музикознавців, в яких предметом дослідження були різні грані музичної культури і освіти Прикарпаття та, частково, Станиславова (М. Загайкевич, Л. Кияновської, Ю. Булки, Л. Мазепи, М. Черепанина тощо).

До історії музичної освіти в Східній Галичині звертався Л. Мазепа, який здійснив дослідження цієї сфери людської діяльності у Львові, а також розкрив окремі сторінки її розвитку в інших містах. Однак музично-освітня практика першої української музичної школи у Станиславові представлена у цих джерелах фрагментарно.

Метою даної наукової розвідки є розгляд діяльності першої української музичної школи у Станиславові в контексті розвитку музично-освітнього життя міста і регіону.

Виклад основного матеріалу. Створення української музичної школи в одному з культурних центрів галицького краю – Станиславові, стало впливовим чинником розвитку музичної культури міста і започаткування фахового професіоналізму в сфері національної освіти. Відкриття в Галичині українського навчального музичного закладу стало нагальною потребою у справі піднесення культурного рівня народу. Як зазначав С. Людкевич: «Українська музична фахова школа – це одна з найважніших органічних частин нашої рідної школи, яка для нас є справедливо символом національного відродження та якою наша суспільність у Галичині мусить дорожити саме тому, що не має своєї власної держави, яка має обов'язок усіма засобами плекати чистий ідеал національної культури» [6; 393].

29 червня 1901 р. у Львові з нагоди 10-літнього ювілею «Львівського Бояна» відбувся історичний з'їзд Боянів, на який запрошено представників від кожного товариства. «Станиславівський Боян» відрядив як делегата диригента і музично-громадського діяча Є. Якубовича. До Львова також прибули представники від Перемиського, Стрийського, Буковинського, Коломийського, Тернопільського товариств [10]. На з'їзді ухвалено постанову про організацію «Союзу Боянів» з метою кращої координації діяльності організацій у справі розвитку національної музичної культури краю. Серед важливих питань, які обговорювалися на зібранні, були такі, що безпосередньо торкалися роботи товариств у видавничій і освітньо-виховній сферах. Вирішено розпочати створення у містах дислокації Боянів музичних видавництв, музичних шкіл, започаткувати композиторські конкурси на кращі твори з метою виявлення нових творчих обдарувань. Втілення у життя постанов цього історичного з'їзду «Станиславівський Боян» розпочав уже з наступного року своєї діяльності, і рішучим кроком у цьому напрямі стало створення однієї з перших у Галичині українських музичних шкіл [8].

Цей навчальний заклад започатковано 15 лютого 1902 р. завдяки активній діяльності Д. Січинського та Є. Якубовича (який став її директором), а кошти на утримання школи товариство збирало регулярно влаштовуючи концерти святкові імпрези тощо. Спочатку це була невеличка школа, що діяла в трьох кімнатах у будинку № 6 на вул. Трибунальській (тепер Шеремети) та № 28, по вул. Собєського. Оплата за рік навчання в ній становила 8 корон, а «вписове» коштувало 2 кор. Із метою залучення абітурієнтів до своєї музичної школи товариство «Станиславівський Боян» через пресу проводило серед українського населення популяризаторсько-агітаційну роботу, вказуючи, що «...Боян» зможе і буде старатись сю свою школу музичну піднести до висоти європейської, яка Русинам, народови співучому, належалась би» [3]. В результаті у 1902-1903 рр. у школі навчалося 36 учнів.

За рівнем підготовки музичну школу при «Станиславівському Бояні» можна віднести до багатопрофільних освітніх закладів нижчого типу. Навчальними планами першого року її діяльності передбачено розподіл на три відділи за спеціальностями фортепіано, струнно-смичкових інструментів (скрипка, віола, віолончель, контрабас, цитра) та сольний і хоровий спів, а з 1904-1905 рр. започатковано відділ духових інструментів. Обсяг предметів включав, окрім спеціальності, як обов'язкові для усіх відділів теоретичні дисципліни: елементарну теорію музики, гармонію, контрапункт, композицію, інструментування, історію і естетику музики [11]. Починаючи з наступного навчального року, у школі впроваджено допоміжний курс підготовки до складання державного іспиту з музики, що передбачав розподіл на чотири групи: фортепіано, скрипка, спів, диригування. Поряд з індивідуальними заняттями зі спецінструменту, практикувалися також групові, до яких відносилися уроки з теоретичних дисциплін, хорового співу, а на старших курсах – ансамблевої гри.

Курс навчання поділявся на три етапи: нижчий (або елемантарний), середній та вищий. Термін підготовки виконавців за різними спеціальностями коливався від 5 до 12 років. Набір учнів проводився адміністрацією школи з 1 до 15 вересня, а навчальний рік тривав 10 місяців. Найздібніші випускники музичної школи мали змогу продовжувати освіту у вищих навчальних закладах, іншим видавали свідоцтва, що давали право викладацької діяльності в загальноосвітніх та музичних навчальних закладах нижчого рівня.

Педагогами по класу фортепіано були запрошені Зелінська, Едерівна, М. Криницька (випускниця Віденської консерваторії), О. Ясеницька (випускниця Львівської консерваторії), О. Прокешівна, Р. Шухевич, а з 1905/1906 рр. С. Левицька-Замора (випускниця Львівської консерваторії) та С. Мішкевич-Крижанівська. До роботи в школі також залучені викладачі польської Консерваторії музичного товариства ім. С. Монюшка, які навчали гри на скрипці: Гайстлєр, Урбані, О. Тайтч (випускник Віденської консерваторії). Клас віолончелі вів І. Пуліковський, а клас вокалу – Гжибінська та оперний співак А. Людвіг [5]. Теоретичні предмети і хоровий спів викладали польський композитор Я. Галь та українські композитори Д. Січинський і А. Вахнянин.

Крім вступних іспитів, кожного навчального року проводилися звітні концерти («пописи»), в яких брали участь кращі вихованці. Перший концерт учнів музичної школи відбувся 11 липня 1903 р. Його програма включала 16 номерів, переважну більшість яких становили твори для фортепіано. Виступ засвідчив рівень проведеної викладацько-методичної роботи та сприяв реальній оцінці вже зробленого і накресленню перспектив майбутньої діяльності.

Школа, особливо в перші роки свого існування, не мала міцної матеріальної бази та була недостатньо укомплектована вчителями, однак це була одна з перших у Галичині українська музична школа, тому сам факт її створення мав велике значення. На той час музичну освіту українці Станиславова могли отримати лише приватно в польських закладах, зокрема в консерваторії товариства ім. С. Монюшка, де викладання велося польською мовою і на основі польської національної музики. Музична школа «Станиславівського Бояна» взяла на себе місію проводити навчання в першу чергу на зразках української музики, що, з одного боку, було досить сміливо і прогресивно, але водночас і дещо обмежено. У рецензії на один із виступів учнів, що відбувся влітку 1904 р., автор відзначив загальний високий рівень виконання, проте зауважив, що у програмі, що включала 17 номерів, бракувало творів західноєвропейських класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Ці упущення ймовірно були зумовлені відсутністю досвіду в організації навчально-виховного процесу в школах такого спрямування. З часом ці недоліки усунено, зріс кадровий потенціал, збільшилась кількість учнів, збагатилися навчальні плани, сформувалися певні традиції [9].

Упродовж першого року свого існування школа нараховувала 36 учнів, з них 11 вивчали теорію музики, 14 опановували гру на фортепіано, 9 – на скрипці, 1 – на віолончелі, 1 – на цитрі. Від імені станиславівських українців директору школи Є. Якубовичу складено «сердечну подяку за єго труди около створення і провадження сеї школи, за єго пожертвованя около «Станиславівського Бояна» [3]. У липні 1903 р. у приміщенні товариства «Руська Бесіда» відбувся перший прилюдний виступ

(«попис») учнів музичної школи по класу фортепіано і струнних інструментів з програмою, що включала 16 номерів. Оскільки це був перший офіційний виступ вихованців школи, то численна публіка в залі була сповнена великим ентузіазмом. Від імені «Станиславівського Бояна» Є. Якубович подякував присутнім за підтримку «першої руської школи музичної, не зважаючи на ніякі підшепти» також він звернувся з проханням надалі прихильно ставитися до праці дітей і якомога більше залучати їх до музичного навчання саме в українській школі. «Цим підопремо себе, – переконував промовець, – а «Боян» зможе і буде старатись сю свою школу музичну піднести до висоти європейської, яка Русинам, народови співучому, належилась би». Є. Якубович заохочував учнів до витривалості в навчанні музики, вбачаючи в цьому культурне піднесення українців [3].

Наступний підсумковий концерт учнів музичної школи, що відбувся 9 липня 1904 р., зібрав численну публіку з представників не лише української, але й польської громади, що свідчить про тісну міжетнічну комунікацію в культурно-мистецькому середовищі міста. Ця подія знайшла висвітлення у львівській періодиці. Прозвучали 17 номерів програми, підготовані на високому фаховому рівні. Найкращим номером концерту став твір О. Нижанківського «Гимни слов'янські» у перекладі Д. Січинського для струнного квінтету в супроводі фортепіано. Цей твір є добре відомим на теренах Галичини і свого часу виконувався хором, заснованим самим О. Нижанківським. В основу композиції покладено гімни різних народів – чеського, сербського, польського, хорватського, болгарського та ін., у фінальній частині звучав український гімн «Ще не вмерла Україна». Традиційно після закінчення артистичної частини виступив директор школи Є. Якубович, що акцентував увагу громадськості на важливому значенні музики в культурному розвитку українського народу [9].

У 1904–1905 н. р. запис до музичної школи здійснювався в приміщенні «Руської міщанської каси», розміщеної за адресою: площа Франца-Йосифа, будинок 3. Відомо, що на навчання у школі зголосилося 25 учнів. Клас фортепіано продовжували вести Зелінська й Едерівна, клас скрипки, альта, віолончелі, контрабаса та духових інструментів – Гайслер. Курс елементарної теорії музики, гармонії, контрапункту, композиції, інструментування та історії музики вів Д. Січинський [1]. У наступному навчальному році педагогічний колектив навчального закладу поповнився новими кваліфікованими кадрами, що сприяло зростанню його освітнього рівня. Так, учителями по класу фортепіано для вищого курсу стали випускниці львівської консерваторії С. Левицька-Замора та С. Мішкевич-Крижанівська, клас гри на скрипці очолив Т. Гекер. Навчання сольного співу відтепер здійснювалося під орудою відомого львівського оперного співака А. Людвіга [2].

Щорічний традиційний звіт учнів класу фортепіано з великим успіхом відбувся у липні 1906 р. і засвідчив поступовий професійний ріст виконавців, які опановували цей інструмент у музичній школі. Водночас, порівняно з попередніми роками, бажаючих навчатися у ній було не так багато. У львівській газеті «Діло» все частіше з'являлися схвильовані дописи про певну байдужість української спільноти міста до діяльності навчального закладу: «Мимо того, що результати науки були всегда вдоволяючі, богато наших патріотів посилає і в сім році посилало дітей своїх на науку музики будь до польской школи, будь до приватних учительок, котрих в Станиславові доволі» [4]. Відтак починаючи з 1907 р. товариство «Станиславівський Боян», а також підпорядкована йому школа, переживали важку кризу, спричинену відсутністю власного відповідно обладнаного приміщення, загалом пасивним ставленням української громадськості до справ товариства і навчального закладу, непосильна конкуренція з боку польської Консерваторії ім. С. Монюшка, яка мала давню історію, усталені традиції та репутацію одного з кращих фахових музичних закладів Галичини. До цього додалися й інші несприятливі фактори, зокрема, важка хвороба, а згодом (у 1909 р.) і передчасна смерть диригента і викладача музично-теоретичних дисциплін Д. Січинського, який чимало зусиль приклав до заснування і розвитку музичної школи.

У другому десятилітті XX ст. діяльність музичної школи відзначалася непостійністю, що стало наслідком трагічних суспільно-політичних подій, пов'язаних із Першою світовою війною. «Хто слідить прояви українського музичного життя в послідних десятках літ, прийде певно до заключення, що воно не розвивається в такій мірі, як повинно розвиватися» – відзначає автор вступної статті станиславівського часопису тих років «Музичний вісник». Головною причиною він називає жорстокий воєнний час, що «спиняє подекуди розвиток духовного життя та відбирає численним одиницям не то можність, але й охоту до праці». Водночас, на думку автора статті, передова частина українського загалу повинна «пробиватися скрізь перешкоди та повільним, але рішучим кроком йти вперед й орати запущену ниву»[7].

Поступово після воєнної розрухи ці недоліки усунено, зріс кадровий потенціал, збільшилась кількість учнів, збагатилися навчальні плани, сформувалися певні традиції, що дозволило згодом, у 1921 р., на основі цієї школи у Станиславові відкрити філію Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка. Це сприяло професіоналізації у вихованні національних музичних кадрів, які активно включилися в музичний процес, що позитивно позначилося на рівні мистецького життя міста і всієї Галичини. Діяльність філії

Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка доповнювала панораму музичного життя Станиславова, збагачувала її акціями високого мистецького рівня, серед яких концерти вокально-хорової, симфонічної, камерно-інструментальної музики як українських і польських композиторів, так і західноєвропейських та російських авторів за участю солістів та навчальних творчих колективів. Саме цей український освітній заклад став важливим осередком підготовки кваліфікованих музикантів, які своєю мистецькою діяльністю сприяли поступу музичної культури не лише Станиславова, але й усього регіону.

Висновки. Отже, суттєві зрушення в галузі музичного мистецтва у Станиславові періоду першої пол. ХХ ст. були детерміновані інтенсивним становленням системи музичної освіти, що знайшло свій вияв у діяльності спеціалізованих навчальних закладів різних типів та рівнів. Відкриття на теренах Галичини однієї з перших українських музичних шкіл нової формації при хоровому товаристві «Станиславівський Боян» стало етапною подією історії культурних змагань за національну освіту. Долаючи нелегкий шлях становлення і розвитку, українська музична школа залишила помітний слід в історії. Її значення не вичерпується локальним рівнем одного міста, а розповсюджується на територію Галичини, адже вона була одним із вартісних осередків національної музичної освіти і культури, навколо якого розвивалося мистецьке життя міста і краю, а музична освіта стала доступною широким колам української громадськості, що сприяло професіоналізації культурного середовища. Логічним продовженням цієї боротьби стала реорганізація музичної школи у філію Львівського Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Цей навчальний заклад відіграв провідну роль у процесі становлення та розвитку національної музичної школи на теренах Станиславівщини, сприяв появі нової плеяди обдарованих та професійно підготованих музикантів.

Список використаної літератури

1. ***Вписи до школи музичної «Станиславівського Бояна».*** *Діло*. Львів, 1904. Ч. 191.
2. ***Вписи до школи музичної «Станиславівського Бояна».*** *Діло*. Львів, 1905. Ч. 192.
3. ***Діло.*** Львів, 1903. Ч.147.
4. ***Діло.*** Львів, 1906. Ч. 148.
5. ***Зі «Станиславівського Бояна».*** *Діло*. Львів, 1902 р. Ч. 204.
6. ***Людкевич С.*** Проблеми сучасної музичної культури в Західній Україні. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. ІІ. Львів, 2000. С. 393.
7. ***Музичний вісник.*** Станиславів, 1921. Ч. 1.
8. ***Романюк Л. Б.*** Музично-хорове товариство «Станиславівський Боян» : етапи становлення та розвитку (до 110 річниці з дня заснування). *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. № 2 (17). Тернопіль – Київ, 2006. С. 60–67.
9. ***Романюк Л.Б., Черепанин М. В.*** Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
10. ***Рух руських товариств.*** *Діло*. Львів, 2.07.1901. Ч. 146.
11. ***Янович В., Якубович Є.*** Руська музична школа. *Діло*. 1902. Ч.186.

References

1. ***Vpysy do shkoly muzychnoi «Stanyslavivskoho Boiana».*** *Dilo*. Lviv, 1904. Ch. 191.
2. ***Vpysy do shkoly muzychnoi «Stanyslavivskoho Boiana».*** *Dilo.* Lviv, 1905. Ch. 192.
3. ***Dilo.*** Lviv, 1903. Ch.147.
4. ***Dilo.*** Lviv, 1906. Ch. 148.
5. ***Zi «Stanyslavivskoho Boiana».*** Dilo. Lviv, 1902 r. Ch. 204.
6. ***Liudkevych S.*** Problemy suchasnoi muzychnoi kultury v Zakhidnii Ukraini. *Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy*. Tom II. Lviv, 2000. S. 393.
7. ***Muzychnyi visnyk.*** Stanyslaviv, 1921. Ch. 1.
8. **Romaniuk L. B.** Muzychno-khorove tovarystvo «Stanyslavivskyi Boian» : etapy stanovlennia ta rozvytku (do 110 richnytsi z dnia zasnuvannia). *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo.* № 2 (17). Ternopil – Kyiv, 2006. S. 60–67.
9. ***Romaniuk L.B., Cherepanyn M. V.*** Muzychne i teatralne zhyttia Stanyslavova (druha polovyna KhIKh – persha polovyna KhKh st.) : monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Suprun V. P., 2016. 508 s.
10. ***Rukh ruskykh tovarystv.*** *Dilo*. Lviv, 2.07.1901. Ch.146.
11. ***Yanovych V., Yakubovych Ye.*** Ruska muzychna shkola. *Dilo.* 1902. Ch.186.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕРВОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ СТАНИСЛАВОВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГАЛИЦИИ

Романюк Леся Богдановна – кандидат искусствоведения,
доцент ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
им В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Отображены важные этапы образовательно-воспитательной и культурной практики первой украинской музыкальной школы в Станиславове (ныне Ивано-Франковске) первой трети XX века. Отмечено, что несмотря на некоторые негативные факторы, тормозящие динамику качественного роста в музыкально-образовательной сфере, в широких кругах общественности Станиславова первой трети XX в. заметно возросла заинтересованность в обучении музыки и осознание серьезности музыкального искусства. Ведь без профессионально-подготовленных кадров невозможными были создание и эффективная деятельность музыкальных обществ и образовательных учреждений высокого уровня, а следовательно, и полноценное развитие музыкальной жизни города и региона. Акцентировано, что открытие на территории Галиции одной из первых украинских музыкальных школ новой формации при хоровом обществе «Станиславовской Боян» стало этапным событием в истории культурных соревнований за национальное образование.

Ключевые слова: образование, культурно-художественная жизнь, украинская школа, музыкальное общество, Станиславов.

ACTIVITIES OF THE FIRST UKRAINIAN MUSIC SCHOOL IN STANISLAV IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT PROFESSIONAL EDUCATION IN GALICIA

Romaniuk Lesia – Candidate of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor,
doctoral student of the Precarpathian National University named after V. Stefanyk, Ivano-Frankivsk

Important stages of educational and cultural-artistic practice of the first Ukrainian music school in Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk) in the first third of the 20th century are reflected. It is noted that despite some negative factors that inhibited the dynamics of qualitative growth in the music and education sphere, the interest in learning music and awareness of the seriousness of musical art have significantly increased in the general public of Stanislaviv in the first third of the 20th century. After all, without professionally trained personnel it was impossible to create and effectively operate high-level music societies and educational institutions, and hence the full development of the musical life of the city and the region was impossible as well. It is emphasized that the opening of a new formation of one of the first Ukrainian music schools in the territory of Galicia at the choral society «Stanislavivsky Boyan» became a milestone in the history of cultural competitions for national education.

Key words: music education, cultural and artistic life, Ukrainian school, music society, Stanislaviv.

UDC 7.067

ACTIVITIES OF THE FIRST UKRAINIAN MUSIC SCHOOL IN STANISLAV IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT PROFESSIONAL EDUCATION IN GALICIA

Romaniuk Lesia – Candidate of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor,
doctoral student of the Precarpathian National University named after V. Stefanyk, Ivano-Frankivsk

The aim of the article is to consider the activities of the first Ukrainian music school in Stanislaviv in the context of the development of music and educational life of the city and the region.

Research methodology is based on the use of general methods of cognition: scientific analysis and synthesis, generalization.

Results. Significant changes in the field of musical art in Stanislavov during the first half of the twentieth century were determined by the intensive formation of the system of music education, which found its expression in the activities of specialized educational institutions of various types and levels. The opening of one of the first Ukrainian music schools of the new formation in Galicia at the choral society *Stanislavivsky Boyan* became a milestone in the history of cultural competitions for national education. Overcoming the difficult path of formation and development, the Ukrainian music school has left a noticeable mark in history. Its significance is not limited to the local level of one city, but extends to the territory of Galicia, because it was one of the valuable centers of national music education and culture, around which the artistic life of the city and region developed, and music education became available to the cultural environment of the general Ukrainian public. And the logical continuation of this struggle was the reorganization of the music school into a branch of the Lviv Higher Music Institute named after M. Lysenko. This educational institution played a leading role in the formation and development of the national music school in the Stanislaviv region, contributed to the emergence of a new constellation of talented and professionally trained musicians.

Novelty. The information about the activity of the first Ukrainian music school in Stanislaviv in the context of the development of the musical and educational life of the city and Galicia in general was deepened and expanded.

The practical application of the study is the possibility of using the results in lectures, special courses, curricula and manuals on music history, history of education, related arts for regional secondary and higher educational institutions of humanities and arts.

Key words: music education, cultural and artistic life, Ukrainian school, music society, Stanislaviv.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 784:821.161.2'1

МУЗИЧНІ АРТЕФАКТИ ЛЬВОВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ПУБЛІЦИСТИЦІ о. ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка
http://orcid.org/0000-0003-1519-6053
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.336
u. molchko@gmail.com

Наведено огляд музично-критичного доробку галицького композитора отця Остапа Нижанківського, що вийшов друком на сторінках «Діло». Розглянуто тематику дописів, у яких висвітлювалося культурно-освітнє життя Східної Галичини кінця XIX – поч. XX ст. З'ясовано жанровий спектр пресових матеріалів митця. Описано творчі здобутки українських композиторів, визначних вокалістів С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького, співочих колективів: хору «Дванадцятки», «Львівського Бояну», диригента о. О. Нижанківського, появу нових музичних видань. Проаналізовано особливості публіцистичного стилю журналіста. Досліджено джерелознавчу цінність, пізнавальну та просвітницько-виховну функції газетних публікацій о. О. Нижанківського.

***Ключові слова*:** О. Нижанківський, газета «Діло», музично-критична публіцистика, допис, повідомлення, анонс, звіт.

Постановка проблеми. Культурно-мистецьке життя Львова кінця XIX початку XX ст. розвивалося в напрямі утвердження професіоналізації, зокрема в царині музики. Тут «музика й театр були не лише художньо-естетичним феноменом, а й вагомим чинником активізації та утвердження українства, одним із способів втілення суті та ідей національного руху» [8, 6-7], – зазначає Н. Косаняк. Мистецькі події більшої та меншої ваги, що постійно відбувалися у поліетнічному та полікультурному середовищі столиці Східної Галичини, знайшли відображення у низці лаконічних публікацій о. О. Нижанківського на шпальтах щоденника «Діло». Це дописи, анонси, повідомлення, звернення. Пресодруки галицького журналіста являють вартісний різнотематичний матеріал, який сьогодні є малодосліджений.

Аналіз останніх досліджень. Про цінний газетний спадок композитора писали Я. Колодійм [7, 58], Р. Сов'як [28, 120–125]. Основою джерельної бази статті є пресодруки митця інформаційного характеру, опубліковані на шпальтах часопису «Діло».

Метою дослідження є привернення уваги мистецько-освітньої громадськості до публіцистичного доборку композитора крізь аналіз тематики, жанрового спектру пресодруків, авторського публіцистичного стилю, введення критичного доробку до наукового обігу.

Виклад основного матеріалу. З 1889 р. на сторінках щоденника «Діло» починають з'являтися публікації о. О. Нижанківського. Серед них – два газетні матеріали, присвячені першій «артистичній прогульці» – концертній мандрівці студентів вищих навчальних закладів та учнів старших класів гімназії, що проходили у різних прикарпатських містах. З 1889 р. юнацтво організовується у так званий хор «Дванадцятки» під керівництвом О. Нижанківського. Саме цей колектив своєю активною концертно-освітньою діяльністю через музичне мистецтво впливав «на відновлення національної свідомості українців Галичини» [1, 150]. Зазначене концертне турне знайшло широке висвітлення у працях дослідників творчості композитора Я. Колодій [7, 38–39] та Р. Сов'яка [28, 45–46]. Допис О. Нижанківского *«Перша руска прогулька артистична»* [14, 2], що вийшов друком у «Ділі», ще більше поглиблює відомості щодо цієї події. Публіцистичний матеріал насичений рекламно-інформаційними повідомленнями про музичні акції, котрі пройдуть у галицьких містах. За формою і змістом пресодрук можна зарахувати до жанру анонсу, функція якого полягає в тому, щоб сповістити про події, «зацікавити читача, заохотити його на відвідання анонсованої акції» [5, 77-78].

Оповіщаючи галичанам про свій мистецький проект, журналіст уже у початкових рядках озвучує мету «артистичної прогульки» – збір коштів на будівництво Руського народного театру у Львові. В анонсі, як в особливому різновиді реклами, «завжди робиться акцент на кращих, найбільш виграшних сторонах поданого явища» [9, 69]. У даному газетному дописі публіцист подає в хронологічному порядку дати подій, а також перелік міст та приміщень, де б мали відбутися концерти. Ця мистецька акція була запланована в Стрию 5. IX., Бродах 8. IX., Золочеві 10. IX, Зборові 12. IX., Тернополі 15. IX.

Аналізуючи публіцистичний матеріал о. О. Нижанківського, варто зазначити, що музичні програми відрізнялися виконуваними творами, тому вважаємо за потрібне подати цей перелік композицій. У стрийському концерті, що мав пройти в приміщенні «Руського касино», запропоновані були: «Чом річенько домашняя» І. Лаврівського, «Сині очі» С. Воробкевича, «Хор козаків» з опери «Купало» А. Вахнянина, «Jen dal» чеського митця Й. Вашака, «Пек Душман види» сербського композитора Д. Єнко, «Весна» німецького

© Молчко У. Б., 2020

композитора І. Дюрнера. До репертуару також включено інструментальну п'єсу «Дивертисмент» з опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні (переклад) К. Умляуфа у виконанні цитриста Є. Купчинського.

Щодо фортепіанних речей, то автор не вказує соліста, але слід вважати, що ним був К. Штоль. Підтвердженням цього є думка Я. Колодій, яка зазначає, що під час першої «артистичної прогульки» піаніст інтерпретував «варіації на теми українських народних пісень і фантазію «Над Прутом» на тему відомого одноіменного хору І. Воробкевича» [7, 39].

Програма музичного вечора в Бродах не подавалася, оскільки журналіст зазначав, що вона поміщена в рубриці «Новинки» на сторінках часопису «Діло» [15, 2]. Звідси можемо дізнатися, що концерт складався з «Quodlibet» М. Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «U nas inaczej» М. Рудковського, «Селянське весілля у Швеції» шведського митця А. Седермана [1, 155].

Наступний золочівський концерт включав нові твори: опрацювання українських народних пісень «Ой пущу я кониченька», «Ой не гаразд, запорожці» М. Лисенка, «Коби я був пташкою» Д. Січинського на слова І. Грабовського, «Kde děva mà» чеського композитора К. Піча, «Зіроньки», «Моя мати» польського митця С. Цетвінського. У виконанні Є. Купчинського – п'єса «Незабудька» австрійського композитора Франца фон Зуппе.

На концерт у Зборові запропоновано: «Quodlibet» М. Лисенка, «Сині очі» С. Воробкевича, «Руська пісня» о. В. Матюка, «Хор козаків» з опери «Купало» А. Вахнянина. Із польських композиторів – «Nasza Hanka» В. Желенського та концерт для цитри «Carnaval von Venedig» К. Умлявфа. З промовою мав виступити нотаріус І. Онишкевич.

Програма тернопільського концерту в анонсі не зфіксована. Повідомлялося лише, що виступ «Дванадцятки» відбудеться у неділю 15 вересня в залі Замковій під час етнографічного вечора. В усі музичні імпрези була введена точка «декламація», але прізвища читців не вказані. Ймовірно, ними були місцеві аматори. До цієї думки підводить О. Антонович, зазначаючи, що «у деяких містах виступали декламатори, з-поміж яких було чимало вчителів і службовців» [1, 154].

Завершується допис-запрошення підписом, де подано прізвища диригента хору о. О. Нижанківського та всіх членів «дванадцятки». Цей перелік зафіксовує для майбутніх нащадків імена тих ентузіастів, які стали будителями українства в Галичині.

За жанром газетний матеріал «*Справозданье зъ першои рускои артистичнои прогульки»* [16, 2] можна зарахувати до інформаційного звіту, оскільки мова тут йде про фінансовий звіт із концертного турне. Представлена інформація о. О. Нижанківського є вартісною з того огляду, що автор подає перебіг мистецьких акцій хору «Дванадцятки» в 1889 р. У вище проаналізованому анонсі повідомлялося про 5 запланованих концертів цього колективу. Але зі згаданого звіту довідуємося про деякі зміни. Зокрема, журналіст пише: "Первістно мала наша прогулька обняти також Станиславовъ, Коломыю, Калушь и Стрый, однакъ головно зъ причины майже ровночаснои прогульки членовъ «Академическаго Кружка» пляны нашû улягли зміні, а вслідъ за тымъ не могли мы приняти запросинъ снятиньскихъ Русинôвъ. Зъ техничныхъ взглядôвъ ôдказали мы запросинамъ бережаньскихъ и борщівскихъ Русинôвъ» [16, 2]. Автор інформує, що проведено 4 концерти у Бродах, Золочеві, Зборові і Тернополі.

Далі музичний критик подає розлогий фінансовий звіт щодо отриманих коштів і їх часткових витрат. Отже, перша артистична прогулька зібрала 356, 98 золотих ринських, які офірували львівському товариству «Просвіта».

У цьому ж 1889 р. надруковано у «Ділі» редакційний допис під назвою *«Ôдъ п. Остапа Нижанковскаго»* [17, 2], в якому автор інформує про вихід у світ збірника українських коляд. Тут повідомляється, що у видавництві «Бібліотека музикальна» опублікований нотний альбом, що складається з 20 коляд, опрацьованих для чоловічого хору. Вартісною для музикознавців є оцінка редакцією даної праці композитора, яка полягає в тому, що «п. О.[стап] Н.[ижанківський] взявшись за сю працю, зробив нашимъ хорамъ немалу прислугу, бо и дійсно въ великôмъ клопоті находились они въ час рôздвяныхъ святъ, не маючи ôдповідного підручника. Якъ зачуваємо, колядки тіи мають бути п. Нижанковскимъ дуже удачно та приступно згармонизованû, навіть для менче вправныхъ хоровъ сельскихъ» [17, 2].

Привертає увагу лаконічний допис *«Запрошенье»* [12, 3]. З цього газетного матеріалу дізнаємося про запрошення учасників хору для виступу перед цісарем під час відвідин ним Львова. Правління Франца Йосифа І відзначалося частими приїздами до столиці Галичини, а саме в 1851, 1855, 1880, 1894, 1903 рр. [25, 95]. Але у 1892 р. мав відбутися ще один візит монарха, про який повідомляє «Народна Часопись» [26]. У цьому пресовому матеріалі детально викладено програму відвідин імператора Австро-Угорщини. 30 серпня 1892 р. українське громадянство повинно було б зустрічати цісаря в м. Олешичі (адміністративна одиниця Любачівського повіту [21]), а після обіду імператор мав від'їхати до Львова. У переліку багаточисельних запланованих заходів Франца Йосифа І зазначено огляд Руської духовної семінарії. Власне про підготовку до цієї зустрічі йдеться в короткому дописі галицького журналіста.

Розуміючи важливість візиту державної особи, митець береться за переведення хорових виступів, дбає про добру підготовку співочого колективу та наявність відповідної кількості вокалістів. Уже з перших рядків «Запрошенья», опублікованого в популярному часопичі «Діло», о. О. Нижанківський на прохання митрополита С. Сембратовича закликає зголоситися до участі у концерті з виконанням кантат «рускои и польскои зъ нагоды приїзду Єго Величества цісаря» [12, 3], а також пісень і кантів. Власне, на 31 серпня був призначений «похід зі смолоскипами і серенада мужеского хору галицких Товариств музичних» [12, 3], а 1 вересня монарх мав заплановані відвідини Руської духовної семінарії.

Піднесений тон публіциста у зверненні до співаків виявляє риси його характеру, які полягають у гострому почутті громадянського і професійного обов'язку. Він із повагою ставиться до кожного учасника хору, то ж саме тому публікує детальний список священників і вихованців духовної семінарії, який влючає 57 осіб, і закликає їх до участі в генеральній репетиції 28 серпня 1892 р. [12, 3].

На жаль, відвідання цісарем Львова у 1892 р. було відкладене, про що повідомило газетне видання «Народна Часописъ» [25].

У невеликому повідомленні *«Пригадує ся Вп. Нашимъ Землякамъ»* [20, 3] о. О. Нижанківський разом із керівниками «Львівського Бояна», головою В. Шухевичем та секретарем Є. Калитовським, запрошують українців до вступу до співочого колективу. Публікація є вартісним джерелознавчим матеріалом, який висвітлю організацію праці в хоровому товаристві. Мова йде про поповнення «Львівського Бояна» новими вокалістами.

Допис о. О. Нижанківського *«Именемъ редакційного комітету «Руско-украиньскихъ народныхъ мельодій»* [13, 3] є ще одним публіцистичним документом, у низці газетних матеріалів з приводу збору і друку фольклорних зразків. Пресодрук засвідчує великий порив композитора у справі збереження народно-пісенної спадщини українського народу. Відомо, що у 1894 р. за ініціативи І. Франка створений «Комітет для систематичного збирання і видання народнопісенної творчості». Одним з активних його діячів був о. О. Нижанківський, який «узяв на себе не тільки місію громадження потрібних фольклорних матеріалів, а й чи не найтяжчу роботу укладання з них збірничків («томів») та виготовлення їхніх макетів для подальшого літографічного тиражування» [2, 12], – зазначає Б. Луканюк.

В аналізованому дописі журналіст висловлює подяку свідомим громадянам за надання «Комітетові» записаних мелодій українських пісень: «Вп. панні Одарці Глібовицкôй зъ Циганъ и Вп. П. М. Миколайчукови зъ Мервичь за надôсланье власноручно списаныхъ мелодій народныхъ, а Вп. пані Наталіи Кобриньскôй за вôдступленье до ужитку выдавництва обємистого збôрника пок о. Т. Кобриньского» [13, 3].

Інформативний матеріал газетного допису є вартісним джерелом, оскільки засвідчує пильну роботу «Комітету». Автор наголошує, що було проведено 14 засідань. До першого випуску мало увійти щонайменше 50 пісень із варіантами, а це будуть «переважно найбôльше у насъ розширенû пісни историчнû, балляды и пісни побутовû» [13, 3]. Перший випуск мав вийти у Лейпцигу. На жаль, «на підготуванні до друку першого випуску «Українсько-руських народних мелодій», – як зазначає Б. Луканюк, – діяльність Комітету припинилася з наразі невідомих причин й, отже, фактично не відбулася, залишивши по собі єдино задекларовані добрі наміри і низку дуже цінних свідоцтв фольклористичних зацікавлень еліти галицької культури і мистецтва кінця XIX сторіччя» [2, 13].

Короткий допис *«П-на Крушельницька, п. Мишуга и п. М. Левицкій»* [24, 3] присвячений важливому артефакту – постановці опери «Манон Леско» Д. Пуччіні на сцені львівського театру С. Скарбка. Інформуючи про цю подію, автор не вдається до глибоких інтерпретаційних характеристик, але насичує даний критичний жанр окремими оцінками артистів. З назви публікації помітно, що мова піде про найвидатніших українських співаків – С. Крушельницьку, О. Мишугу, М. Левицького. У дописі журналіст торкнувся лише окремих сторін виконавської майстерності солістів. Так, С. Крушельницька з великим артистизмом заспівала свою партію. «Голосъ єи звôнкій, о широкихъ регістрахъ, пôсля потреби сильный, імпонуючій або ніжный, одушевляє слухачôвъ» [24, 3], – зазначає митець. Вокальні ансамблі Примадонни з О. Мишугою є настільки чудові, що «годі шукати слôвъ до описаня сего чувства, якого дознаєш пôдчасъ представленя» [24, 3]. Несподіванкою для публіки став виступ М. Левицького, який перевершив всі очікування слухачів.

Два наступні пресодруки «П. Микола Левицкій, знаный у нас співакъ-тенористъ» [23, 2] та «П. Микола Левицкій, артистъ опери львôвскôй» [22, 2] за викладом газетного матеріалу належать до інформативного жанру анонсу. Ці повідомлення сповіщають про концерт відомого львівського співака, який збирає собі грошовий фонд перед від'їздом на навчання до Мілану [22, 2]. Щоб заохотити читача до відвідин анонсованої імпрези, о. О. Нижанківський детально фіксує програму виступу, прізвища артистів, котрі брали участь у музичній акції, а також подає дату проведення – 7 квітня та місце – зала Народного Дому. Отож, того вечора у виконанні М. Левицького звучали: арія «Szumią jodły na gór sczycie» з опери

«Галька» С. Монюшка, дві пісні «Nie swatała mi cię matka» та «Jakże cię mam brać» С. Нев'ядомського, а вокал у солоспіві «Минули літа молодії» о. О. Нижанківського доповнювали партія віолончелі А. Слядека та фортепіанний супровід Ф. Нойгаузера. Співачка Є. Штрассен натхненно проінтерпретувала арію Сантуцци з опери «Сільська честь» П. Масканьї та разом із М. Левицьким дует з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті. Ю. Єромін представив «Stary kapral» С. Монюшка, «Giulia» Ф. Тості.

Стислим дописом-зверненням *«Панна С. Крушельницка, наша артистка, співачка»* [4, 3] о. О. Нижанківський повідомляє про прощальний концерт співачки і запрошує хористів «Львівського Бояна» на репетицію. Відомо, що українська Примадонна у травні 1895 р. покинула Галичину, щоб продовжити навчання у Відні, де студіювала в проф. Й. Ґенсбахера сольові партії ваґнерівських опер [27, 46], а «1 жовтня, з початком навчального року, Крушельницька поїхала до Мілану. В Італії вона продовжувала заняття у Ф. Креспі» [27, 57].

Варто зазначити, що на час прощального концерту о. О. Нижанківський працює заступником учителя співу у львівській чоловічій гімназії і одночасно очолює «Львівський Боян». Під керівництвом отця «значно піднісся мистецький рівень хору, виконання стало більш художньо довершеним» [7, 53–54]. У своєму дописі музичний критик постає перед нами як вимогливий та вдячний диригент і нагадує читачам про знамениті цьогорічні виступи Примадонни з «Львівським Бояном» під час Шевченкового свята. Закликаючи всіх співаків до обов'язкової участі в репетиції, митець висловлює надію, «що якъ Вп. члены «Бояна» такъ Вп. публичнôсть заманіфестують своєю присутностію на пробахъ а вôдтакъ на концерті свою щиру симпатію та прихильність для своєи неоціненои артистки» [4, 3].

У числі 129 щоденника «Діло» за 1910 р. з'являються два дописи о. О. Нижанківського, різні за тематикою. Коротке повідомлення *«Репертуар руcько народного театру в Бережанах під дирекцією Йосифа Стадника»* [18, 6] є рекламним оголошення виступу співачки Фю Лопатинської в опері «Фауст» Ш. Гуно. Лаконічні два речення газетного матеріалу висвітлюють маловідому сторінку з творчої біографії української оперної співачки. У 1910 р. Руський (український) народний театр товариства «Руська Бесіда» під керівництвом Й. Стадника здійснив гастрольний виступ у м. Бережанах. Місцевій публіці представлено оперну виставу в 5 діях. Партію Маргарити [11, 98] виконала Ф. Лопатинська, яка на той час була солісткою Міського німецького театру в Чернівцях [10, 423].

Наступний газетний допис *«Поклик до сьпіволюбивих і патріотичних наших землячок і земляків»* [19, 6] є зверненням о. О. Нижанківського і М. Волошина про фінансову підтримку для молодого співака, що здобуває вокальну майстерність у Мілані. Автор зазначає, що за сприяння С. Крушельницької «піддавав ся наш адепт оцїнцї таких знаменитих професорів в Італії, як Катонї, Белючіо, Ґаль Фіуме та проф. римської королівської консерваторії Марконї – а всї они висказались як найкраще про голос нашого земляка, віщуючи йому славу» [19, 6]. На жаль, прізвище співака-тенора не можемо встановити. Газетний допис є яскравим свідченням людяності, небайдужості до чужих проблем, підтримки талановитої української молоді галицькою інтелігенцією – о. О. Нижанківським, С. Крушельницькою, а також М. Волошином, Й. Домаником, які вболівали за професійний ріст миців.

Висновок. Численні інформаційні дописи о. О. Нижанківського зафіксували важливі мистецькі події як у Львові, так і в Східній Галичині. Вони висвітлюють маловідомі сторінки в творчих біографіях визначних українських діячів, представляють їх громадянську позицію. Ці пресодруки становлять вартісний джерелознавчий матеріал до вивчення української культури кінця XIX – поч. XX ст.

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. ***Николин 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.*** Tradytsiina vyshyvanka Opillia naprykintsi XIX – 30 rr. XX st. (na materialakh fondiv Natsionalnoho zapovidnyka «Davnii Halych»). Ukrainske pohranychchia: variatyvnist tradytsiinoi kultury: Odeski etnohrafichni chytannia : zb. nauk. prats. Odesa : ONU im. I. Mechnykova, 2018. S. 8–18.

2. ***Bulhakova-Sytnyk L.*** Borshchivski sorochky z kolektsii Viry Matkovskoi. Lviv : Ukrpol, 2008. 255 s.

3. ***Hatalska 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 Kovelshchyny u Volynskomu kraieznavchomu muzei. Mynule i suchasne Volyni ta Polissia: Kovel i Kovelshchyna 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-Podilskoho derzhavnoho istorychnoho muzeiu-zapovidnyka. Problemy etnolohii, folklorystyky, mystetstva Podillia ta Pivdenno-Skhidnoi Volyni: istoriia i suchasnist : nauk. zb. Kamianets-Podilskyi : Abetka-NOVA, 2002. S. 127–132.

7. ***Kotsan V.*** Tradytsiinyi narodnyi odiah yak dzherelo vyvchennia ta populiaryzatsii kulturnoi spadshchyny Zakarpattia. Historical and cultural studies. 2015. Vol. 2. Num. 1. C. 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 etnohrafichnii 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. Rylskoho, 2008. S. 237–248.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРТЕФАКТЫ ЛЬВОВА НАЧАЛА XX ВЕКА В ПУБЛИЦИСТИКЕ о. ОСТАПА НИЖАНКОВСКОГО

Молчко Ульяна Богдановна – доцент кафедры музыковедения и фортепиано, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка

Осуществлен обзор музыкально-критического наследия галицкого композитора отца Остапа Нижанковского, опубликованный на страницах «Дело». Рассмотрена тематика сообщений, в которых освещалась культурная жизнь Восточной Галиции конца XIX – начала XX в. Выявлен жанровый спектр прессовых материалов художника. Рассмотрены творческие достижения украинских композиторов, выдающихся вокалистов С. Крушельницкой, О. Мишуги, М. Левицкого, певческих коллективов: хора «Двенадцатка», «Львовского Бояна», дирижера о. О. Нижанковского, появление новых музыкальных изданий. Проанализированы особенности публицистического стиля журналиста. Исследована источниковедческая ценность, познавательная и просветительско-воспитательная функции газетных публикаций о. О. Нижанковского.

***Ключевые слова*:** О. Нижанковский, газета «Дело», музыкально-критическая публицистика, сообщение, сообщение, анонс, отчет.

MUSICAL ARTIFACTS OF LVIV AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN THE JOURNALISM OF THE PRELATE OSTAP NYZHANKIVSKY

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The review of musical and critical works of the Galician composer priest Ostap Nyzhankivsky that were published in the newspaper «Dilo» is provided. The themes of criticism concerning the cultural and educational life of the Eastern Galicia at the end of XIX – beginning XX century have been studied. The range of genres of his works published in press has been identified. The description of the artistic achievements of ukrainian composers, prominent singers among which S. Krushelnytska, O. Myshuha, M. Levytskyi, chorus «Dvanadtsyatky», «Lvivskyi Boian», conductor O. Nyzhankivskyi, and the establishment of new music publications is provided. The peculiarities of the

publicist style of the journalist have been analysed. The source study value, the cognitive and educational functions of the publications by O. Nyzhankivskyy in the press has been studied.

Key words: O. Nyzhankivskyy, the newspaper «Dilo», musical and critical publicism, post, message, announcement, report.

UDK 784:821.161.2'1

MUSICAL ARTIFACTS OF LVIV AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN THE JOURNALISM OF THE PRELATE OSTAP NYZHANKIVSKY

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim is to review the works printed in press of O. Nyzhankivskyy, published in a Lviv daily newspaper «Dilo», to draw the attention of the elite in the spheres of art and education to the musical and critical works of the Galician composer; to analyse the thematic range of the publications, the genre range of the newspaper materials, author's publicist style and to introduce it to the scientific and educational and social and artistic discourse.

Research methodology. Nineteen resources have been used in this article. The author of the study draws upon the scientific works concerning the biography and works of the composer O. Nyzhankivskyy, the source materials from a periodical «Dilo», in particular, the musical and critical articles of the Galician publicist and the thematic publications on musical journalism.

Novelty. Basing on the musicological study the themes of the publications by O. Nyzhankivskyy in the newspaper «Dilo» concerning the important moments of the concert and cultural and educational life of the Eastern Galychyna at the end of XIX – beginning of XX centuries have been established. The artistic achievements of Ukrainian composers, prominent singers, chores have been analysed. The analysis of the new musical publications is provided. The informational (post, message, announcement, report) types of publishing materials of the Galician critic that perform the educational and enlightening functions are described. The studied peculiarities of the publishing materials prove that the publicist works of O. Nyzhankivskyy reflect the evolution of the artistic and publishing processes in the course of development of Ukrainian culture.

The practical significance. The article is a good source for the scholars studying the development of the Galician culture at the end of XIX – beginning of XX centuries in the course of their professional growth in the realm of the musical art.

Key words: O. Nyzhankivskyy, the newspaper «Dilo», musical and critical publicism, post, message, announcement, report.

Надійшла до редакції 29.09.2020 р.

УДК 75.02/.05-055.1(477.83)

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МИХАЙЛА БОЙЧУКА: ЛЬВІВСЬКИЙ ПЕРІОД (1910–1914 рр.)

Бенях Наталія – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри монументального живопису, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
http://orcid.org/0000-0002-2578-0555
DOI.org/ 10.35619/ucpmk.v34i34.337
benyakh@lnam.edu.ua

Розглядається творчість видатного українського художника-монументаліста Михайла Бойчука 1910–1914 рр. (львівський період). Проаналізовано художньо-стилістичні, композиційно-формальні особливості творів митця. Виявлено значення традиції у творчості М. Бойчука, окреслено індивідуальність майстра та його почерку. Увагу зосереджено на монументальних і станкових творах львівського періоду. Особливе значення для висвітлення творчого шляху митця має визначення історико-культурних та художньо-естетичних засад неовізантизму – напряму, заснованого М. Бойчуком, який вповні сформувався упродовж львівського періоду, а в київському – досяг свого розквіту в царині українського монументального мистецтва й отримав назву «бойчукізм». Окреслено витоки індивідуальних живописних, педагогічних і науково-теоретичних методів митця; проаналізовано музейно-реставраційну, колекціонерську та громадську діяльність; визначено контекстуальний вплив львівського (українського) та західноєвропейського культурно-мистецьких середовищ на формування світоглядної системи М. Бойчука. Проаналізовано вплив культурно-мистецького середовища Львова на формування творчої особистості митця.

***Ключові слова*:** монументальне малярство, творчість М. Бойчука, львівський період, неовізантизм, ікона, стінопис, реставраційна діяльність, науково-теоретична спадщина.

Постановка проблеми. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.) – український художник, засновник школи українського монументального мистецтва XX ст., член Товариства прихильників української літератури, науки та штуки; Наукового товариства ім.. Т. Шевченка (1912 р.); Українського наукового товариства (1917 р.); один із засновників Української академії мистецтв (1917 р.); засновник музейного напряму

© Бенях Н., 2020

реставрації, професор Київського художнього інституту (1924 р.). У біографії М. Бойчука львівський період став значним рубежем його творчої реалізації. Зі Львовом пов'язана його музейна, реставраційна, науково-теоретична, колекціонерська та громадська діяльність. Львів стає у творчій долі художника своєрідною творчою лабораторію.

Народився М. Бойчук у с. Романівка, Теребовлянського р-ну на Тернопільщині. Освіту здобував у Віденській приватній художній школі (1899 р), Краківській (1900–1905 рр.) і Мюнхенській (1905 р.) академіях мистецтв. Після цього продовжив навчання та розпочав свій професійний творчий шлях у Парижі (1907–1910 рр.). Творчу біографію художника дослідники найчастіше поділяють на три періоди – паризький, львівський, київський. Два перші, насамперед, відображають процес навчання, творчого становлення та професійного формування мистецьких інтересів. Останній, київський період – час педагогічної діяльності художника і виникнення потужної течії бойчукізму в українському мистецтві першої третини ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У загальному масиві наукової літератури, дотичної до творчості М. Бойчука, можна виокремити декілька тематичних груп. Значну частину наукових праць присвячено осмисленню феномена неовізантизму та бойчукізму в контексті художньо-мистецького життя України першої третини ХХ ст. Важливими для вивчення творчості митця львівського періоду творчості є роботи Л. Соколюк, О. Федорука, С. Білоконя, О. Ріпко, Н. Присталенко, Я. Кравченка, В. Сусак, Г. Бартіш, Т. Тимченко, О. Юрчишин, М. Криволапова, О. Ковальчука, Л. Волошин, О. Сидора, В. Маркаде, Г. Міщенко, О. Ноги, О. Банаха та ін. Серед досліджень слід виокремити публікації та праці авторів, які досліджували культурно-історичне тло Львова кінця ХІХ — першої третини ХХ ст., зокрема І. Труша, Р. Братковського, Є. Бачинського, Й. Пеленського, Я. Тугендхольда, М. Голубця, Я. Струхманчука, Д. Лук'яновича, І. Свєнціцького, С. Черкасенка, Д. Антоновича, В. Залозецького, М. Александровича, К. Сліпка-Москальціва, С. Гординського, Б. Стебельського, Я. Шкандрія та ін.

Метою статті є висвітлення основних подій і фактів із творчого та життєвого шляху М. Бойчука у період його перебування у Львові в 1910–1914 рр. Методи дослідження – історичний, порівняльно-типологічний і метод художнього аналізу.

Виклад основного матеріалу. Історично-культурна своєрідність львівського мистецького середовища зламу ХІХ–ХХ ст., яка позначена в Україні зростанням національної свідомості, пошуків нового національного художнього стилю, теж характеризується пожвавленням мистецького життя. У цих процесах значно зростає роль інтелігенції. Створюються наукові та культурно-мистецькі товариства, відкриваються виставки тощо. Стрімкий розвиток пластичних мистецтв на зламі ХІХ – ХХ ст. вплинув на творчу особистість М. Бойчука. Його неовізантизм у Львові ставав в один ряд із пошуками численних діячів європейської культури своєї національної самобутності та нових естетичних принципів, спрямованих на інтеграцію мистецтв. На формування творчої особистості художника особливо вплинули два видатні діячі М. Грушевський та митрополит А. Шептицький, які стали знаковими постатями в житті митця, їхня моральна та матеріальна підтримка дала йому змогу реалізувати свої задуми. А особисте знайомство та приятельські стосунки з більшістю української інтелігенції того часу сприяло формуванню світогляду митця.

Корені львівського періоду творчості М. Бойчука слід шукати від 1898 р., з творчої майстерні Ю. Панькевича. Потім був Відень, Краків, Мюнхен, Париж та інші міста Європи. Митець до 1907 р. отримав професійну фахову освіту, починає творчу діяльність, бере активну участь у виставках у Парижі, мандрує містами Італії та Німеччини.

Після здобуття професійної мистецької освіти і творчого самовираження митець повертається до Львова восени 1910 р. і відтоді починається його активна діяльність, яку окреслюємо як львівський період творчості.

Від початків своєї творчості М. Бойчук особливого значення надавав релігійному малярству. Він глибоко вивчив культуру візантійської доби та організацію праці в малярських цехах Середньовіччя [3]. Саме тому релігійне малярство стає головним видом його мистецької діяльності у 1910–1914 рр. Митець відновив забуті техніки темпери і фрески.

Упродовж 1910–1914 рр. художник виконав низку монументальних творів. Це, насамперед, стінописи каплиці Св. Йоана в приміщенні монастиря отців Студитів (1911 р., м. Львів, вул. П. Скарги, 2а), розписи церкви монастиря сестер Чину Святого Василія Великого (1912–1914 рр.?, с. Словіта, Золочівський р-н, Львівська обл.), розписи вівтарної частини храму Преображення Господнього (1912 р., м. Ярослав, Республіка Польща) [2; 21]. У двох останніх пам'ятках збережено окремі стінописи.

Звернення до візантійських традицій у творчості українських художників початку ХХ ст. відбулось у руслі формування національного стилю в мистецтві. У 1910–1930-х рр. відомі художники, критики та літератори ведуть полеміку щодо національного стилю, його форм і дефініцій.

Українські митці початку ХХ ст. зацікавилися візантійським стилем давнього церковного малярства. Вони почали його вивчати й під його впливом творити (М. Сосенко, М. Бойчук, П. Холодний (старший)). Візантійська традиція помітна в художніх творах львівського періоду (1910–1914 рр.) М. Бойчука: золоте тло, зворотна перспектива і пов'язані з нею умовності в зображеннях, які переосмислює й передає їх мовою художника ХХ ст. Питання трактування національного стилю в той час стає доволі гострим. Його обговорюють у пресі та наукових колах. Неовізантизм викликав шквал полеміки, дискурсів та диспутів серед мистецтвознавців, істориків, письменників, художників (О. Вороний, В. Ласовський, А. Малюца, Д. Іванцев, М. Голубець, В. Залозецький, та ін.).

Візантійська традиція помітна в художніх станкових творах львівського періоду (1910–1914 рр.) М. Бойчука: золоте тло, зворотна перспектива й пов'язані з нею умовності в зображеннях. Тоді М. Бойчук намагався переосмислити внутрішню суть біблійних образів і передати їх мовою художника ХХ ст. Він застосував свій творчий метод, що поєднував візантійську традицію із сучасними йому пошуками засобів художньої виразності. Тут варто згадати такі твори як «Голова ангела» (Львівська НГМ ім. Б. Возницького), «Голова Спасителя» та «Пророк Ілля» (Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького) й ін. [11].

Особливість впливу візантійської традиції і давнього українського мистецтва на творчість М. Бойчука відзначав М. Бурачек: «Самотою стоїть на київському ґрунті галичанин проф. М. Бойчук, що кохається в примітивному мистецтві, захоплюється красою ліній, монументальністю композицій, спокійною лагідністю фрескового колориту» [8; 9–14].

До львівського періоду належать збережені сьогодні понад 80 станкових живописних і графічних творів. Збережені твори походять із колекції Я. Музики, «Студіону», музею НТШ, приватних колекцій.

Варто наголосити, що основні тематичні напрями приватної колекції художника – це порцеляна, килими, живопис, іконопис та стародруки [12]. Такий матеріал окреслює коло його мистецьких зацікавлень, що впливали на комплектування збірки. Загалом вимальовується яскравий образ М. Бойчука як колекціонера і знавця мистецтва, якому вдалося зібрати цінну мистецьку збірку, яка, на жаль, не збереглася в повному обсязі. Вціліли лиш окремі її твори.

У львівський період приваблюють образи видатних діячів української культури – поета Т. Шевченка, митрополита А. Шептицького, історика М. Грушевського, письменника М. Яцківа. Це начерки й рисунки, виконані олівцем або ж олівцем у поєднанні з чорною аквареллю (другий портрет М. Грушевського) [22]. У них розв'язуються різні завдання, пов'язані з виражальними можливостями лінії, штриха, світлотіні, але їх об'єднує дещо загальне – прагнення митця, як в іконі, показати не грубу матеріальність, а духовну основу образу.

Першою великою роботою М. Бойчука у Львові стали розписи каплиці Св. Йоана (у приміщенні колишньої Дяківської бурси). Бурса була фундацією митрополита Андрея Шептицького. Ще під час існування Дяківської бурси, до переходу цього приміщення монахам студитам, там була каплиця на другому поверсі, але без іконостаса й розписів. 1910 р., коли тут був «свого роду семінар», відчувалася потреба гарної каплиці. «Для того приготовано на другому поверсі велику кімнату від вулиці та спорядили її під каплицю. Розмальовання стін і трох образів запрестольних взяв на себе маляр-артист Михайло Бойчук, Галичанин…» [20, арк. 81].

Художник разом із колегами виконав фрескові розписи стін каплиці та три запрестольні ікони: «Св. Йосафат», «Ісус Христос», «Тайна вечеря». Особливо цікавою для вивчення внеску М. Бойчука в розвиток українського релігійного мистецтва як представника неовізантизму є його вівтарна композиція «Тайна вечеря» (НМЛ), що розкриває синтетичний принцип творчого методу митця.

У статті, присвяченій реставрації ікон та пам'яток мистецтва, І. Свєнціцький зробив короткий огляд розписів Дяківської бурси і зазначав: «...Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву» [13; 7–8]. За мистецькими публікаціями й деякими світлинами фрагментів цих розписів, мистецтвознавець О. Нога так відтворює інтер'єр каплиці: «…за престолом, у півокруглій ніші, була виконана Бойчуком ікона Тайної Вечері… Розпис стін… поєднаний із зображенням святого пророка Іллі (якому в печеру ворон приносив поживу) (зображення пророка було на стіні між вікнами, які виходять на вулицю) та Христом-Пантократом на склепінні» [10; 7].

За роботу, що тривала майже рік, «Бойчук ... зі своїми двома помічниками [до складу групи входив «бойчукіст» ще з паризьких часів М. Касперович та українець із Херсона, один із провідних митців Санкт-Петербурга Є. Сагайдачний] взяв ..., крім харчу і помешкання, около 1.240 кор[он] австр[ійських]». Навесні 1912 р. відбулося урочисте посвячення каплиці [20, арк. 2 зв].

Зараз важко встановити, яке саме розміщення розписів і яка тематика (окрім згадуваних «Тайної вечері» і «Пророка Іллі») були в оформленні каплиці. Зі збережених проєктів та ескізів поліхромії стіни,

фотографій, можна зробити висновок, що для декору стін використано плетений орнамент і мотив виноградної лози та виноградного грона, стилізоване зображення акантового листя, розеток і пальмет, стилізованих птахів, архітектурних деталей (колони). Одвірки декоровано геометричним візерунком, який складається з чергування квадратів і прямокутників на зразок метоп і тригліфів. Квадрати всередині оздоблені чіткими рядами з крапок. Пунктирний орнамент і на краю одвірка. Над дверима в медальйоні зображення голуба з німбом і розпростертими крилами за зразком геральдичних композицій візантійського мистецтва (символ Св. Духа).

Зі збереженого до львівського періоду належать дев'ять ікон і одна мозаїка М. Бойчука. А саме: «Св. Онуфрій» (1910, 85,5х34,5, дошка, левкас, темпера), «Св. Йоан Златоуст» (1910, 85,5х34,5, дошка, левкас, темпера), «Св. Миколай» (1910, 27,8х19,8х0,9, фанера, левкас, темпера), «Св. Йосафат» (1910, 145х93х4, дошка, темпера, левкас) (авторство цієї ікони приписують С. Налепінській-Бойчук), «Архангел Гавриїл. Благовіщення» (1910, 41х34,5, картон, левкас, темпера), «Ісус Христос» (1910-ті, 145х93х4, дошка, темпера), «Покрова Богородиці» (20,5х24, дошка, левкас, темпера), «Пророк Ілля» (1911, дошка, левкас, темпера), «Тайна вечеря» (1911, запрестольна ікона, дошка, темпера), мозаїка «Св. Йоан» (1910, 63х38) [11].

Ці твори виконано з високою майстерністю, глибоким розумінням композиції, досконалим відчуттям пропорцій і масштабного співвідношення окремих складників у єдиному ансамблі. Вони ілюструють пошук і формування творчого методу художника [15]. Одна з граней цієї мистецької спадщини М. Бойчука в історії українського мистецтва полягає в тому, що художник зумів органічно поєднати традиції українського іконопису, народної картини, візантійського мистецтва з новими тенденціями розвитку мистецтва початку ХХ ст. Елементи образності модернізму проникають у творчість художника у ключі своєрідної народної естетики та особливої стилізації візантійського мистецтва. Ікони, які виконав М. Бойчук у проміжку між 1910 і 1915 рр., – це твори, наповнені статикою зовнішньої форми, так зване формальне втілення (композиційні рішення, нове розуміння можливостей кольору і використання старих матеріалів) у поєднанні з внутрішньою напруженістю і динамічністю сюжету (при зовнішньо позірній врівноваженості) – логічно вводять творчість художника в русло тогочасних експериментів у мистецтві.

Період його праці в Національному музеї Львова – новий етап у розвитку реставраційної справи у місті. Яскравий приклад цьому – заснований М.Бойчуком музейний тип реставрації. Важливим джерелом у вивченні музейно-реставраційної діяльності митця є листування між митрополитом А. Шептицьким і директором Національного музею у Львові І. Свєнціцьким. М. Бойчук почав працювати на посаді «консерватора іконного відділу» Національного музею з осені 1910 р. [14].

1912 р. М. Бойчук був залучений до організації експозиції музею НТШ у приміщенні на вул. Чарнецького, 24. За його проєктами відбулось перепланування й оформлення приміщень першого поверху, упорядковано експозицію музейних залів. За давніми взірцями М. Бойчук виконав ескізи захисних ґрат на вікна й двері, а, можливо, (документального підтвердження немає, відомості подано тільки зі спогадів сучасників) навіть розписи у приміщенні музею. Відповідь про належність фресок авторству М. Бойчука дасть лише зондування стін будівлі. Очевидно, М. Бойчук брав участь і в побудові музейної експозиції, куди передає власні роботи і дві старовинні ікони з приватної колекції, виставлені в залі історичної археології [1].

Уваги заслуговує листування М. Бойчука з М. Грушевським, А. Шептицьким, М. Яцківим, О. Роздольським, П. Холодним та ін. В епістолярній спадщині можемо почерпнули важливу інформацію, яка уточнює окремі факти і дати з його творчої біографії [4]. Уваги заслуговує також листування між М. Грушевським, М. Федюшкою та І. Джиджрою, де знаходимо згадки про М. Бойчука, його роботу в царині книжкової ілюстрації тощо.

Детальне вивчення різних аспектів життєвого та творчого шляху художника львівського періоду дає змогу відкрити «феномен Бойчука», а звернення до локального емпіричного матеріалу – прослідкувати, як здійснюється вплив одного короткого періоду творчості художника на його подальшу творчу діяльність, на мистецьку ідентичність і формування творчих методів, поглядів, педагогічних постулатів, які використовував митець у пізнішій педагогічній і творчій діяльності.

Ще однією ланкою творчої біографії митця є його теоретико-публіцистична спадщина, невеликою за обсягом. Це статті на тему розвитку народного та професійного мистецтва України початку ХХ ст., формування реставраційної справи того часу, а також епістолярій, записи та спогади учнів. Тут варто виокремити кілька основних напрямів: дослідницька праця (розвиток реставраційної справи), художня критика (огляд виставки народного промислу в Коломиї) та роздуми про розвиток мистецтва від найдавніших часів до початку ХХ ст., доступні нам завдяки нотаткам Є. Бачинського. Ці матеріали розкривають багатогранність постаті М. Бойчука [5; 6–7].

Творча і теоретична діяльність М. Бойчука 1910-1914 рр. пов'язана зі Львовом і є відображенням динаміки складних суспільно-політичних і культурно-мистецьких процесів першої пол. XX ст. і значною мірою визначила основні тенденції розвитку творчої та педагогічної діяльності художника.

Роздуми М. Бойчука про роль мистецтва у суспільному житті, про формування українського стилю в мистецтві були не тільки на часі, але й вирішували не лише суто «українське питання», хоч і підкреслювалася особлива цінність своєї художньої спадщини, а стали підґрунтям створення його школи монументального мистецтва. Він як художник, учений, педагог глибоко аналізував художні форми давнього і сучасного йому мистецтва, намагався пізнати природу образотворчого мистецтва. Проявив себе як учений-дослідник і аналітик. З його теоретичних напрацювань назвемо статті, присвячені проблемам реставрації творів мистецтва, розвитку народних промислів та професійного мистецтва початку XX ст.

Уваги заслуговує й колекціонерська діяльність М. Бойчука. Сьогодні у фондах музеїв України (НМЛ, НГМ ім. Б. Возницького, НХМУ) та приватних колекціях перебувають твори, що належали до колекції М. Бойчука. Це твори українського та російського іконопису, зокрема новгородської школи, живописні станкові твори, збірка народного мистецтва, килимів, репродукції шедеврів світового образотворчого мистецтва. Доля багатьох творів нині невідома. Учениця М. Бойчука О. Павленко згадувала збірку народного мистецтва, килимів та давніх ікон, яку художник зберігав у своєму помешканні в Києві. А зі спогадів Я. Музики, його послідовниці та учениці львівського періоду, студія-помешкання художника на піддашші будинку НТШ, на вул. Чарнецького, 26, була наповнена мистецькими речами. М. Бойчук поселяється туди на проживання в грудні 1912 р. Це «малярська робітня в полудневій частині стриху кам'яниці НТШ при вул. Чарнецького, 26». Зберігся документ – Касова книга будинку НТШ при вул. Чарнецького, 26 (№ 9 Домова книжка): «Михайло Бойчук – артист-маляр – місце народження Галичина, Теребовлянський повіт, с. Романівка, рік народження – 1882, релігія гр.-катол., стан – вільний, дата замельдованя 17/10 1912 р. (?) – /нерозбірливо/» [19, арк. 42 зв]. Серед імен винаймачів помешкань прізвище «Бойчук» бачимо в ній від грудня 1912 р. (I. XII. 1912) по травень 1913 р. У грудні, січні та березні за малярське ательє (помешкання № XXV) художник сплачує 25 корон. У лютому та квітні його ім'я відсутнє – можливо, через матеріальні нестатки, а можливо, у зв'язку з від'їздами майстра зі Львова. У травні 1913 р. М. Бойчук повертає борг – вносить 75 корон, а надалі його ім'я у книзі зникає, хоч малярська робітня залишається за ним ще у 1915 р. і пізніше знову його ім'я з'являється в домовій книзі в 1917 р.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Львівський період став важливою частиною загального творчого шляху художника. У такому процесі важливими стають ресурси, з яких черпається знання про минуле, а також уявлення про «правильну» інтерпретацію історичних фактів.

Формування національного стилю М. Бойчук почав від одного зі стародавніх коренів – візантійського мистецтва. Проте в процесі розвитку програма розширювалась, і якщо на початку 1910-х рр. свої пошуки він декларував як неовізантизм, то у 1920-ті рр. він усвідомлював природу своєї творчості і творчості учнів значно глибше – як український монументалізм.

Список використаної літератури

1. ***Банах В.*** Музей НТШ у Львові (1912–1939): науково-фондова робота. *Історико-культурні студії.* 2017. № 1 (4). С. 21–26.

2. ***Бартіш Г.*** Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині. *Образотворче мистецтво*. 1998. № 2. С. 28–30.

3. ***Бачинський Є.*** Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні*. Торонто. 1952. Верес. С.16–21.

4. ***Бенях Н.*** «Львівський період» у творчості М. Бойчука (1910–1914). *Культура України*. 2002. Вип. 11. С. 167–171.

5. ***Бенях Н.*** Теоретична спадщина Михайла Бойчука. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. 2017. № 3. С. 7–12.

6. ***Бойчук М.*** З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу. *Літературно-науковий вістник*. 1912. Т. IX. Кн. IV (листоп.). С. 344–347.

7. ***Бойчук М.*** Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России. *Русская художественная летопись*. СПб., 1912. № 15–16. С. 220–222.

8. ***Бурачек М.*** Мистецтво у Київі: Думки і факти. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*. Київ : Сяйво. 1919. № 1–3. С. 99–114.

9. ***Листи Митрополита Андрея Шептицького до Іларіона Свєнціцького з архіву Національного музею у Львові*** / упоряд. С. Дяків. Львів : Українські технології, 2005. 108 с.

10. ***Нога О.*** Три всесвітньо-невідомі постаті українського авангарду. [Є. Сагайдачний, М. Гаврилко, Н. Давидова]. Львів : Логос, 1994. 118 с. : іл.

11. ***Михайло Бойчук :*** альбом-каталог збережених творів / Ін-т колекціонерства укр. мистецьких пам'яток при Науковому Товаристві ім. Шевченка / авт. вступ. ст. Я. Кравченко ; упоряд. каталогу В. Сусак. Львів : Майстерня книги, Київ : Оранта-Друк, 2010. 124 с.

12. ***Ріпко О.*** У пошуках страченого минулого : ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття : монографія. Львів : Каменяр, 1996. 287 с., іл.

13. ***Свєнціцький І.*** Про реставрацію і консервацію ікон та пам'яток. До двадцятип'ятиріччя Національного музею у Львові. *Діло*. 1931. № 386. С. 7–8.

14. ***Сидор О.*** Іларіон Свєнціцький і реставраційна справа в Національному музеї у Львові. *Пам'ятки України.* 1996. № 3–4. С. 106–109.

15. ***Соколюк Л.*** Сакральне в творчості М.Бойчука. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків. 2002. № 3. С. 3–13.

16. ***Сусак В.*** Неовізантизм, бойчукізм, кольоропух. Варіації на тему. *VI Міжнар. конгрес україністів. Музикознавство. Образотворче мистецтво. Театрознавство. Кінознавство*. Кн. 2. Донецьк-Київ. 2005. С. 286–298.

17. ***Тимченко Т.*** Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво.* 1997. № 3–4. С. 60–62.

18. ***Федорук О.*** Штрихи до портрета майстра. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наук. думка. 1993. Вип. 1. С. 134–144.

19. ***Центральний державний історичний архів у м. Львові.*** Ф. 309. Оп. 1 Спр. 777, 1–3 арк.

20. ***Центральний державний історичний архів у м. Львові.*** Ф. 684. Оп. 1. Спр. 3298. 1–134 арк.

21. ***Шкандрій М.*** Модернізм, авангард і естетикам Михайла Бойчука. *Сучасність* (Мюнхен). 1995. № 9. С. 137–147.

22. ***Юрчишин О.*** Михайло Бойчук та Михайло Грушевський. *Сучасність*. 1994. № 7–8. С. 140–148.

23. ***Roksolana S.*** Patyk, Nataliya M. Benyakh, Mykhailo A. Bokotey, Oleksandr V. Honcharuk, Olena O. Yakymova, Vasyl V. Odrekhivskyi (2020) MYKHAILO BOYCHUK, THE FOUNDER OF NEO-BYZANTISM, UKRAINIAN NATIONAL ART STYLE. *Journal of Critical Reviews*, 7 (16), 2736-2748. doi: 10.31838/jcr.07.16.349

References

1. ***Banakh V.*** Muzei NTSh u Lvovi (1912–1939): naukovo-fondova robota. Istoryko-kulturni studii. 2017. № 1 (4). S. 21–26.

2. ***Bartish H.*** Monumentalni rozpysy Mykhaila Boichuka v Halychyni. Obrazotvorche mystetstvo. 1998. № 2. S. 28–30.

3. ***Bachynskyi Ye.*** Moi zustrichi ta syluety ukrainskykh maliariv i rizbariv na chuzhyni: Spomyny staroho emihranta za roky 1908–1950. Novi dni. Toronto. 1952. Veresen. S.16–21.

4. ***Benyakh N.*** «Lvivskyi period» u tvorchosti M. Boichuka (1910–1914). Kultura Ukrainy. 2002. Vyp. 11. S. 167–171.

5. ***Benyakh N.*** Teoretychna spadshchyna Mykhaila Boichuka. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Kharkiv. 2017. № 3. S. 7–12.

6. ***Boichuk M.*** Z nahody kolomyiskoi vystavky ukrainskoho domashnoho promyslu. Literaturno-naukovyi vistnyk. 1912. T. IKh. Kn. IV (lystopad). S. 344–347.

7. ***Boichuk M.*** Neskolko zamechanyi po povodu restavratsyy zhyvopysy v Rossyy. Russkaia khudozhestvennaia letopys. SPb., 1912. № 15–16. S. 220–222.

8. ***Burachek M.*** Mystetstvo u Kyivi: Dumky i fakty. Muzahet: Misiashnyk literatury i mystetstva. Kyiv : Siaivo. 1919. № 1–3. S. 99–114.

9. ***Lysty Mytropolyta Andreia Sheptytskoho do Ilariona Svientsitskoho z arkhivu Natsionalnoho muzeiu u Lvovi*** / uporiadnyk S. Diakiv. Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 2005. 108 s.

10. ***Noha O.*** Try vsesvitnonevidomi postati ukrainskoho avnhardu. [Ie. Sahaidachnyi, M. Havrylko, N. Davydova]. Lviv : Lohos, 1994. 118 s. : il.

11. ***Mykhailo Boichuk :*** albom-kataloh zberezhenykh tvoriv / In-t kolektsionerstva ukr. mystetskykh pamiatok pry Naukovomu Tovarystvi im. Shevchenka / avt. vstup. st. Ya. Kravchenko ; uporiad. katalohu V. Susak. Lviv : Maisternia knyhy, Kyiv : Oranta-Druk, 2010. 124 s.

12. ***Ripko O.*** U poshukakh strachenoho mynuloho : retrospektyva mystetskoi kultury Lvova KhKh stolittia : monohrafiia. Lviv : Kameniar, 1996. 287 s., il.

13. ***Svientsitskyi I.*** Pro restavratsiiu i konservatsiiu ikon ta pamiatok. Do dvadtsiatypiatyrichchia Natsionalnoho muzeiu u Lvovi. Dilo. 1931. № 386. S. 7–8.

14. ***Sydor O.*** Ilarion Svientsitskyi i restavratsiina sprava v Natsionalnomu muzei u Lvovi. Pamiatky Ukrainy. 1996. № 3–4. S. 106–109.

15. ***Sokoliuk L.*** Sakralne v tvorchosti M.Boichuka. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Kharkiv. 2002. № 3. S. 3–13.

16. ***Susak V.*** Neovizantyzm, boichukizm, kolororukh. Variatsii na temu. VI Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Muzykoznavstvo. Obrazotvorche mystetstvo. Teatroznavstvo. Kinoznavstvo. Kn. 2. Donetsk-Kyiv. 2005. S. 286–298.

17. ***Tymchenko T.*** Boichukizm i ukrainska restavratsiia. Obrazotvorche mystetstvo. 1997. № 3–4. S. 60–62.

18. ***Fedoruk O.*** Shtrykhy do portreta maistra. Ukrainske mystetstvoznavstvo. K. : Naukova dumka. 1993. Vyp. 1. S. 134–144.

19. ***Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u m. Lvovi.*** F. 309. Op. 1 Spr. 777, 1–3 ark.

20. ***Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u m. Lvovi.*** F. 684. Op. 1. Spr. 3298. 1–134 ark.

21. ***Shkandrii M.*** Modernizm, avanhard i estetykam Mykhaila Boichuka. Suchasnist (Miunkhen). 1995. № 9. S. 137–147.

22. ***Iurchyshyn O.*** Mykhailo Boichuk ta Mykhailo Hrushevskyi. Suchasnist. 1994. № 7–8. S. 140–148.

23. ***Roksolana S.*** Patyk, Nataliya M. Benyakh, Mykhailo A. Bokotey, Oleksandr V. Honcharuk, Olena O. Yakymova, Vasyl V. Odrekhivskyi (2020) MYKHAILO BOYCHUK, THE FOUNDER OF NEO-BYZANTISM, UKRAINIAN NATIONAL ART STYLE. Journal of Critical Reviews, 7 (16), 2736-2748. doi:10.31838/jcr.07.16.349

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МИХАИЛА БОЙЧУКА: ЛЬВОВСКИЙ ПЕРИОД (1910-1914)

Бенях Наталия – кандидат искусствоведения, ст. преподаватель кафедры художественного дерева, Львовская национальная академия искусств, г. Львов

Рассматривается творчество выдающегося украинского художника-монументалиста Михаила Бойчука 1910–1914 гг. (Львовский период). Проанализированы художественно-стилистические, композиционно-формальные особенности произведений художника. Рассмотрено значение традиции в творчестве М. Бойчука, обозначена индивидуальная манера мастера и его творческий почерк. Внимание сосредоточено на монументальных и станковых произведениях львовского периода. Особое значение для полного освещения творческого пути художника имеет определение историко-культурных и художественно-эстетических принципов художественного направления неовизантизма, основанного М. Бойчуком, которое полностью сформировалось в течение львовского периода, а в киевский – достигло своего расцвета в области украинского монументального искусства и получило название «бойчукизм». Определены истоки индивидуальных живописных, педагогических и научно-теоретических методов художника; проанализировано музейно-реставрационную, общественную деятельность; определено контекстуальное влияние украинской и западноевропейской культурных сфер на формирование мировоззренческой системы М. Бойчука. Проанализировано влияние культурно-художественной среды Львова на формирование творческой личности художника.

Ключевые слова: монументальная живопись, творчество М. Бойчука, львовский период, неовизантизм, икона, стенопись, реставрационная деятельность, научно-теоретическое наследие.

MYKHAYLO BOYCHUK ARTIST ROUTS: LVIV PERIOD (1910–1914)

Benyakh Nataliya – Phd seniour lekturer Department of Art Wood
Lviv national academy of Arts

The article deals with the creative work of the outstanding Ukrainian artist-monumentalist Mykhaylo Boychuk in 1910-1914 (Lviv period). The author analyses the artistic and stylistic, compositional and formal features of the artist's works. The importance of the tradition in the work of Mykhaylo Boychuk is revealed, the individuality of the master and his characteristic are outlined features. Attention is concentrated on the monumental and easel works of Mykhaylo Boychuk in Lviv period. A great importance for enlightening the artist's creative way is the definition of the historical, cultural, artistic and aesthetic principles of neobyzantism – the direction established by Mykhaylo Boychuk. It was fully formed during the Lviv period, and in Kiev has reached its prosperity in the domain of Ukrainian monumental art and was named «boychukizm». The sources of individual painting, pedagogical, scientific and theoretical methods of the artist are outlined; museum-restoration, collector's and public activities are analysed; the contextual influence of Lviv (Ukrainian) and Western European cultural and artistic environments on the formation of the world-view system Mykhaylo Boychuk is determined. The influence of the cultural and artistic environment of Lviv on the formation of the creative personality of the artist is analysed.

***Key-words*:** monumental painting, Mykhaylo Boychuk's creative work, Lviv period, neobyzantism, icon, wall painting, restoration activity, scientific and theoretical heritage.

UDC 75.02/.05-055.1(477.83)

MYKHAYLO BOYCHUK ARTIST ROUTS: LVIV PERIOD (1910–1914)

Benyakh Nataliya – Phd seniour lekturer Department of Art Wood
Lviv national academy of Arts

The article deals with the creative work of the outstanding Ukrainian artist-monumentalist Mykhailo Boychuk in 1910-1914 (Lviv period). The author analyses the artistic and stylistic, compositional and formal features of the artist's works. The importance of the tradition in the work of Mykhailo Boychuk is revealed, the individuality of the master and his characteristic are outlined features. Attention is concentrated on the monumental and easel works of Mykhailo Boychuk in Lviv period. A great importance for enlightening the artist's creative way is the definition of the historical, cultural, artistic and aesthetic principles of neobyzantism – the direction established by Mykhailo Boychuk. It was fully formed during the Lviv period, and in Kiev has reached its prosperity in the domain of Ukrainian monumental art and was named «boychukizm». *The sources* of individual painting, pedagogical, scientific and theoretical methods of the artist are outlined; museum-restoration, collector's and public activities are analysed; the contextual influence of Lviv (Ukrainian) and Western European cultural and artistic environments on the formation of the world-view system Mykhailo Boychuk is determined. The influence of the cultural and artistic environment of Lviv on the formation of the creative personality of the artist is analysed.

The roots of the Lviv period of Mykhailo Boychuk's work date back to 1898, the creative studio of Julian Pankevich. Later he worked in Vienna, Krakow, Munich, Paris, and other European cities. By 1907, the artist obtained a special professional education and began his creative activity, actively participating in exhibitions in Paris, as well as travelling to the cities in Italy and Germany. Of particular importance for the full coverage of the creative path of the artist are the historical, cultural, and artistic-

aesthetic principles of neo-Byzantism, the direction founded by Mykhailo Boychuk (1909), which has gained its shape during the Lviv period (1910-1914), and in Kyiv (1917-1937) it has reached its heyday in the field of Ukrainian monumental art.

The article provides artistic and stylistic analysis of the artist's surviving works created during the Lviv period. It is found out that the artistic and pedagogical activity of M. Boichuk had a significant impact on the artistic life of Ukraine in the 1920s and the basis of the creative method, which originated in the Lviv artistic environment.

The objective of the article is to investigate the formation of neo-Byzantism stylistics in M. Boichuk's work during his stay in Lviv in 1910-1914. The research methods are historical, comparative-typological, and artistic analysis

***Key-words*:** monumental painting, Mykhaylo Boychuk's creative work, Lviv period, neobyzantism, icon, wall painting, restoration activity, scientific and theoretical heritage.

Надійшла до редакції 5.11.2020 р.

УДК 747.012.1

ПОЛІХРОМІЇ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА ЦЕРКОВ (НА ПРИКЛАДІ МОНУМЕНТАЛЬНИХ СТІНОПИСІВ МОДЕСТА СОСЕНКА)

Радомська Віолетта Радіонівна – старший викладач,
Національний університет «Львівська політехніка»,
м. Львів
http://orcid.org/0000-0001-6868-868-X
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.338
w.r.radomska@gmail.com

Розглянуто досвід та тенденції проектування інтер'єрних просторів у сакральній архітектурі першої чверті XX ст., їх образно-стилістичні особливості як нової формації поліфункціональних громадських об'єктів у сучасному суспільстві, де аналітична історіографічна база генерує забезпечення нових форм духовної діяльності і поглиблення концептуально-естетичної ерудиції людини; проаналізовано особливості формування сакрального інтер'єру залежно від призначення та процесів, які в них відбуваються; розроблено класифікацію богословської інфраструктури за посередництвом монументальних стінописів М. Сосенка (1875–1920 рр.) у конкретних церковних інтер'єрах; встановлено зв'язок між образно-стилістичними та функціональними складовими в контексті формування просторового середовища за особливим принципом «ієротопії».

***Ключові слова*:** стінописи, богословсько-літургійна інфраструктура, простір, Модест Сосенко, дизайн інтер'єру сакрального простору

Постановка проблеми та її актуальність. Взаємозв'язок інженерно-конструктивного й художньо-пластичного в архітектурі протягом різних періодів не завжди був однаковим, оскільки соціальні та історичні основи суспільства, рівень розвитку науки і мистецтва, національний характер естетичної культури суттєво впливають на формування архітектурного вигляду будівлі, її інтер'єрного упорядкування, функціонального наповнення. Складна природа архітектурного формоутворення свідчить про пластичну організацію простору й створення відповідного середовища – це задум композиції дизайнера та художника за посередництвом невід'ємного сегменту в інтер'єрному просторі християнського храму – стінописів.

Сучасний соціальний запит на побудову сакральних споруд актуалізує дизайн-діяльність у формуванні гармонійного предметно-просторового середовища за посередництвом образно-стилістичних поліхромій.

Мета дослідження – виявлення ролі декоративно-монументального мистецтва у формування інтер'єрного простору сакральних споруд.

Аналіз попередніх досліджень та публікацій. Позиціонування стінописів в інтер'єрах християнських храмів досліджено у багатьох вітчизняних виданнях та монографіях, однак сакральні поліхромії розглядаються як статистичні відомості при вивченні архітектурного об'єкту, як твір монументального мистецтва в контексті творчості художника чи декоративно-художня прикраса в інтер'єрі храму. Такого типу публікації преферують у дослідницьких працях теоретиків та істориків мистецтва, архітектури [12, 1-6, 10].

Однак, проблематика синтезу видів проектно-художньої діяльності в контексті формування гармонійного й функціонального сакрального предметно-просторового середовища більше висвітлена в дослідженнях зарубіжних науковців [6, 3. 15, 6-7].

Постановка завдання. Згідно поставленої мети дослідження, в якому піднята актуальна проблематика XXI ст. щодо проектно-художньої діяльності в контексті формування гармонійного сакрального середовища, поставлено завдання про визначення ролі монументальних стінописів в

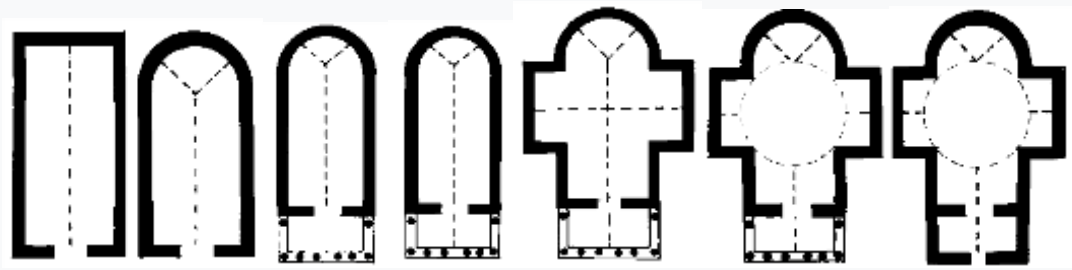
© Радомська В. Р., 2020

організації інтер'єрного середовища сакральних споруд, зокрема, виявити практичний досвід збережених історичних ансамблевих сакральних інтер'єрів на прикладі творчості М. Сосенка. Трактування декоративно-монументального упорядження інтер'єрного простору церков у контексті лише декору або автономного художнього твору в мистецтвознавчих дослідження, створило певний стереотип та вузькопрофільний підхід без комплексного проектування інтер'єрного середовища, що спричинило до втрати стильових цілісних об'єктів та ігнорування особливою філософською складовою сакрального простору як «ієротопія».

Виклад матеріалу дослідження. В контексті розгляду проблематики упорядкування богословсько-літургійної інфраструктури в інтер'єрах християнських храмів східного обряду утворена віковічна архітектонічна схема, яка і формує функціональні зони в інтер'єрі храму та підпорядковує предметні й декоративно-формальні складові сакрального простору [14, 7, 9]. Взаємозв'язок об'ємно-конструктивного й художньо-пластичного в архітектурі протягом різних періодів не завжди був однаковий, оскільки соціальні, історичні основи суспільства, рівень розвитку науки та будівельної техніки, своєрідність та національний характер естетичної культури суттєво впливають на формування архітектурного вигляду будівлі і композицію цілих міських комплексів (Рис. 1.).

Рис. 1. Формування об'ємно-просторової структури храму [В. Радомська; 3, 14]

Моделюючи еволюційний досвід формування сакральних споруд, усвідомлюємо генеративну роль і формування певних усталених локацій для розміщення візуальних образів у богословській та функціональній інфраструктурі інтер'єрного середовища (Рис. 2)



а б в г д є

Рис. 2. Формування об'ємно-просторової структури інтер'єру християнського храму [В. Радомська; 3,14]

В історіографічному контексті, процес розміщення локацій для поліхромій в системі богословсько-обрядового формування структури архітектурного об'єкту, пройшли певні етапи: – поліхромії (зображення Христа Пантократора) на стіні умовного простору «святилища» за престолом, поодинокі алегорично-символічні та семантичні знаки на бокових стінах (Рис. 2 а); – поліхромії символічно-алегоричного характеру містились на стінах нефу, плафонах підвісних стель, сюжет «Христос Пантократор» на стіні «святилища» (Рис. 2 б, в); – надалі поліхромії зображені: стіни нефу і трансепту, плафони підвісних стель, Христос Пантократор – стіна святилища (Рис. 2 г); – стінописи розташовані: стіни нефу і трансепту, плафони підвісних стель (нава, рамена трансепту), Агнець (згодом Христос Пантократор) – склепіння куполу; овечки (згодом постаті апостолі) – грані барабану підкупольного простору (Рис. 2 д); – поліхромії символічно-алегоричного характеру з поєднанням євангельських сюжетів наносились: стіни нефу і трансепту, плафони підвісних стель (нава, рамена трансепту), сюжетна композиція Христос Пантократор – склепіння куполу, постаті апостолів – між-віконні площини барабану підкупольного простору, нартекс – стінописи євангельського змісту (Рис. 2 є).

Коли розглядається питання художньої якості архітектури, естетику, в її видах та проявах у різних за призначенням будівлях необхідно мати на увазі єдність композиції. Слід зауважити, що цей взаємозв'язок не механічний, а швидше органічна єдність, що формує якісно нові впливи, визначаючи ґенезу співіснування і творить це «буття» та поняття «ієротопії» в просторі інтер'єру сакральної споруди, звичайно, принципи та інструментарій використовується згідно типу релігійної функції. Це важливе положення і якщо його ігнорувати, то в архітектурно-мистецькому проектуванні формується несистемний підхід в упорядкуванні новозбудованої храмової будівлі. Та й саме розуміння комплексного підходу і окремого напряму в дизайні інтер'єрів сакрального характеру не набрало важливого прикладного значення. Архітектурна задумка будівлі, її стилістичні особливості не завжди синхронізовані з розробкою інтер'єрного простору, оскільки стінописи, літургійно-предметне наповнення виконується не комплексно на основі єдиної проектної концепції [1, 4, 5]. Важливим фактором для організації інтер'єрного простору стає поняття якості архітектурного об'єкту та критерії його естетики [15, 2, 6]. Для того, щоб конкретно розглядати роль архітектурної поліхромії, необхідно зупинитись, перш за все, на функціональній складовій будівлі, та виявити, які візуально-художні складові будуть необхідні.

Складна природа архітектурного формоутворення свідчить про пластичну організацію простору та створення відповідного середовища – це задум композиції згідно об'ємно-просторового планування . Звернувшись до української храмобудівної традиції, як до витоків архітектурного віддзеркалення релігійно-духовного світогляду українського етносу, можна беззаперечно стверджувати, що архітектоніка української церкви у своїй структурі зберегла первісну систему основ в образі Світового Дерева. Через це храм, як матеріальна одиниця духовного універсуму, в українській ідеї містить триєдину структуру плану та тривимірну, трьох-силуетну вертикальну вісь, що відображає науково-філософське значення триєдиного поєднання Духу – Простору – Людини. Композиційно-структурна тривимірна вертикаль поєднує три рівні світопідпорядкованості – підземний, земний та небесний, а тридільність плану визначила важливу динамічну вісь в упорядженні та організації інтер'єрного простору (вектор Схід-Захід), за яким відбувається «Богоєднання» від вівтарної частини, як символу Божого начала, через центральну наву (храм вірних) до притвору (бабинця) [13, 14]. Метафорична присутність Бога в реальному просторі, що виражається у духовній уяві християн східного обряду, стає визначальним фактором та передумовою на шляху формування структури інтер'єрного простору, в якому відбувається головне «взаємопроникнення» за допомогою певних символічно-літургійних дій та з усталеним канонічним предметним дизайном (Рис. 3).

Рис. 3. Аксонометрична проекція та предметно-літургійне наповнення інтер'єру українського храму кін. XIX – поч. XX ст. (граф. А. Тирпич, 2014 р.)

Тому вівтарна частина українського храму, як основний простір Божественної присутності, звернена до Сходу і в первісній формі відгороджена від простору «вірних» умовним бар'єром (сучасна солея), а згодом трансформована у більш виражену матеріальну конструкцію – іконостас з іконографічними символами (іконами).

Саме нові тенденції та пошуки ідентичності в українському сакральному мистецтві, що яскраво активізувались на зламі XIX–XX ст., ставши відправним вектором практично до 40-х років XX ст., сформували потужну школу системного дизайнерського підходу в проектуванні та реалізації численних комплексів громадського призначення, зокрема сакральних об'єктів. В стилістичні напрями кінця XIX ст., а особливо першої чверті XX ст., знову інтегрується класицизм та еклектичні форми неостилів. Це

відбувається у значній мірі під впливом академічних напрямів, які закладались молодим спеціалістам під час отримання освіти в мистецьких і технічних школах Європи. Поряд із цим, формувалась потужна течія західноєвропейського модерну, який часто базувався на зверненні до локальних народних форм та витоків національного мистецтва [8]. Національні тенденції в українській культурі, насамперед, інспірувались у прагненнях створити знакові пам'ятки, що актуалізувало розвиток монументального мистецтва та архітектури. Тому на поч. ХХ ст. прийнято ряд спроб створити й задекларувати про становлення національних мистецько-архітектурних шкіл в усіх регіонах України не залежно від їх геополітичного устрою і статусу. Який критерій закласти в основу, що обрати, що відкинути і що додати, щоб у підсумку вийшло нове, збагачене і національне? Ці питання одразу ж постали перед художниками та архітекторами, науковцями в усій своїй складності і заплутаності. Черпаючи натхнення з історичної спадщини та народної творчості, в Галичині постає проектно-архітектурне бюро І. Левинського, що об'єднало провідних митців, архітекторів та ремісників, формуючи своєрідний міждисциплінарний експериментальний майданчик для розвитку українського архітектурно-мистецького дизайну [15]. В сегменті синтезу проектно-художньої діяльності відзначається монументаліст живописець Модест Сосенко (1875–1920 рр.). В численному досвіді проектування та практичної реалізації (понад 12 об'єктів) інтер'єрного упорядження в сакральних спорудах Галичини поч. ХХ ст. (Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська обл.), митець ретранслює сформовані авторські композиційні, образно-стилістичні принцип організації та формування гармонійного предметно-художнього сакрального середовища в інтер'єрах новозбудований церков і їх адаптація у давніх спорудах (церква Арх. Михаїла с. Підберізці, церква Успіня Богородиці с. Поляни, церква Св. Миколая, м. Золочів та ін.) [15, 3, 5].

Аналізуючи збережені поліхромії в інтер'єрному просторі церкви Архистратига Михаїла с. Підберізців Львівської обл. (1907-1910 рр.), встановлено, що М. Сосенко використовував різноманітні прийоми та засоби: композиційні конструкції та матеріали з урахування функціонального призначення, використання архітектурних форм та елементів будівлі, які можна виявити або знівелювати пропорційним співвідношенням або поєднанням різновидів матеріалів, системою колористично-декоративних поєднань; всесторонньо підсилити психофізичну дію колірної гами настінної поліхромії; підсилення виразності архітектурної форми засобами синтезу просторового мистецтва за участю монументального живопису та вітражів, комплексу різноманітних видів прикладного мистецтва (конструкція іконостасу, обрядово-літургійне предметне наповнення, освітлення тощо). Для об'єднання широкого спектру складових формування архітектурного образу, найбільш оптимальними є прийоми та засоби композиції, а саме один із найбільш дієвих інструментів – механізм пропорціонування образотворчих сегментів (розписів) в інтер'єрному просторі [10]. Якщо врахувати комплекс соціальних утилітарних і техніко-економічних вимог, що впливають нарівні з художньо пластичними факторами на формування архітектурного образу, то виникає питання, як це все можна об'єднати в єдину цілеспрямовану систему, що дозволяє отримати цілісне художнє враження. Найбільш дієвий метод базується на принципах композиції, закладених дизайнером у модульній структуризації за посередництвом архітектурно-художнього твору – стінопису (мозаїк, вітражів). Саме об'ємно-просторова морфологічна схема поліхромій в руках творчо обдарованого митця (М. Сосенка), який демонстрував у своїх монументальних творах широкий спектр теоретично-практичних знань, достатньо ерудованого в історіографічному ґенезі та стилістичних особливостях, стає програмним для розвитку актуальних європейських тенденцій проектно-художньої діяльності, пов'язаної з сакральними архітектурними просторами. М. Сосенко на поч. ХХ ст. найбільш повно ретранслював та використовував усі засоби художнього впливу на формування визначеного (сакрального) предметно-просторового середовища у відповідності до богословсько-літургійних зон архітектоніки храму [11, 15, 2]. Досвід показав, що кожну з цих складових художньо-образотворчої мови М. Сосенко вивчає окремо, розкриваючи специфічні її грані, засоби та методи, але за однієї умови – суворого дотримання принципу єдності і синтезу інтер'єру із загальним архітектурним рішенням, і залежність першого від другого. Цілком не формальним сегментом у загальній концепції сакрального інтер'єру слід розглядати і роль кольору в організації архітектурно-просторової форми. Різноманіття проявів колористики, зокрема у закритому сакральному просторі стає значним фактором в загальній композиційній логіці побудови упорядження інтер'єру. Важливим структурним та стилістичним елементом у стінописах митця є трансформація та інтерпретація широкого діапазону орнаментальних схем, базованих на складній структурності візантійського орнаменту та народної орнаментики. Своєрідний сплав цих семантичних прототипів він інтегрував до такої міри, що сформував свою специфіку абстрактно-узагальненої орнаментальної схеми з новими властивостями притаманними для стилю модерн. М. Сосенко інтерпретує по-своєму народний орнамент, який в такій редакції вже не є калькою вибраного прототипу (вишивка, різьба, стародруки тощо), а формує нову модерну схему (патерни, замкнуті та стрічкові композиції тощо), яка в стилістиці європейської сецесії

транслює українську ідентичність в художньо-проектній дизайнерській творчості пер. чверті ХХ ст. Саме у той період повстає нове завдання надати стінописам нове звучання та стати важливим образно-стилістичним допоміжним інструментом для сакралізації простору. Оскільки європейські тенденції стінописів із більш реалістичними сюжетними зображеннями у латинських костелах, до певної міри вплинули на втрату характерної «динамічної» статичності та символічної умовності характерних прототипів для християнських храмів візантійського ареалу. Саме звернення до більш традиційних канонів монументального мистецтва стає однією із особливостей сакральних поліхромій М. Сосенка – умовна статика зображень постатей святих, де площинне трактування одягів та символічних предметних сакральних атрибутів органічно поєднані з більш реалістичним вирішенням карнацій ликів, стоп та кистей рук (Рис. 4).

а, б, в

Рис. 4. Стінописи Модеста Сосенка: а – проєкт інтер'єру церкви Успіня Богородиці, м. Львів, 1911;
б, в – трансепт і святилище (Новозавітна трійця) церкви Арх. Михаїла, с. Підберізці, 1907–1910 рр.

Характерний прийом монументальних стінописів М. Сосенка – відсутність епізодичної реалістичної «ілюстративності», що практично відкидає зображення сюжетних богословських сцен. Композиційна домінанта святилища – стінопис із іконографічним зображенням «Новозавітна Трійця», трактована умовно, символічно, з певним пропорційним дисонансом, що і створює незабутнє відчуття субсистентного буття Отця, Сина і Духа Святого, а чітка структуризація та модульна система орнаментальних площин підсилює об'ємно-просторову архітектоніку інтер'єру, об'єднуючи простір в єдину програму та богословсько-літургійну інфраструктуру. Саме звернення до давніх іконографічних традицій розквіту та становлення ролі стінописів у часи Київської Русі, де богословсько-сюжетна лінія зображень подається у певній статиці та наповнена глибоким метафоричним змістом, дає нове бачення на шляху відродження української ідентичності в сакральному дизайні першої чверті ХХ ст.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Визначено позиціонування поліхромій в проектно-дизайнерській та художній практиці на шляху формування гармонійного предметно-просторового середовища в інтер'єрах сакральної архітектури. Зокрема, висвітлено особливості образно-стилістичного прийомів в монументальних стінописах галицького митця М. Сосенка.

На основі інтер'єрного ансамблю церкви Арх. Михаїла в с. Підберізці, де збережені автентичні поліхромії та вітражі митця (1907–1910 рр.), проаналізовано роль стінописів на шляху формування сакрального простору. Нова генерація тогочасних архітекторів активно синтезувала та трансформувала архітектурний досвід попередників та за посередництвом кращих зразків декоративного мистецтва починають формувати дійсно український «продукт», формуючи новий філософсько-концептуальний

підхід до функціонального та образно-стилістичного призначення поліхромій в контексті організації гармонійного предметно-просторового середовища в інтер'єрах українських храмів, які активно будувались на зламі XIX–XX ст. Подібна тенденційність прослідковується в реаліях посиленого будівництва нових християнських будівель поч. XXI ст. Однак, відсутність єдиного програмного та системного розуміння в дизайні архітектурного проектування та синхронній художньо-проектній організації інтер'єру, які б забезпечили сакральній споруді єдину стилістичну ансамблевість, залишається не вирішеним, що негативно впливає на образно-естетичну та «сакральну» складову сучасного храмобудування.

Перспективи подальших досліджень особливостей дизайну інтер'єру в сакральному просторі на прикладі монументальної творчості М. Сосенка будуть корисні для сучасної практики проектування різних типів досліджуваних просторів та сприятимуть вирішенню таких дизайн-завдань, як планувальної структури, предметно-просторового наповнення та стилістичного оформлення інтер'єрів в структурі сакральної будівлі.

Список використаної літератури

1. ***Feireiss Lukas.*** Closer to God. Religious Architecture and Sacred Spaces. Berlin: GESTALTEN, 2010. P. 236.
2. ***Krasny P.*** Koscioły i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX .T. 12. Kraków: MCK, 2004. S. 210–225.
3. ***Nadrowski H.*** Sacrum czasoprzestrzeni / Henryk Nadrowski. Toruń: Adam Marszalek, 2012. 801 s.
4. ***Prorok na skale.*** Myśli Jerzego Nowosielskiego[ułozyli R. Mazukiewicz, W. Podrazik]. Kraków : Znak, 2007. 183 s.
5. ***RadomskaV.R., Idak Y. V.*** Problem der Synthese auf dem Weg Merkmalbildungin der Sakralarchitektur. Europische Wissenschaft Abgeben [Sektion1.Architektur]. .№ 1, Vienna: East West, 2015. S. 3–7.
6. ***Banakh V. A., Iehorov Yu. P, Arkhipova K. K., Hrebeniuk O. V.*** Aspekty modulnoi interferentsii vzaiemodii arkhitekturnykh prostoriv i arkhitekturnoho seredovyshcha Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia: Zbirnyk naukovykh prats. Kyiv, KNUBA, 2014, Vyp. 51. S. 7–13.
7. ***Bodnar. O.*** Tserkovna arkhitektura na porozi novoho stolittia. *Narodoznavchi zoshyty*, 1-22003 – L.: Spolom, 2003. S. 246–248.
8. ***Voloshyn L.*** Modest Sosenko – mytets ukrainskoho modernu. *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Lviv, 2004. Tom CCXLVIII. 624 s.
9. ***Halychysh R. Ya.*** Ukrainska tserkovna arkhitektura i monumentalno-dekoratyvne mystetstvo zarubizhzhia. Lviv: SPOLOM, 2002, 336 s.
10. ***Herii O., A., Kodlubai I., Noha O.*** Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 2012. *Ukrainske tserkovne mystetstvo. Zakhidnyi rehion*, 1880–1920 rr. Tom pershyi. Turkevych-Klimashevskyi. 392 s.
11. ***Kiba M.*** Vykorystannia pozastylovoho relihiinoho zhyvopysu v formuvanni khudozhnoho obrazu interieriv rymo-katolytskykh kosteliv skhidnoi ta pivdennoi Ukrainy. Narodoznavchi zoshyty, 1-22003–L.: Spolom, 2003. S. 208–212.
12. ***Klimashevskyi A.*** Naidavnishi vidomosti pro obstavu tserkovnoho interieru v Ukraini // Narodoznavchi zoshyty, 698. L.: Misioner, 1998. 655 s.
13. ***Marakhovskyi A. A.*** Styli v dyzaini pershoi polovyny KhKh st. u konteksti syntezu mystetstv. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* . Kharkiv. 011. № 4.
14. ***Pokrovskyi M. V.*** Tserkovnaia arkheolohyia v sviaty s ystoryei khrystyianskoho yskusstva [repryntne vydannia]. K.:Ahrar Media Hrup, 2013. 246 s.
15. ***Somka, S. V.*** Mekhanizm proportsionuvannia v suchasnii arkhitekturnii kompozytsii. Budivnytstvo Ukrainy. 2013. № 5. S. 30–36.

References

1. ***Feireiss Lukas.*** Closer to God. Religious Architecture and Sacred Spaces. Berlin: GESTALTEN, 2010. P. 236.
2. ***Krasny P.*** Koscioły i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX .T. 12/ Piotr Krasny. Kraków: MCK, 2004. S. 210–225.
3. ***Nadrowski H.*** Sacrum czasoprzestrzeni / Henryk Nadrowski. Toruń: Adam Marszalek, 2012. 801 s.
4. ***Prorok na skale.*** Myśli Jerzego Nowosielskiego[ułozyli R. Mazukiewicz, W. Podrazik]. Kraków : Znak, 2007. 183 s.
5. ***RadomskaV. R., Idak Y. V.*** Problem der Synthese auf dem Weg Merkmalbildungin der Sakralarchitektur. Europische Wissenschaft Abgeben [Sektion1.Architektur] № 1, Vienna: East West, 2015. S. 3–7.
6. ***Banakh V. A., Iehorov Yu. P., Arkhipova K. K., Hrebeniuk O. V.*** Aspekty modulnoi interferentsii vzaiemodii arkhitekturnykh prostoriv i arkhitekturnoho seredovyshcha. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia: Zbirnyk naukovykh prats.* Kyiv, KNUBA, 2014, Vyp. 51. S. 7–13.
7. ***Bodnar. O.*** Tserkovna arkhitektura na porozi novoho stolittia. *Narodoznavchi zoshyty*, 1-22003 L.: Spolom, 2003. S. 246–248.
8. ***Voloshyn L.*** Modest Sosenko – mytets ukrainskoho modernu. *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Lviv, 2004. Tom CCXLVIII. 624 s.
9. ***Halychysh R. Ya.*** Ukrainska tserkovna arkhitektura i monumentalno-dekoratyvne mystetstvo zarubizhzhia. Lviv: SPOLOM, 2002. 336 s.
10. ***Herii O., Turkevych-Klimashevskyi A, Kodlubai I., Noha O.*** Ukrainske tserkovne mystetstvo. Zakhidnyi rehion, 1880–1920 rr. Tom pershyi. Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 2012. 392 s.

11. ***Kiba M.*** Vykorystannia pozastylovoho relihiinoho zhyvopysu v formuvanni khudozhnoho obrazu interieriv rymo-katolytskykh kosteliv skhidnoi ta pivdennoi Ukrainy. Narodoznavchi zoshyty, 1-22003–L.: Spolom, 2003. S. 208–212.

12. ***Klimashevskyi A.*** Naidavnishi vidomosti pro obstavu tserkovnoho interieru v Ukraini // Narodoznavchi zoshyty, 698. L.: Misioner, 1998. 655 s.

13. ***Marakhovskyi A. A.*** Styli v dyzaini pershoi polovyny KhKh st. u konteksti syntezu mystetstv. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv. 011. – № 4.

14. ***Pokrovskyi M. V.*** Tserkovnaia arkheolohyia v sviaty s ystoryei khrystyianskoho yskusstva [repryntne vydannia]. K.:Ahrar Media Hrup, 2013. 246 s.

15. ***Somka, S. V.*** Mekhanizm proportsionuvannia v suchasnii arkhitekturnii kompozytsii. Budivnytstvo Ukrainy. 2013. № 5. S. 30–36.

ПОЛИХРОМИИ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРНОЙ СРЕДЫ ЦЕРКВЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МОДЕСТА СОСЕНКА)

Радомская Виолетта Радионовна – старший преподаватель,
Национальный университет «Львовская политехника», г. Львов, Украина

Рассмотрен опыт и тенденции проектирования интерьерных пространств в сакральной архитектуре первой четверти XX в., их образно-стилистические особенности, как новой формации полифункциональных общественных объектов в современном обществе, где аналитическая историографическая база генерирует обеспечение новых форм духовной деятельности и углубления концептуальной эстетической эрудиции человека; проанализированы особенности формирования сакрального интерьера в зависимости от назначения и процессов, которые в них происходят; разработана классификация богословской инфраструктуры посредством монументальных стенописей Модеста Сосенко (1875–1920) в определенных интерьерах церквей; установлена связь между образно-стилистическими и функциональными составляющими в контексте формирования пространственной среды по особому принципу «иэротопии».

***Ключевые слова*:** стенопись, богословско-литургическая инфраструктура, пространство, Модест Сосенко, дизайн интерьера сакрального пространства.

THE ROLE OF POLYCHROME PAINTINGS IN THE INTERIOR SPACE DESIGN OF CHURCHES (AS BASED ON THE EXAMPLE OF MONUMENTAL MURALS BY MODEST SOSENKO)

Radomska Violetta – senior lecturer, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine

We have reviewed the experience and tendencies of designing interior spaces in the sacred architecture of the first quarter of the XX century and investigated the figurative and stylistic features of this new type of multifunctional public spaces in the contemporary society in which the analytical and historiographic basis ensures provisioning of the new forms of spiritual activity and improving the conceptual and aesthetic erudition of a person; analyzed the peculiarities of forming the sacred interior depending on its purpose and processes being held in it; elaborated the classification of theological infrastructure taking into account the monumental murals by Modest Sosenko (1875–1920) in the specific church interiors; and determined the connection between figurative, stylistic, and functional components in the context of forming the spatial environment as based on the specific principle of «hierotopy».

Key words: mural paintings, theological and liturgical infrastructure, space, Modest Sosenko, interior design of sacred space.

UDC 747.012.1

THE ROLE OF POLYCHROME PAINTINGS IN THE INTERIOR SPACE DESIGN OF CHURCHES (AS BASED ON THE EXAMPLE OF MONUMENTAL MURALS BY MODEST SOSENKO)

Radomska Violetta – senior lecturer, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine

Purpose. The research purpose is to determine the role of monumental murals in the organization of interior environment of sacred objects, particularly as based on the example of creative works by Modest Sosenko.

Methodology. The following research methods have been applied: the method of systematic analysis of specialized resources and scientific publications related to the topic of research; the method of comparative analysis of the peculiarities of positional location of polychrome paintings in the system of sacred space organization; the generalization of information acquired in the process of research and its systematization.

Results. We have reviewed the experience and tendencies of designing interior spaces in the sacred architecture of the first quarter of the XX century and investigated the figurative and stylistic features of this new type of multifunctional public spaces in the contemporary society in which the analytical and historiographic basis ensures provisioning of the new forms of spiritual activity and improving the conceptual and aesthetic erudition of a person; analyzed the peculiarities of forming the sacred interior depending on its purpose and processes being held in it; elaborated the classification of theological infrastructure taking into account the monumental murals by Modest Sosenko (1875-1920) in the specific church interiors; and determined the connection between figurative, stylistic, and functional components in the context of forming the spatial environment as based on the specific principle of «hierotopy».

***Scientific novelty*.** We have outlined the major constituent components and the positioning of polychrome paintings in the project design and artistic practice in an attempt to form the harmonious spatial environment in the sacred architecture interiors. In particular, the characteristic features of figurative and stylistic techniques used in monumental murals by Modest Sosenko (1875–1920), an artist from Halychyna region, have been highlighted.

Key words: mural paintings, theological and liturgical infrastructure, space, Modest Sosenko, interior design of sacred space.

Надійшла до редакції 29.09.2020 р.

УДК [75.041.5] (477.87)

ЕВОЛЮЦІЯ ЖИВОПИСНОЇ МАНЕРИ В ПОРТРЕТАХ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ

Стрій Анастасія – аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
м. Київ
http://orcid.org/0000-0002-0135-1094
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.339
anastasiia.strii@gmail.com

Наведено огляд публікацій, у яких дослідники торкалися питання аналізу портретного живопису Адальберта Ерделі. Розглянуто низку портретів з усіх періодів творчості. Описані фактори, що сприяли зміні художньої мови митця у жанрі портрету. Здійснено формальний аналіз кількох раніше не публікованих картин та уточнено дати створення двох портретів та однієї скульптури. Виявлено, які особливості характерні для кожного етапу творчості художника. На початку творчого шляху він звертався до сірувато-коричнюватих відтінків. У 1920-х роках палітра художника стала яскравіше, він почав розставляти яскраві акценти на тьмяному тлі, письмо стало вільнішим, він почав узагальнювати форми. У 1930-х роках А. Ерделі використовував метод структурного живопису П. Сезанна, підняв декоративність полотен площинами відкритих кольорів, тяжів ще більше до узагальнення та стилізації. У пізній творчості митець був змушений сховати свої розробки через звинувачення у формалізмі.

Ключові слова: Адальберт Ерделі, закарпатська школа, живопис, портрет.

Постановка проблеми, її актуальність. Портрети складають значну частину живописної спадщини Адальберта Ерделі (1891–1955 рр.), який, крім цього, багато працював у жанрі пейзажу та натюрморту. У кожному періоді творчості митця відбувалися значні зміни в його художньому баченні, наборі засобів вираження, якими він користувався. Тому важливо визначити характерні риси портретів А. Ерделі та провести єдину лінію еволюції в манері виконання та підході до моделі від ранніх робіт 1920-х до пізніх – 1950-х років. Портрети А. Ерделі потребують аналізу через свою специфічність та зв'язок із тогочасним європейським мистецтвом. Він допоможе визначити індивідуальні риси манери художника в різні періоди творчого шляху – цим визначається актуальність статті.

Зв'язок із практичними завданнями. Формальний і образний аналіз, виявлення особливостей робіт А. Ерделі поглибить розуміння його творчості.

Аналіз попередніх досліджень. Тема портретів А. Ерделі неодноразово розглядалася в науковій літературі з точки зору атрибуції, опису та коротких аналітичних зауважень. До розгляду портретної творчості звертався Г. Островський у монографії «Адальберт Ерделі». Це – перша праця, в якій автор дає загальну характеристику робіт різних періодів, однак не виокремлює конкретні приклади [7].

В. Павлов у вступній статті до альбому «Адальберт Ерделі» подає короткі, але влучні коментарі деяким портретам, наприклад, «Юна художниця» та «Андерс Остерлінд», «Заручені». Автор наголошує, що художник *«підпорядковує кожен портретний образ своїй концепції людини, робить його приналежним до художньо-узагальненого типу, що втілює нову добу»* [2; 9].

Перша публікація, присвячена конкретно портретному жанру в творчості А. Ерделі зроблена 2013 р. І. Луценком. В ній дослідник поставив перед собою проблему визначення художньо-стилістичних особливостей портретів митця, аналізував низку робіт та позначив періодизацію творчості майстра 4 періодами, які апелюють до бачення Г. Островського в праці, описаній вище [5].

У статті Л. Колоповець (2015 р.) увага приділена виключно жіночому образу в портретах А. Ерделі. Публікація носить оповідально-описовий характер, автор виділила кілька типів зображення жінки та пригадала чимало робіт різних часів, наголошуючи таким чином, що манера зображення жінок еволюціонувала разом зі стильовими пошуками художника, однак дослідниця не виявила, які саме

© Стрій А., 2020

художні засоби в різний час використовував художник, лишивши це питання відкритим для подальшого дослідження [4].

Мета дослідження – визначити характерні особливості портретів А. Ерделі різних етапів творчого шляху.

Серед його завдань – з'ясувати застосовані ним засоби виразності, простежити еволюцію манери художника на основі формального аналізу творів; ввести в дослідницький обіг не публіковані раніше портрети митця з приватних колекцій та уточнити дати створення кількох робіт.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи творчість А. Ерделі не можна не помітити великий інтерес до людини. Це підтверджується роздумами в романі художника, де в одному з пасажів про натурницю він пише: *«Як чудово на її обличчі написане все її життя, доля, страждання. Скільки вгадується в ньому невидимих рис. <…> Кожен її рух говорить про щось інше. А ми з цього багатства можемо увічнити тільки щось одне»* [3; 45]. В цьому випадку увага митця до внутрішніх переживань не означає звернення до психологічного портрету як способу вираження загального характеру натурниці – мова йде скоріше про стан моделі саме в той момент, коли художник фіксує її образ. А. Ерделі ставив сам собі питання: *«Як може недосконала фарба передати кольорову гаму нашого внутрішнього світу? Вона фальшива і недосконала у двовимірній реальності, якась карикатура нашої душі…»* [3; 45]. Таким чином, портрет постав не лише однією з головних цілей творчості майстра, але й однією з його проблем.

Уперше до портретного жанру А. Ерделі звернувся ще у період навчання в Угорській королівській школі малювання (1911–1915 рр.), де навчався в майстерні художника-реаліста І. Ревеса. Угорський академічний живопис на той час розвивався у напрямі критичного реалізму, повного темнуватих відтінків та психологічного аналізу, тому не дивно, що перші твори закарпатця співзвучні цим тенденціям. Найперший відомий олійний портрет матері А. Ерделі виконав 1914 року[1]. Це полотно – учнівське, однак його варто згадати в контексті цієї статті, адже по ньому бачимо, що художник опанував принципи зображення фігур: познайомився з пропорціями, відпрацював розташування фігури у просторі. Кожний елемент картини майстер прописав обережно та ретельно з використанням доволі боязкої палітри фарб, характерної для угорської академічної школи.

Маловідомий та рідкісний представник творчості А. Ерделі періоду до поїздки до Німеччини – «Портрет батька» 1920 р.[2]. Перед нами камерний погрудний портрет чоловіка, розвернутого до глядача у три чверті на білому тлі. Увага художника зосереджена на обличчі, одягу чоловіка приділено мало часу, він слугує скоріше плямою в колористичній побудові роботи, ніж важливим атрибутом моделі. Волосся і одяг змодельовані широкими, умовними площинами та обрамляють обличчя, на якому зосереджена увага майстра. Білий комірець сорочки – свіжий акцент, що поєднує дві контрастні частини полотна – темну та світлу. Варто відмітити, що незважаючи на те, що фігура статична і вибір формату досить обережний, майстерність молодого живописця проявляється у нюансованості моделювання обличчя. Художник створив об'єм використанням зближених кольорів, поєднання яких базується на теплих і холодних відтінках. Тінь на обличчі він наклав коричнево-зеленим кольором, яким написаний одяг чоловіка. Цей відтінок присутній на щоці, повіках, вусах та бровах, таким чином, органічно поєднані всі частини полотна. Бачимо, що живописне мислення А. Ерделі у ставленні до активних кольорів ще не було для нього властивою рисою. В постнавчальний період художнику все ще близька угорська академічна школа живопису з її стриманим колоритом, однак сам спосіб нанесення фарби вже більш вільний та впевнений.

Наступні відомі портрети належать до мюнхенського періоду художника. Він вирушив до Німеччини 1922 р., навчався спочатку у приватній студії, а пізніше самостійно, відвідуючи класичні музеї та сучасні виставки. У щоденнику А. Ерделі зізнається, що його справжня мета в поїздці полягала у тому, щоб навчатися і вдосконалюватися саме в Мюнхені, де він розраховував на кар'єру художника-портретиста. Закарпатець зазначив, що прагнув витонченості й благородства у виконанні портретів, а майстерня у якій він навчався, не відповідала його очікуванням, тож він пішов власним важким шляхом [3; 116].

І. Небесник у своїй монографії дійшов до висновку, що *«вміння закарпатського художника швидко і точно малювати портрети допомагає йому знаходити приятелів і знайомих в елітних колах Мюнхена»* [6; 21]. І дійсно, серед портретованих того періоду зустрічаються відомі представники інтелігенції свого часу: лікарі, журналісти, барон тощо. Уявлення про манеру цих портретів дають репродукції з каталогу персональної виставки художника у Празі 1929 р. [9].

Один із показових творів тих років – портрет Дж. М. Юрінека, головного редактора газети «Augsburger Abendzeitung», за сприяння якого А. Ерделі почав там працювати художником-репортером. До речі, звідси й почалося його захоплення шаржами, які він робив упродовж життя і став одним із найперших художників Закарпаття, хто займався цим.

За чорно-білою репродукцією важко зробити об'єктивний аналіз цього портрету, однак видно, що живописця цікавить постава і погляд, що розкривають характер портретованого, тобто

психологізм збільшився. Мазки стали крупнішими та сміливішими, відчувається динаміка у техніці виконання, при цьому натура передана з максимальною об'єктивністю, без деформації та інших прийомів штучного загострення характеру портретованого[3].

У Мюнхені палітра А. Ерделі стала значно розкутішою. З'явився новий тип портрету – фігура у повний зріст на природі або в інтер'єрі. Такий прийом допоміг митцю точніше відображувати внутрішній стан моделей. Яскравий приклад подібної композиції – картина «Сестра художника за містом» 1925 р.[4]. Жінка зображена у саду, її поза не репрезентаційна, як у портреті Дж. М. Юрінека, а скоріше розслаблена. Постава схоплена вільно, вона природньо взаємодіє з оточуючим середовищем. Обличчя сестри майстра написане реалістично, з використанням монохромної палітри. Риси обличчя ледь намічені, холодними тонами пропрацьовані ледь помітні тіні. Художник не ставив собі за мету натуралістично догодити природі, він більше узагальнював. Робота багатопланова, А. Ерделі відмовився від деталізації і створив глибину простору, використовуючи площини різних відтінків. У палітрі з'явився яскравий жовтий колір, його повтори об'єднали між собою три плани в єдину композицію, та виділили модель у центрі. Контрасти основних кольорів роблять загальну побудову колориту роботи декоративною.

Після повернення з Мюнхена в 1926 р. манера А. Ерделі набула нових властивостей – це виявилося у гротескно представлених образах, іноді гіперболізованих колористичних рішеннях, характері освітлення, динаміці мазків. Експеримент із технікою виконання бачимо у творі «Портрет жінки, що сидить»[5]. Модель сидить у повороті на три чверті, її погляд направлений наліво і вниз, за межі картини. На зміну ретельній, іноді боязкій та педантичній деталізації ранніх творів прийшла робота з мастихіном, який в творчості А. Ерделі зустрічається рідко. Експресивна пластика сміливо узагальнює та стилізує форми. У побудові композиції бачимо улюблений в майбутньому прийом художника – діагональ, що ділить картину на світлу і темну частини. Палітра портрету монохромна, побудована на уважній роботі митця з відтінками. На перший погляд це виглядає досить скромно, однак при близькому вивченні портрету стають помітні нюанси, що урізноманітнюють звучання кольорів. Провідну роль виконують холодні фарби, а теплі їх доповнюють. Світлий акцент художник ставить на манжеті, хустці, що лежить на колінах, та комірці. Він виділяє обличчя жінки, яке виконане майстерно і жваво. Динаміка в роботі досягається завдяки жвавим мазкам мастихіном та повторенню діагоналей у лінії силуету та складках одягу.

Більш звучні та відверті барви А. Ерделі використовує у роботі «Портрет циганки»[6]. Перед нами молода жінка у розкутій позі, ця ж розкутість відчувається у вільних та вправних мазках, якими пише майстер. Порівняно з більш ранніми портретами в цьому кольори А. Ерделі стали багатше, палітра почала звільнятися від аскетизму. Дзвінкий акорд художник поставив використовуючи чистий червоний у декоруванні смужок накидки жінки. Цей гарячий відтінок підтримується теплими кольорами на обличчі та яскравими рожево-ліловими квітами на хустині, що, в свою чергу, повторюють колорит спідниці моделі. На противагу до них художник вводить у центр композиції блузу холодного синього кольору. В білій хустині присутній жовтий колір, що поєднує яскраве навантаження картини у потужний контраст трьох основних кольорів.

Тло написане вільними широкими мазками. Ним слугує площина сірувато-лілового кольору, глибина створена за рахунок неоднорідності та роботи з відтінками, що не відволікає від зображення портретованої. А. Ерделі досяг динаміки ритмічно розставленими акцентами чистими кольорами, та діагональними лініями, які повторюються у складках спідниці, рисунку стрічок накидки, лінії плеча циганки та навіть у напрямі, в якому повернуто голову.

Таким чином тенденція до збагачення й оновлення індивідуальних засобів формотворення, потяг до підвищеної експресії живопису добре прочитується в післямюнхенському періоді.

Обидва вищезгадані портрети підписані автором у правому верхньому кутку чорною фарбою без дати створення. За своїм характером та манерою написання ці автографи співвідносяться з підписом на творі «Циганки» 1928 р.[7]. До того ж, за стилістичними особливостями, палітрою і трактовкою форм ці твори також близькі. Ці чинники дозволяють стверджувати, що «Портрет циганки» і «Портрет сидячої жінки» характерні для цього періоду творчості А. Ерделі, і також створені 1928 р.

У 1929 р. наступив новий етап у житті й творчому шляху художника – він поїхав до Франції. Париж І пол. XX ст. накопичив у собі великий творчий потенціал, здатність берегти минулі досягнення та сміливо крокувати в майбутнє. Шлях до нового мистецтва відкривався через імпресіонізм, пізнання теорії П. Сезана та виставки фовістів. Звичайно, цей досвід вплинув і на живописну манеру А. Ерделі. Г. Островський це коментує як звільнення від мюнхенського академізму та чорноти й аскетизму в кольорі [7; 11]. Якщо говорити про академізм, то тут важко погодитися з вченим, адже цей вишкіл й надалі відчутний у творах митця в усіх жанрах за композиційною побудовою та моделюванням об'ємів. Однак після двох років перебування в Парижі кольори закарпатця дійсно змінилися, проте це краще прочитується у пейзажах і натюрмортах.

В автопортреті (1930 р.), написаному митцем під час перебування в Парижі, відчувається більша легкість, у порівнянні з роботами середини 1920-х рр.[8]. Композиція узагальнена, митець використав діагональ, тим самим створив динаміку у статичній позі. Великі об'єми у роботі(одяг, тло) автор передав довгими, широкими та енергійними мазками, а обличчя – обережними, маленькими рухами пензля. Їхнє виконання не суперечить образу, а навпаки – контраст у пропрацьованості змушує зосередитися на психологічному стані, який А. Ерделі виражає на своєму обличчі – уважність, спостережливість, вдумливість, цілеспрямованість, самодостатність та вольовий характер. Портрет виглядає просто, однак завдяки влучним мазкам, що якнайкраще передають пластику фігури, «схопленої» у моменті, він дуже елегантний. Велика кількість темних фарб, що займають майже половину полотна, не завадила художнику передати образ легким та розкутим за рахунок великої кількості світла.

Цікавий приклад портрету паризького періоду – недописана робота «Жінка»[9]. Модель зображена в інтер'єрі. Простір та об'єми побудовані відтінками коричнево-зелених розріджених фарб. Картина написана легко, за своєю манерою вона тяжіє до вільної імпровізації. Майстерно лініями намічена хустка на плечах у моделі, своїми ритмічними повторами вони створюють динаміку у статичній позі та акцентують увагу на обличчі. Для додаткового прояву жіночності своєї моделі художник ввів у задній план зображення своєї скульптури – оголеної жінки з виразними формами.

Важливо зробити уточнення щодо атрибуції цієї скульптури. Вона належить колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая та опублікована в альбомі «Адальберт Ерделі», упорядкованому А. Ковачем, де датується 1930-ми роками [1]. Дивлячись на те, що твір «Портрет невідомої» підписаний на звороті рукою автора: «*Ерделі // Париж, 1930»*, можна стверджувати, що скульптуру митець створив не пізніше 1930 р., а отже її можна датувати 1929–1930 рр., адже він навряд чи привіз би її з собою з Закарпаття в Париж.

Повернувшись на батьківщину в 1931 р., у творчості А. Ерделі почався новий етап, в якому він затвердив та надалі розвивав принципи живопису, з якими познайомився у Франції. В роботах часто зустрічається ескізна манера, художник вже вільно володів пензлем і кольором, це давало можливість грати з більш узагальненими формами та експериментувати з палітрою. Слід погодитися з Г. Островським, який відмітив, що портрет все ж лишився найреалістичнішим жанром у порівнянні з натюрмортами і пейзажами 1930-х років [7; 12].

Найважливіше художнє відкриття митця під час перебування у Франції – конструктивний метод живопису П. Сезанна (1839–1906 рр.). У роботах 1930-х років закарпатець аналізував колір та як з його допомогою вибудовувати об'ємні колористичні конструкції.

Цей прийом прочитується в ефектному полотні «Портрет дівчинки у червоному»[10]. Натурниця зображена в анфас у повний зріст, вона сидить і дивиться прямо на глядача. Перше, що потрапляє в очі – яскрава червона сукня, написана складними тональними переливами, відтінки яких рифмуються з кольором губ та взуття, вони виразно контрастують до холодного тла та умовно наміченого ліжка, на якому сидить дівчинка.

Робота написана міцними енергійними мазками. Короткими рухами пензля художник змоделював обличчя, очі, одяг. Особливої уваги заслуговує тло, адже А. Ерделі створив його за допомогою щільних хроматичних площин, як це робив П. Сезанн у 1880-х роках [7; 84]. Автор написав умовний простір навколо натурниці, вкриваючи композицію формальними хроматичними плямами, в яких бачимо тональну розтяжку в межах одного кольору. Цей колористичний зв'язок вібрує, створюючи динаміку у нерухомій композиції, та надаючи певної фактурної оксамитовості поверхням. Контраст холодних та теплих кольорів, у свою чергу, підсилює декоративність та виразність полотна.

Останній період творчості А. Ерделі почався після приєднання Закарпаття до Радянського Союзу – з 1945 р. Цей історичний поворот потягнув за собою ряд змін у завданнях та методах образотворчого мистецтва. А. Ерделі змушений ламати себе та піддатися цьому, тому не дивно, що цей етап став у певній мірі вимушеною деградацією для художника. Замість того, щоб надалі підтримувати свою славу митця-космополіта та відверто експериментувати, він звернувся до більш приземлених та безпечних мотивів.

У ті роки для живопису А. Ерделі характерне звернення до народних мотивів, деякої ідеологічності. У «Портреті комсомолки» він розкриває тему людини, відданої рідній землі та владі[11]. На відміну від портретів попередніх періодів тут відчувається описовість. Вона завмерла у фронтальній позі, цей прийом зобов'язує глядача дивитися їй прямо в обличчя.

Завдяки широким мазкам відчувається особлива матеріальність та вагомість вбрання. Портретована виглядає могутньою та неквапливою. Робота декоративна в наслідок своєї колірної напруги, якої митець досяг використовуючи різні види контрастів. Головний колірний акцент у творі – червоний фартух. Він оточений важкуватими білими масами сукні дівчини, і тим самим виділяється ще

більше на тлі зеленого пейзажу. У натурниці в руках атрибут, що розкриває її патріотизм – серп. Завдяки тому, що він зображений на тлі червоного фартуха картина несе ще більш ідеологічний зміст. Ця яскрава пляма підтримується невеликими мазками теплих відтінків у колориті дерев, обабіч моделі.

З приводу оцінки пізнього періоду А. Ерделі можна погодитися з думкою В. Павлова, який писав, що в 1940-х роках ставлення до натури у митця змінилося, воно наче холодне та відчужене. З'являється відчуття, що навіть майстерність не дає йому радості. У ряді робіт живописець повторює мотиви, композиційні схеми, прийоми ранніх своїх творів. Ці нові полотна виникають майже механічно, не зачіпаючи ні розуму, ні почуття. Звичайно, що поруч із цим були й сильні та енергійні картини, але все частіше з'являлися слабкіші та малоцікаві за художнім рішенням [2; 9].

Висновки. Портрети А. Ерделі являють значну цінність для вивчення мистецтва початку XX ст. Шлях А. Ерделі-портретиста чітко викреслюється при аналізі його робіт різних періодів. Він пройшов через досвід трьох мистецьких шкіл, нашаровуючи майстерність та місцеві тенденції одна на одну. Це допомогло йому усвідомити великі колористичні та структурні можливості живопису.

Живописець експериментував із кольором впродовж усього життя, в кожній картині ставив нову мету, тому важко зробити узагальнений висновок про всі етапи. На початку творчого шляху він звертався до вишуканих сірувато-коричнюватих співвідношень, детально пропрацьовуючи кожний відтінок в об'ємах обличчя. Далі, після Мюнхена, палітра художника почала по-троху звільнятися від скованості угорської школи і він сміливіше розставляв яскраві акценти на тьмяному тлі, письмо стало вільнішим, він почав узагальнювати форми. Після Парижа ці тенденції набували більшої розкутості. Художник використав метод структурного живопису П. Сезанна, підняв декоративність полотен площинами відкритих кольорів, тяжів ще більше до узагальнення та стилізації. Відчутно змінився розмір мазків та швидкість письма, А. Ерделі вільно та майстерно імпровізував. По поверненні на Закарпаття всі ці риси набували сталості й послідовності – перед нами зрілий майстер з індивідуальним почерком у розквіті своїх живописних можливостей. З 1945 р. митець змушений приховувати ці модерністські засоби вираження, бо на місцевому ґрунті вже не було у цьому потреби. Політична ситуація краю змусила його загасити власні досягнення та зупинити розвиток, підлаштувавши свої розробки під актуальні живописні методи.

Перспективи подальших досліджень Подальше дослідження і аналіз спадщини майстра дадуть можливість знайти глибші зв'язки з тогочасним європейським мистецтвом, повніше показати еволюцію його живописної манери, в повній мірі показати його місце серед сучасників.

Примітки:

[1] З колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Й. Бокшая. Ж-2071.
[2] З колекції Східнословацької галереї (Кошице).
[3] Місцезнаходження невідоме.
[4] З колекції Східнословацької галереї (Кошице).
[5] Там само.
[6] З колекції галереї NT-Gallery (Одеса).
[7] З колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Й. Бокшая. Ж-322.
[8] З колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Й. Бокшая. Ж-2041.
[9] З колекції галереї НЮ АРТ (Київ).
[10] Приватна колекція.
[11] З колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Й. Бокшая. Ж-1145.

Список використаної літератури

1. ***Адальберт Ерделі:*** Альбом / авт.-упоряд. А. М. Ковач. Ужгород : Вид-во О. Гуркуші, 2007. 380 с.
2. ***Адальберт Ерделі.*** Альбом. / авт.-упоряд. Павлов В. П. Київ : Мистецтво, 1972. 57 с.
3. ***Ерделі Адальберт: літературні твори, щоденники, думки*** / укл. І. І. Небесник, М. В. Сирохман. Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2012. 440 с.
4. ***Кополовець Л. О.*** Образ жінки у творчості А. Ерделі. *Вісник Закарпат. художнього ін-ту*. 2015. № 6. С. 48–55.
5. ***Луценко І. В.*** Портретний жанр у творчості А. Ерделі, художньо-стилістичні особливості, спроба періодизації. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2013. № 1. С. 105–109.
6. ***Небесник І. І.*** Адальберт Ерделі. Львів : Вид-во Мс, 2007. 296 с.
7. ***Островский Г.*** Адальберт Михайлович Эрдели. Москва : Сов. художник, 1966. 100 с.
8. ***Павельчук І. А.*** Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2019. № 2. С. 82–88.
9. ***Vojta Erdélyi. Podkarpatsko-ruská výstava v Praze*** [каталог виставки]. Topicuv salon, 1924.

References

1. ***Adalbert Erdelyi.*** Albom / auth. A. M. Kovach. Uzhgorod: Oleksandra Gurkusha Publishing house, 2007. 380 p.
2. ***Adalbert Erdelyi.*** Albom. / auth. Pavlov V. P. Kyiv : Mystetsvo, 1972. 57 p.

3. ***Erdelyi Adalbert: literaturni tvory, shhodennyky, dumky.*** [Erdelyi Adalbert IMEN : literary works, diaries, minds] / edited by I. I. Nebesnyk, M. V. Syrohman. Uzhgorod : Oleksandra Gurkusha Publishing house, 2012. 440 p.

4. ***Kopolovets L. O.*** Obraz zhinky u tvorchosti A. Erdelyi [The reflection of a woman in creativity of Adalbert Erdelyi] / Science magazine of Transkarpathian institute in Uzhgorod, 2015. № 6. P. 48–55.

5. ***Lutsenko I. V.*** Portretnyi zhanr u tvorchosti A. Erdeli, khudozhno-stylistychni osoblyvosti, sproba periodyzatsii [The portrait genre in the oeuvre of Albert Erdeli, its artistic and stylistic peculiarities and attempt of its periodization]. Science magazine of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. 2013. № 1. P. 105–109.

6. ***Nebesnyk I. I.*** Adalbert Erdelyi. Lviv: Ms, 2007. 296 p.

7. ***Ostrovskiy G.*** Adalbert Myhajlovych Erdelyi. Moskow : Sov. artist, 1966. 100 p.

8. ***Pavelchuk I. A.*** Poshuky sezannizmu v praktytsi Adalberta Erdeli 1930–1940-kh rokiv [The search for Cezannism in the practice of Adalbert Erdeli of 1930–1940']. Science magazine of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. 2019. № 2. P. 82–88.

9. ***Vojta Erdélyi.*** Podkarpatsko-ruská výstava v Praze [catalogue of exhibition]. Topicuv salon, 1924.

ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСНОЙ МАНЕРИ В ПОРТРЕТАХ АДАЛЬБЕРТА ЭРДЕЛИ

Стрий Анастасия - аспирантка кафедры теории и истории искусства,
Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры., г. Киев

Осуществлен обзор публикаций, в которых исследователи касались вопроса анализа портретной живописи Адальберта Эрдели. Рассмотрен ряд портретов из всех периодов творчества. Рассмотрены факторы, способствовавшие изменению художественного языка художника в жанре портрета. Осуществлен формальный анализ нескольких ранее публикуемых картин и уточнены даты создания двух портретов и одной скульптуры. Выявлено, какие особенности характерны для каждого этапа творчества художника. В начале творческого пути он обращался к серовато-коричневатых оттенков. В 1920-х годах палитра художника стала ярче, он начал расставлять яркие акценты тусклом фоне, письмо стало свободнее, он начал обобщать формы. В 1930-х годах А. Эрдели использовал метод структурного живописи П. Сезанна, поднял декоративность полотен плоскостями открытых цветов, тяготел еще больше к обобщению и стилизации. В позднем творчестве художник был вынужден скрыть свои разработки по обвинению в формализме.

Ключевые слова: Адальберт Эрдели, закарпатская школа, живопись, портрет.

THE EVOLUTION OF PAINTING MANNER IN THE PORTRAITS OF ADALBERT ERDELYI

Strii Anastasiia – postgraduate student of the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

This article presents a review of publications in which researchers touched upon the analysis of portrait painting by Adalbert Erdelyi. A few of portraits from every period of creativity are considered. Factors that contributed to the change of artistic manner of painter in the genre of portrait are described. A formal analysis of several previously unpublished paintings was made and the dates of creation of two portraits and one sculpture were specified. It is revealed what features are characteristic of each stage of the artist`s work. At the beginning of his career, he turned to grayish-brown shades. In the 1920s, the artist`s palette boldly places bright accents on a dull background, writing becomes freer, he begins to generalize forms. In the 1930s, A. Erdely user the method of structural painting by P. Cezanne, raises the decorativeness of canvases with planes of open colors, tends even more to generalization and stylization. In his later work, the artist was forced to hide his work due to accusations of formalism.

Key words: Adalbert Erdelyi, Transcarpathian school, painting, portrait.

UDC [75.041.5] (477.87)

THE EVOLUTION OF PAINTING MANNER IN THE PORTRAITS OF ADALBERT ERDELYI

Strii Anastasiia – postgraduate student of the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

The aim of this article is to determine the characteristic features of Adalbert Erdelyi`s portraits of different stages of the creative path; to find out the means of expression used by him; to trace the evolution of the artist`s manner on the basis of formal analysis of paintings; to introduce previously unpublished portraits of the artist from private collections into research circulation and specify the dates of creation of several works.

Research methodology is based on formal and figurative analysis.

Results. Adalbert Erdelys`s portraits represent significant artistic value for the study of early twentieth-century art. The path of A. Erdeli-portraitist is clearly outlined in the analysis of his works of different periods. He went through the experience of three European art schools, layering certain skills and trends on each other. This helped him realize the great coloristic and structural possibilities of painting.

At the beginning of his career, he turned to exquisite grayish-brown colors, working out in detail each shade in the volume of the face. Then, after Munich, the artist`s palette begins to free itself from the rigidity of the Hungarian school and he more boldly places bright accents on a dim background, the writing becomes freer, he begins to generalize forms. After Paris, these trends become more useful. The artist uses the method of structural painting by P. Cezanne, raises the decorativeness of the paintings with planes of open colors, tends even more to generalization and stylization. The size of the strokes and the speed of writing change significantly. Upon returning to Transcarpathia, all these features acquire constancy and consistency – before us is a mature master with individual handwriting in the prime of his artistic abilities. From 1945, the artist was forced to hide these modernist means of expression, because there was no need for it on local soil. The political situation in the region forced the artist to extinguish his own achievements and stop development, adjusting his work to the current painting methods.

***Novelty*.** This article examines the entire professional path of the artist through the prism of his portraits and determines the influences of his artistic manner.

The particular significance. identifying the features of Erdely's work will deepen the understanding of his work.

Key words: Adalbert Erdelyi, Transcarpathian school, painting, portrait.

Надійшла до редакції 25.10.2020 р.

УДК 792.01

ЖАНР РЕВЮ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ВИТОКИ, КАНОН, ІМЕНА, ТЕМАТИКА

Кукуруза Надія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0002-3930-9422
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.340
kukuruza.nv@gmail.com

Синтезований жанр ревю в сценічній діяльності професійних митців української діаспори відіграв роль об’єднавчого чинника для співпраці музикантів, художників, театральних митців, літераторів. Найперше він згуртовував громаду, залучаючи до творчого процесу американську молодь українського походження. В контексті дослідження слід виділити постать режисера В. Шашаровського, який мав значний досвід у створенні вистав-ревю під час Другої Світової війни в театрі малих форм «Веселий Львів», зумів із колишніми акторами театру адаптувати частину репертуару на американському континенті, постійно оновлюючи тематику у відповідності до вимог часу, як того вимагають канони жанру.

Ключові слова: канон, жанр, синтезованість, естрадне видовище-огляд, конферанс, тематика, актуальність.

Постановка проблеми. Актуальність тематики жанру ревю зумовлена його досить активним функціонуванням у середовищі української діаспори 50–70 рр. ХХ ст. В естрадних видовищах-оглядах, утілених українськими театральними митцями, наявні відповідні канони жанру: конферанс, що поєднує різножанрові мистецькі номери (спів, хореографія, скетчі, естрадні монологи), об’єднавчим чинником яких є сценарна канва, підпорядкована єдиній актуальній темі. Втім, обставини побутування професійних митців діаспори не лише вплинули на трансформування жанрового канону вистав, що більше, головне поняття «ревю» для українців діаспори – це узагальнена назва культурно-мистецьких заходів розважально-відпочинкового спрямування.

Важливо відзначити, що жанрова синтезованість ревю сприяла творчій співпраці музикантів, художників, театральних митців, літераторів діаспори, які спільно з американською молоддю українського походження здійснювали постановки вистав-ревю, таким чином залучаючи юне покоління до пізнання світових й українських культурно-мистецьких традицій в царині мистецтва естради.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх значних наукових досліджень мистецтва української діаспори мають особливу вагу монографії вітчизняних науковців В. Дутчак [6] і Г. Карась [9], у яких проаналізовано творчу діяльність окремих митців зарубіжжя в площині музичного мистецтва, а також відзначено їхню співпрацю з професійними театральними митцями в процесі втілення різножанрових театральних постановок і культурно-мистецьких імпрез. Вагомий внесок у дослідження життєтворчості театральних митців діаспори також здійснив В. Гайдабура [3, 4]. Чималий фактичний матеріал опрацьований авторкою статті, а також висвітлений і проаналізований в дисертаційній роботі та окремих наукових дослідженнях [11–15].

© Кукуруза Н. В., 2020

Серед останніх досліджень і публікацій щодо поняття «ревю» слід виокремити наукові праці К. Станіславської, яка відносить жанр ревю до мистецьких форм сучасної видовищної культури, стверджуючи, що це «…ланцюг окремих, самостійних, різножанрових мистецьких номерів, не пов'язаних між собою змістовно, але об'єднаних певною ідеєю, темою та умовним сюжетом… Форми ревю на естраді – тематично вибудувані гумористичні та концертні програми» [21; 92]. І. Чужинова, досліджуючи контекст появи і функції новітньої української інтермедії в 20-х рр. ХХ ст., стверджує, що «зрештою саме інтермедія опосередковано сприяє народженню нового для національного театру жанру ревю – специфічного театрального видовища, побудованого за номерним принципом, де кожний із епізодів мав іншу жанрову природу (естрадну, циркову, драматичну, хореографічну, музичну і т.д.)» [24; 158].

Мета статті: виявити витоки жанру ревю в контексті тяглости культурних традицій з часу постановок ревю українськими митцями в 20-40-х рр. ХХ ст. на теренах України. Серед завдань: означити тематику жанру в постановках митців діаспори, охарактеризувати дефініцію головного поняття «ревю».

Виклад основного матеріалу дослідження. В контексті дослідження, насамперед, слід звернутися до вистав-ревю, постановки яких здійснені в західній Європі Театром-Студією Й. Гірняка і О. Добровольської у співпраці з українським драматургом І. Чолганом (псевдонім – І. Алексевич) до їхнього переїзду на американський континент, адже тут простежуємо намагання відродити жанр у традиціях вистав-ревю «Березоля» «Алло на хвилі 477» і «Чотири Чемберлени». Крім того, керівники, зокрема в постановці вистави «Замотеличене теля» за І. Чолганом, ставили за мету вдосконалення акторської майстерності студійців: «Ця вистава дуже зручна для вишколу актора в сценічному ремеслі... вона була останнім кільцем і для вишколення актора у всіх театральних жанрах нашого театру» [19; 93].

Хоча І. Чолган визначає жанр п'єси «Замотеличене теля» як «замаскований літературно-театральний кабарет», театрознавець В. Ревуцький визначає сценічне втілення як «типову виставу-ревю» [19; 92]: ведучі в ролях (Й. Гірняк, О. Добровольська) з застосуванням текстової імпровізації (з часом текстове наповнення змінювали на актуальніше), хореографічних номерів, сценок з використанням ґротескових засобів гри, пародій на окремі твори українських авторів, шаржів, музичних куплетів, хорових номерів.

Так само сценічні ознаки жанру ревю (Гірняк-актор як інтерпретатор і об'єднувач окремих сцен) мала вистава «Блакитна авантура» І. Чолгана (визначена за жанром як «фільм-водевіль»), де сатирично зображали «сучасну українську дійсність» крізь призму висвітлення «прастарих рис українського національного типу в його негативних проявах» [19; 94].

Отже, постановками вистав-ревю керівники Театру-Студії Й. Гірняк і О. Добровольська продовжили традиції постановок «Березоля» і, як стверджує І. Чужинова, «співпраця у еміграції драматурга І. Чолгана та провідного актора «Березоля» Й. Гірняка …продовжує експлуатувати театральні форми і методи, засвоєні українським театром у 1920-х роках», хоча «над низкою злободенних ревю» вони працюють «у свій спосіб» [24; 164], одночасно готуючи студійців до роботи у виставах найрізноманітніших жанрових спрямувань.

Практику постановок ревю на театральній сцені на американському континенті Й. Гірняк не продовжив, як згодом припинив свою діяльність очолюваний ним і Український театр в Америці, і Театр Слова. Втім, актори театру час від часу продовжують виступати на концертній естраді, співпрацюючи з письменником, автором фейлетонів і гуморесок І. Керницьким.

Якщо одна з афіш в часописі «Свобода» подає оголошення про виставу-ревю «Гула й Репета їдуть до Америки», що відбулася під час «Свято-Іванської прогульки кораблем» за участі хору «Думка», вокальних ансамблів і солоспівів [5; 3], то наступний допис детально розповідає про цю об'єднавчу культурно-мистецьку імпрезу, в якій взяли участь 1200 українців з Нью-Йорка (прогулянка кораблем, влаштована по річці Гудзоні за участі хору «Думка» (керівник – Л. Крушельницький), музикантів, акторів). Учасники театру Й. Гірняка тут виступили з «Корабельною ревією». Окремо відзначено акторське виконання сценки ««Гула й Репета їдуть до Америки», яка була «справжньою культурною розвагою, легкою сатирою на життя в таборах, чи… загальні недомагання» [23; 4]. Її зіграли Й. Гірняк, М. Герус, Л. Погребінська, В. Змій, вокальні номери виконали актриса Л. Крушельницька і М. Бучовський. Конферанс, ігрове спілкування здійснила акторка Театру-Студії Т. Позняківна.

Якщо найперші постановки вистав-ревю Й. Гірняк сценічно вирішував у традиціях «Березоля», то режисер і актор В. Шашаровський, як засновник театру-ревю «Веселий Львів» періоду Другої Світової війни і майстер програм естрадно-розважального жанру, наслідував традиції саме цього театру.

У курортній місцевості Вайлвуда Шашаровський і очолюваний ним «Театр у п'ятницю» втілив програми «Все по старому», «І сяк і так», «Маски на піску», таким чином пристосував колектив до творчої діяльності влітку [4; 70]. Як режисер-педагог В. Шашаровський заснував Театральну Студію, де навчав акторству старших дітей і юнацтво, таким чином прищеплюючи їм любов до рідного слова засобами театрального мистецтва.

Щодо постановок вистав легкого жанру за участі студійців, слід згадати виставу-ревю «Крутимо карузелю знову». Молодь виконала пісенні й хореографічні номери, поєднуючи їх зі сценками і скетчами. В програмі також брала участь дружина режисера Ю. Шашаровська, яка виконала куплети й окремі пісні.

Щодо актуальності текстів цієї постановки, слід розглянути відгук безпосереднього глядача, який вважав, що вони актуальні не так для юного, як для старшого покоління, адже «саме тексти для ревії – це найважливіша справа» в сенсі сучасного сатиричного спрямування, що більше – очима молоді. Серед авторів дописувач відзначає молодого автора сценки «Округлі квадрати» Т. Старуха, сподіваючись, що надалі тексти «будуть говорити від молоді і про молодь» [22; 3].

Вочевидь, В. Шашаровський, ставлячи за мету навчити молодь існувати в легкому жанрі, все ж використав для постановки тексти, ґрунтовані на ностальгійних спогадах про минуле, тим самим тематично близьких для старшого покоління.

Не оминімо також постать одного з учасників цієї програми – Р. Шведа, архітектора за фахом, який залишився в театральній історії діаспори, як автор і виконавець сценок і пісеньок легкого жанру, як конферансьє на фестивалях і вечорах-ревю [17; 782].

Повертаючись до висвітлення постановок ревю в середовищі громади української діаспори за архівами часопису «Свобода», слід зазначити, що зазвичай заходи, які називають «ревю», не відповідають канонам жанру. Часто це концерти і вечори розважально-відпочинкового спрямування. Як приклад – творча діяльність української акторки О. Бенцаль-Карп'як, що опікувалася юним поколінням зі Спілки Української Молоді і якийсь час очолювала драматичний гурток. Серед її постановок – українське ревю «Було колись» з окремою сценою українського весілля в минулому. Участь у «ревії» також брав оркестр, хор, окремі солісти [16; 3].

У контексті дослідження слід приділити значну увагу «Союзівці», виховно-відпочинковій оселі Українського Народного Союзу, розташованій у м. Кергонксоні штату Нью-Йорк, де, окрім просвітницької, спортивної роботи серед молоді також надавали вагу культурно-розважальному аспектові.

У дописі 1967 р. «Союзівка сміється» мова йде про «доволі успішну» спробу створення «театру-ревії».

Зазначмо, що в час літнього сезону до відпочинкового табору приїжджали відомі митці-театрали, письменники, художники, музиканти. То ж до прем'єрних вистав найбільше долучився відомий карикатурист, гуморист, письменник-сатирик Е. Козак-Еко. За основу програми «Вечір гумору, сатири, пісні і танку» («Полуцебер»), «було взято тексти Козака і Бабая» (псевдонім Б. Нижанківського). До текстів підготували спеціальні хореографічні номери групи Р. Петрини, музичне оформлення здійснив обох вистав бандурист Р. Левицький, сценічне оформлення – Е. Козак. Традиційно вів захід конферансьє В. Гентиш. У програмі також були сценки-скетчі.

Автор допису (ймовірно, сам учасник ревю) детально розповідає і про наступну постановку «Союзівка сміється» до Свята Праці: тексти – Еко, Ікер (письменник-гуморист Іван Керницький), В. Гентиш. Останній вміло вів конферанс – пов'язав дотепами і музичними вставками всю програму.

У виставі-ревю окремо виступили письменник-гуморист М. Понеділок («Гоноровий синець»), І. Керницький на тематику «коротких спідничок». Великий успіх мав Е. Козак зі своїм карикатурним героєм Грицем Зозулею і гумореской «Нумери» на тему політичних еміґрантів. Актриса, культурно-громадська діячка І. Залевська (Мельбурн, Австралія), що також вела ритмо-пластичну студію, репрезентувала оригінальні хореографічні сценки спортивної тематики – гри в теніс і плавання (Союзівка організувала такі турніри). Також був номер із коломийок [10; 3-4].

Щодо особливостей конферансу В. Гентіша, додамо, що за фахом він піаніст і при веденні мистецьких розважальних заходів сценічне слово вміло поєднував з грою на інструменті: виконував музичні куплети, гумористичні монологи і музичні загадки, музичні репризи між номерами [1; 1], він також був незмінним учасником культурно-мистецьких імпрез «Союзівки» кілька десятиріч.

«Союзівка» також стала тим місцем, де частково відродили концертну діяльність колишні актори театру-ревю «Веселий Львів» (1958 р.). Це був невеликий мобільний колектив, головними учасниками якого стали І. Лаврівська, Ю. Лаврівський, М. Лисяк, Л. Шашаровська-Чепіль, також до виступу колективу час від часу долучалися відомі театральні діячі Я. Пінот-Рудакевич, Б. Паздрій, В. Шашаровський. Літературним натхненником був прозаїк і драматург О. Лисяк, якого називали «батьком відродженого, американського «Веселого Львова», що «піддержує його життя й горіння все новими текстами скетчів і пісень» [18; 3].

Найчастіше в ролі конферансьє виступала незрівнянна в скетчах і шаржах І. Лаврівська, час від часу це міг бути парний конферанс, або ж послідовно всіх учасників. І. Лаврівська такою вбачала місію театру-ревю: «Головна його тема – український Львів. Сатира, гірка правда, подана у веселій формі.

Чудовий спомин, туга за рідним, чи зустріч давнього з сучасним, а часом вимріяна картина минулого, чи й майбутнього. Спомин для тих, що бачили і знають – та може краплинка львівської крови для тих, що Львова не бачили і поки що не знають» [8; 4]. Програми театру-ревю: «Львівські усмішки», «У Нью-Йорку на ярмарку», «Ще раз для Дивізії» (для ветеранів Дивізії СС «Галичина»), «Може останній вже раз…», «До трьох разів штука».

У виступах «Веселого Львова» були різножанрові концертні номери (легкі куплети, співомовки, веселі монологи, пародії), добре знані старшим поколінням українців діаспори, а також оновлений репертуар в яких виконавці порушували тему «американізованої діаспори». Письменник Р. Завадович, характеризуючи окремий виступ ансамблю в Чикаґо, називає серед найпопулярніших номерів художнє слово від І. Лаврівської («Мисис Емиґрація», «Миляні баньки» її авторства), «найударніший» номер Ю. Лаврівського «Гуцулка Ксеня в Америці» (текст Мек-Рура), монологи і конферанс Я. Пінота-Рудакевича «які раніше виконував львівською говіркою, вже не виконував в образі львівського «батяра» [7; 3].

Також Завадович описує гумористично-сатиричний аспект програми: «Присутні добре себе почували перед кривим дзеркалом сатири, хоч не один із них сміявся… сам зі себе. Доброю «підливою» до веселого настрою були згадки й натяки про відомі на шикаґівському ґрунті постаті, що надавало програмі характеру актуальности й безпосередности» [7; 3]. З допису також дізнаємося про високу культуру гумору, «що відбилося… найвиразніше в улюбленій пісні всієї сьогочасної України «Рушничку» Малишка – Майбороди у виконанні Марії Лисяк» [7; 3].

Колектив «Веселого Львова» мав широку географію виступів: Клівленд, Філадельфія, Рочестер, Детройт, Торонто, Нью-Йорк, Лігайтон. Щодо сценічного оформлення програм ревю, то відомо, що в Нью-Йорку його здійснив письменник і маляр Євстахій Загачевський «відповідно до веселого вечора гумору й сатири… зображенням галицького лева, що сміється» [2; 1].

За наявності усталеного репертуару, учасники колективу щоразу оновлювали сценарій, адаптуючи сатиричне спрямування літературного матеріалу до нових, злободенних сучасних реалій. Аналіз їхніх концертних програм (найчастіше відсутність хореографії і окремих музичних номерів), а також мобільний склад учасників дають підставу ствердити про відхід від канонів ревю, обов'язковим складником якого є елемент видовища.

Висновок. Отже, якщо систематизувати постановки вистав-ревю періоду ІІ пол. ХХ ст. професійними театральними митцями, то виділимо наступні аспекти:

– постановки Театру-Студії з метою професійного акторського зростання її учасників у співпраці з драматургом І. Чолганом (Й. Гірняк) в Західній Європі, Українського театру в Америці з письменником І. Керницьким – на американському континенті;

– вистави-ревю під орудою професійних митців за участі молодого покоління акторів-аматорів (В. Шашаровський, О. Бенцаль-Карп'як);

– вистави-ревю як підсумок перебування американської молоді українського походження в літніх таборах із залученням професійних музикантів, театральних митців, літераторів, художників (Е. Козак-Еко, І. Керницький, Б. Нижанківський, М. Понеділок, бандурист Р. Левицький та ін.).

– творча діяльність почасти відновленої концертної діяльності «Веселого Львова», ревю-виступи яких можемо вважати розважальними концертними гумористично-сатиричними програми, де головний складник – художнє слово, сатира і вокал, оскільки тут відсутній елемент видовища як обов'язковий компонент канону ревю. Також відзначмо наявність швидкого переформатування виступів колективу як в ділянці сценаріїв, так і виконавців (залежно від місця виступу й фізичних можливостей самих акторів), постійну зміну виконавців музичного супроводу. Це – відомі в діаспорі піаністки З. Маркович, Л. Бульба, М. Цісик, композитор, музикознавець і диригент І. Соневицький, композитор, піаніст, диригент В. Шуть. У програмах також звучали музичні композиції В. Безкоровайного.

– серед української громади найпопулярніші конферансьє окремих культурно-мистецьких заходів – В. Гентіш і Р. Швед.

Дефініцію головного поняття «ревю» в середовищі української діаспори розуміємо як узагальнену назву культурно-мистецьких заходів розважально-відпочинкового спрямування.

Перспективи дальших наукових розвідок убачаємо в систематизації жанрів і форм культурно-мистецьких імпрез кінця ХХ–ХХІ ст., що їх організовували професійні театральні митці української діаспори.

Список використаної літератури

1. ***Андрій Добрянський і Володимир Гентіш були атракцією культурно-розвагової імпрези минулої суботи.*** *Свобода*. 1978. 20 лип. Ч. 162. С. 1.

2. ***«Веселий Львів» виступив у Ню Йорку.*** *Свобода.* 1964. 12 трав. Ч. 89. С. 1.

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. ***«Гула й Репета їдуть до Америки».*** *Свобода*. 1951. 16 черв. Ч. 39. С. 3.

6. ***Дутчак В. Г.*** Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, Івано-Франків. обл. орг. Нац. спілки кобзарів України. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.

7. ***З-ч Р.*** «Веселий Львів» у Шикаго. *Свобода*. 1960. 1 груд. Ч. 230. С. 3.

8. ***І. Лаврівська «Веселий Львів» від Львова до Ню Йорку.*** *Свобода*. 1964. 8 трав. Ч. 87. С. 4.

9. ***Карась Г. В.*** Музична культура української діаспори в сучасному світопросторі XX ст. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

10. ***К. Союзівка сміється (спроба створення театру-ревії).*** *Свобода.* 1967. 28 груд. Ч. 237 С. 3–4.

11. ***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.

12. ***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.

13. ***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.

14. ***Кукуруза Н. В.*** Франкіана у мистецтві художнього слова української діаспори II пол. XX–XXI сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. наук. зб. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 19–25.

15. ***Кукуруза. Н. В.*** Національно-патріотична тематика в сценічному мистецтві української діаспори другої половини XX ст. Актуальні питання гуманіт. наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич : Вид. дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Т. 5. С.153–159.

16. ***Молодь показала ревію «Було колись».*** *Свобода.* 1967. 16 лист. Ч. 211. С. 3.

17. ***Наш театр.*** Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1991 / [за ред. Г. Лужницького]. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: ОМУС, 1992. Т. II. С. 782. [796 с.].

18. ***ОКО «Веселий Львів» у формі.*** *Свобода*. 1960. 22 верес. Ч. 182. С. 3.

19. ***Ревуцький В.*** Нескорені березільці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : ОУП «Слово», 1985. 201 с.

20. ***Станіславська К. І.*** Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ: НАККККіМ, 2016. 352 с.

21. ***Станіславська К. І.*** Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування. Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 90–93.

22. ***Т. Ревія молодих сил у Филаделфії.*** *Свобода*. 1960. 2 січ. Ч. 1. С. 3.

23. ***Хор «Думка» з українською піснею по Гудзоні.*** *Свобода.* 1951. 5 верв. Ч. 206. С. 4.

24. ***Чужинова І.*** Новітня інтермедія в українському театрі 1920-х років: метаморфози жанру. *Вісник Львів. ун-ту*. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 158–167.

References

1. ***Andrii Dobrianskyi i Volodymyr Hentish buly atraktsiieiu kulturnorozvahovoi imprezy mynuloi suboty.*** *Svoboda*. 1978. 20 lyp. Ch. 162. S. 1.

2. ***«Veselyi Lviv» vystupyv v Niu-Yorku.*** *Svoboda*. 1964. 12 trav. Ch. 89. S. 1.

3. ***Haidabura V.*** Letiuchyi korabel Lidii Krushelnytskoi. Studia Mystetskoho Slova v Niu-Yorku. K. : Fakt, 2006. 280 s.

4. ***Haidabura V.*** Teatr, rozviianyi po svitu. Fenomen stseny povoiennoi ukrainskoi diaspory. Nimechchyna, Avstriia, Frantsiia, SSHA, Kanada, Avstraliia. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia, 2013. 404 s.

5. ***«Hula I Repeta yidut do Ameryky».*** *Svoboda*. 1951. 16 cherv. Ch. 39. S. 3.

6. ***Dutchak V. H.*** Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia; Prykarpat. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankiv. obl. orh. Nats. spilky kobzariv Ukrainy. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s.

7. ***Z-ch R.*** «Veselyi Lviv» u Shykago. Svoboda. 1960. 1 hrud. Ch. 230. S. 3.

8. ***I. Lavrivska «Veselyi Lviv» vid Lvova do Niu-Yorku.*** Svoboda. 1964. 8 trav. Ch. 87. S. 4.

9. ***Karas H. V.*** Muzychna kultura ukrainskoi diaspory. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.

10. ***K. Soiuzivka smiietsia (sproba stvorennia teatru-revii).*** *Svoboda*. 1967. 28 hrud. Ch. 237 S. 3–4.

11. ***Kukuruza N. V.*** Vtilennia literaturnoi kompozytsii v ukrainskomu stsenichnomu mystetstvi: zhanrova i formotvorcha spetsyfika, istorychna dynamika : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02; NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 20 s.

12. ***Kukuruza 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.

13. ***Kukuruza N. V.*** Tvorchist Lesi Ukrainky v teatralnomu mystetstvi diaspory. Lesia Ukrainka v diaspornomu literaturoznavstvi. Nimetsko-ukrainski zviazky. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Mizhnarodnoi naukovoi 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.

14. ***Kukuruza N. V.*** Frankiana u mystetstvi khudozhnoho slova ukrainskoi diaspory 2 pol. XX–XXI storichchia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliachy rozvytku. Naukovyi zbirnyk*. Rivne: RDHU, 2019. Vyp. 32. S. 19–25.

15. ***Kukuruza N. V.*** Natsionalno-patriotychna tematyka v stsenichnomu mystetstvi ukrainskoi diaspory druhoi polovyny XX st. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prac molodykh vchenykh* Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [redaktory-uporiadnyky M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria]. Drohobych : Vydavnychyi dim «Helvetyka», 2020. Vyp. 28. Tom 5. S.153–159.

16. ***Molod pokazala reviiu «Bulo kolys».*** *Svoboda*. 1967. 16 lyst. Ch. 211. S. 3.

17. ***Nash teatr.*** Knyha diachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva. 1915-1991 / *[za red. Hruhora Luzhnytskoho]*. Niu-York-Paryzh-Sidnei-Toronto : OMUS, 1992. T. II. 796 s. S. 782.

18. ***OKO «Veselyi Lviv» u formi. Svoboda.*** 1960. 22 veres. Ch. 182. S. 3.

19. ***Revutskyi V.*** Neskoreni bereziltsi Yosyp Hirniak I Olimpiia Dobrovolska. Niu-York : Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv «Slovo», 1985. 201 s.

20. ***Stanislavska K. I.*** Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury : monohrafiia. Kyiv: NAKKKKiM, 2016. 352 s.

21. ***Stanislavska K. I.*** Suchasni vydovyshchni zhanry stsenichno-ekrannoho pobutuvannia. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino I telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho. 2017. Vyp. 21. S. 90-93.

22. ***T. Reviia molodych syl u Fyladelfii.*** Svoboda. 1960. 2 sich. Ch. 1. S. 3.

23. ***Khor «Dumka» z ukrainskoiu pisneiu po Hudzoni.*** *Svoboda*. 1951. 5 ver. Ch. 206. S. 4.

24. ***Chuzhynova I.*** Novitnia intermediia v ukrainskomu teatri 1920-kh rokiv : metamorfozy zhanru. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia myst-vo. 2015. Vyp. 16. Ch. 1. S. 158–167.

ЖАНР РЕВЮ В ИСКУССТВЕ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ: ИСТОКИ, КАНОН, ИМЕНА, ТЕМАТИКА

Кукуруза Надежда Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценического искусства и хореографии Учебно-научного института искусств, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Синтезированный жанр ревю в сценической деятельности профессиональных художников украинской диаспоры сыграл роль объединяющего фактора в сотрудничестве музыкантов, художников, театральных деятелей, литераторов. Прежде всего он сплачивал общину, привлекая к творческому процессу американскую молодежь украинского происхождения. В контексте исследования следует выделить режиссера В. Шашаровського, который имел большой опыт в создании спектаклей-ревю во время Второй Мировой войны в театре малых форм «Веселый Львов», сумел с бывшими актерами театра адаптировать часть репертуара на американском континенте, постоянно обновляя тематику в соответствии с требованием времени, как это предусматривают каноны жанра.

Ключевые слова: канон, жанр, синтезированность, эстрадное зрелище-обзор, конферанс, тематика, актуальность.

GENRE OF REVUE IN THE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA: ORIGINS, CANON, NAMES, THEME

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

The synthesized genre of revue in the stage activity of professional artists of the Ukrainian diaspora played the role of a unifying factor for the cooperation of musicians, artists, theater artists, writers. Firstly, it united the community, involving the American youth of Ukrainian descent in the creative process. Based on the analysis, we can highlight the figure of the director V. Shasharovskyi, who had a considerable experience in creating revues from the time of the Second World War in the theatre of small forms «Merry Lviv». He, together with former theater actors, managed to adapt part of the repertoire on the American continent, constantly updating the theme in accordance with the requirements of the time and the canons of the genre.

Key words: canon, genre, synthesis, variety show-review, entertainment, theme, relevance.

UDC 792.01

GENRE OF REVUE IN THE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA: ORIGINS, CANON, NAMES, THEME

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

The aim. The genre of revue should be singled out among the variety of genres and forms of performing arts represented by professional theatrical artists of the diaspora on the American continent in the 2 nd half of the 20 th century.

We can trace the conformity of stage productions to its canons in variety show-reviews embodied on the American continent in the period of 50–70 th years of the 20th century: entertainment and the presence of various artistic performances (singing, choreography, sketches, variety show monologues). The unifying factor is the scenario, subordinated to a single relevant theme.

Research results. The synthesized genre of revue in the stage activity of professional artists of the Ukrainian diaspora played the role of a unifying factor for the cooperation of musicians, artists, theater artists, writers (E. Kozak-Eko, I. Kernytskyi, B. Nyzhankivskyi, M. Ponedilok, R. Levytskyi and etc.). They, together with the American youth of Ukrainian origin, started the traditional annual performances of revues at the Ukrainian cultural center «Soiuzivka».

The director V. Shasharovsky and his actors (I. Lavrivska, Yu. Lavrivskyi, M. Lysiak, L. Shasharovska-Chepil), having considerable experience in creating performances of this genre during the Second World War, continued to deliver separate shows from the repertoire of the theater of small forms «Merry Lviv» in productions restored on the American continent. They performed before the largest communities of the Ukrainian diaspora in the United States and Canada. V. Shasharovsky was also bringing in young people from the Theater Studio headed by him in staging and scripting. Y. Hirniak also performed separate productions of revue on the stage with the actors of the Ukrainian Theater in America.

Conclusions. It should be mentioned that the definition of the defined term "revue", that often means cultural and artistic events in diaspora magazines, does not always correspond to the canons of the genre. Thus, numerous children's concerts, various genres of performances with a combination of music and choreography, large-scale entertainment, cultural and artistic events are also called «revue».

Key words: canon, genre, synthesis, variety show-review, entertainment, theme, relevance.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 741(477):[7:069(744.63-25)

РИСУНОК У КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Майстренко-Вакуленко Юлія В'ячеславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
http://orcid.org/0000-0002-9796-7781
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.341
ymaystrenko-v@ukr.net

На основі вивчення фондів графіки Дніпровського художнього музею проведено комплексний аналіз рисунку художників Дніпропетровщини. Визначено, що рисунок складав вагому частину у творчості художників краю та розвивався у руслі загального художньо-стилістичного розвитку українського образотворчого мистецтва другої пол. XIX – поч. XXI ст. Дослідження сконцентровано на виявленні образно-стилістичних особливостей, жанрової структури, розмаїття використання рисункових матеріалів та технік шляхом аналізу окремих аркушів та циклів у спадщині художників П. Окулова, М. Сапожнікова, М. Струннікова, Б. Смирнова, М. Погрібняка, В. Дев'ятніна, М. Кокіна, П. Магра, М. Родзіна, В. Ерліха, М. Козуліна, С. Дубцової, В. Данилова, В. Самохвалова.

Ключові слова: український рисунок, художники Дніпропетровщини, Дніпровський художній музей.

Постановка проблеми. Рисунок є особливим видом мистецтва, оскільки може втілювати закінчену художню ідею мінімальними технічними засобами, а також виступати вагомою складовою процесу створення кінцевого мистецького продукту: живописного полотна, естампу, книжкової ілюстрації, скульптури, архітектурного проекту тощо. В різні стильові періоди, у різних мистецьких школах, творчості різних митців звернення до рисунку коливається від цілковитого захоплення (і тоді говоримо про художників-рисувальників) – до повного ігнорування, коли у спадщині митця не залишається жодного начерку. Відповідним чином і поціновувачі мистецтва приватні колекціонери та впорядники музейних колекцій по-різному ставляться до необхідності збирати та зберігати рисунок.

Формування колекції Дніпровського художнього музею (ДХМ) проходило різними етапами і на сьогодні містить вагому колекцію рисунку українських та російських художників XIX – початку XXI ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальних праць, автори яких би досліджували творчість митців Дніпропетровщини як самобутнього явища і рисунок, зокрема, немає. Стислі відомості про основні етапи творчих шляхів художників наведено у довідковому виданні «Художники Дніпропетровщини» (2004 р.) [12], а також у матеріалах сайтів Дніпровського художнього музею та Музею українського живопису, приватного сайту Р. Свередюка. Доробку окремих видатних митців краю присвячено низку праць, серед яких слід відмітити видання про творчість Миколи Родзіна Л. Тверської (2013 р.) [11] та Михайла Сапожнікова В. Кулічихіна (2018 р.) [4]; альбоми творів Михайла (Мойсея) Козуліна (2013 р.) [6] та книжкової графіки Миколи Погрібняка (2013 р.) [8]. Окремим персоналіям присвячено публікації О. Ламонової (2014 р.) [5], О. Світличної (2008 р.) [10]; традиції українського народного мистецтва у творчості професійних митців Дніпропетровщини досліджено у статті В. Старченка (2011 р.).

Мета статті: дослідити образно-стильові характеристики рисунку митців Дніпропетровщини, базуючись на вивченні колекції Дніпровського художнього музею.

© Майстренко-Вакуленко Ю. В., 2020

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво художників Дніпропетровщини є особливою складовою української культури. Становлення професійного мистецтва краю почалося ще у XIX ст. і набуло розквіту на початку XX ст., коли зусиллями інтелігенції Катеринославщини засновано Художній музей (1914 р.) та здійснено низку заходів з організації мистецького закладу. Діючі художні курси було реорганізовано у художній робітфак (1925 р.), згодом – у художньо-педагогічний технікум (1929 р.), а невдовзі – у славетне й знане сьогодні Дніпропетровське державне художнє училище (1935 р., далі – ДДХУ).

Фонди графіки Дніпровського художнього музею формувалися протягом століття, набуваючи цінних експонатів різними шляхами. Окрім спадщини митців Катеринославщини, у фондах ДХМ зберігаються рисунки російських та українських художників інших регіонів держави. Зі збереженого доробку російських митців кінця XIX ст. слід відзначити рисункові аркуші класицистичного спрямування С. Піскарьова (1869–1928 рр.). Рисунок російських художників першої пол. XX ст. представлено значно ширше: це різножанрові роботи П. Ксідіаса (1872–1942 рр.), Ф. Мельникова (1892–1980 рр.), Д. Нащокіна (1895?–?), Є. Чарушина (1901–1965 рр.), К. Рудакова (1891–1949 рр.), П. Бєлоусова (1912–1989 рр.), С. Павлова (1893–1941 рр.), М. Дормідонтова (1898–1962 рр.), М. Хвостенка (1902–1960 рр.), Б. Зенкевича (1888–1972 рр.), портретні рисунки О. Горбова (1900–?) та Ю. Непринцева (1909–1996 рр.), ленініана М. Жукова (1908–1973 рр.), анімалістичні аркуші Н. Кузанян (1903–1999 рр.), архітектурні зарисовки С. Ноаковського (1867–1928 рр.) та ін.

Рисунок різних регіонів України представлено аркушами київських митців В. Замирайла (1868–1939 рр.), З. Толкачова (1903–1977 рр.), М. Філонюка (1913–1998 рр.), С. Маркіна (1912–1978 рр.), Мр. Чепика (1920–1972 рр.), В. Лопати (нар. 1941); росіянина за походженням, дитинство і ранні роки навчання мистецтву якого пройшли в Києві, В. Чекригіна, (1897–1922 рр.); харківчанина С. Бесєдіна (1901–1996 рр.); одеситів Т. Дворнікова (1862–1922 рр.) та С. Кишинівського (1862–1941 рр.). Окрему групу творів проміжного (між рисунком та живописом) характеру становлять акварелі О. Шовкуненка (1884–1974 рр.), живописні малюнки Д. Бурлюка (1882–1967 рр.) та сповнені кольору аркуші закарпатського митця Ю. Сташка (нар. 1923 р.).

Перші етапи становлення і розвитку рисунка Дніпропетровщини як самостійного виду мистецтва можна простежити на прикладі робіт катеринославського художника-копіїста, П. Окулова (1839–1921 рр.). Як і більшість тогочасних українських митців, він отримав освіту в Імператорській академії мистецтв; у фондах ДХМ зберіглося декілька його академічних постановок, виконаних під час навчання: «Натурник», «Натурник із піднятою рукою», декілька аркушів подвійних постановок «Натурники». Слід відзначити виконані ним високопрофесійні класицистичні портрети «Російський тип» (1866 р.), «Юнкер» (1886 р.), «Портрет чоловіка похилого віку» (1862 р.), «Дід» (б. р.), «Чоловік, що читає» (1864 р.), «Священик» (1873 р.). Ретельно модельовані рисунки виконано м'яким матеріалом на тонованому папері різних відтінків. Також цікаві аркуші етнографічного-побутового характеру «Черкешенка» (1862 р.), «Турист» (1866 р.), «Хлопчик з вузлом» (1867 р., Г-357), «Гравці в шашки» (1867 р.), «Старець» (1867 р.), «Російська бояриня 18 століття» (1868 р.), «Петро І» (1869 р.), «Італійка» (1869 р.). При всій увазі Окулова до різноманітних деталей строїв, ці аркуші відрізняються від загальної тенденції етнографізму в українському рисунку другої пол. XIX ст., тим, що мають зв'язок радше із засадами класицизму, ніж із пізнім романтизмом та народництвом.

У першій пол. XX ст. вагому роль у художньому житті краю відігравали не лише уродженці Катеринославщини, а також митці з різних куточків тодішньої Російської імперії, етапи творчого життя яких пройшли на землях Катеринославщини, – М. Сапожніков, М. Струнніков, Б. Смирнов, В. Дев'ятнін; вихідці з інших земель України – черкащанин М. Погрібняк, одесит В. Коренєв, киянин Т. Максименко та ін.

Справжньою гордістю та окрасою колекції ДХМ є збірка творів символіста Михайла Сапожнікова (1871–1937 рр.). Митець навчався в ІАМ, згодом жив, працював і викладав у Катеринославі та Павлограді [4]. У допоміжному фонді музею зберігаються підготовчі олівцеві та вугільні рисунки до картин художника: жіночі та чоловічі постаті оголених натурників, зарисовки дерев. Ретельні натурні штудії за якістю тонального моделювання форми, увагою до анатомічних деталей, справляють спершу враження рисунків академічного характеру, проте особливості поз, рухів та жестів постатей обумовлено саме символістичним стилем картин художника. «За його переконанням, реалізм – це всього лише зовнішня форма, а символізм – це внутрішній зміст форми, ритм, що з'єднує кожного зі Всесвітом і який кожен глядач інтерпретує по-своєму» [10; 134]. Позабуденність, абстрагованість від миттєвого та плинного сполучає образи Сапожнікова з позачасовим, іншовимірним, таким, що не підвладне звичайним людським законам причинності.

Особливе враження справляє недатований пастельний аркуш «Портрет N.N»: профіль молодої жінки зображено у напівоберті зі спини, що створює відчуття загадкової таємничості та недомовленості. Важливу роль у композиції аркуша відіграє вишукана гра ритмів, утворених діагоналями темних плям полів капелюха, підібраного волосся й плаття з глибоким вирізом, що виступають контрастом до світло-перлинної плями обличчя та спини. М. Сапожніков майстерно використав коричнево-вохристий колір паперу, який, по-різному просвічуючись крізь основні (чорний та білий) кольори пастелі, сприяв втіленню живописної тепло-холодності аркуша, доповнюючи його складними відтінками сірого та вохристого.

Аркуші М. Сапожнікова є важливою складовою дослідження символізму в українському рисунку початку ХХ ст. поряд із творами Ю. Михайліва, Вс. Максимовича, М. Жука, К. Богаєвського та ін.

Цікавою творчою особистістю був М. Струнніков (1871–1945 рр.), вихованець Московського училища скульптури і зодчества та Імператорської академії мистецтв, доля якого тісно пов'язана з Україною. Протягом 1913–1920 рр. він викладав у Київському художньому училищі, брав участь у розписах Луцьких казарм у Києві [9], а 1920 р. на запрошення Д. Яворницького переїхав до Катеринослава й став співробітником крайового історичного музею [1]. У фондах ДХМ збережено альбом рисунків та зарисовок художника (б. р.) та серію портретів, виконаних Струнніковим 1921 р.: «Портрет Я. Г. Пазюка», «Портрет О. Т. Пазюківни», «Портрет М. Т. Білого», «Портрет П. А. Макаренка», «Портрет Е. С. Пазюкової», «Портрет Г. С. Пазюка». Примітною деталлю є те, що портрети супроводжуються написами українською мовою, а прізвище автора зазначено як «Струнник», без російського закінчення -ов. Акварельні малюнки у стриманій кольоровій гамі вирізняються майстерною викінченістю, увагою до деталей, зокрема до особливостей тогочасної моди: вишиваних комірів сорочок, чоловічих зачісок та вусів, кашкета, манери пов'язання хусток тощо. Більшість аркушів (окрім жіночих портретів) представляють образи портретованих на тлі умовного пейзажу, що додає серії певної романтичності та символічності. Таким чином, ця портретна серія М. Струнніков постає як узагальнений портрет певного суспільного класу України першої третини ХХ ст.

Борис Смирнов (1881–1954 рр.) навчався в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка (з 1899 р.), згодом у Петербурзькій академії мистецтв, протягом 1905–1921 рр. жив і працював у Катеринославі. Велика серія рисунків та малюнків аквареллю, створених Б. Смирновим під час перебування в Україні, представляють собою пейзажі, побутові сцени, пов'язані переважно з життям Дніпропетровщини. Пейзажні аркуші 1906 р. «Острів Хортиця. Вал на місці, де була Запорізька Січ», «Головна частина острова Хортиця», «Каміння на Дніпрі біля Дніпропетровська», «Могила плотаря, який втопився», «Хресний хід у селі Вороновка», «Озеро на Воронцовському острові», «Життя на плоту», «Плоти біля порогу Гадючого», «Хозяйщина», «На березі. Лоцманська Кам'янка», «На плотах в тіснинах порожистих Дніпра», «Бахчисарай» виконані графітним олівцем у м'якій манері. Відсутність контурів, тонкі тональні переходи, а також стафажний прийом доповнення пейзажу людськими постатями та побутовими елементами, які губляться у просторі розлогих краєвидів, надають рисункам елегійно-романтичного характеру. Аркуш цієї серії «Плотовщики біля дуба кидають якір» вирізняється використанням кольорових матеріалів; стримані відтінки блакитно-зеленуватої та вохристо-коричневої гами посилюють настрій малюнка.

Серед небагатьох портретних образів Б. Смирнова привертає увагу поетичний малюнок вуглем та сангіною «Портрет дружини художника» (1905 р.). Митець сконцентрував увагу на погляді жінки, пом'якшивши усі інші деталі обличчя. Значну частину рисункової спадщини художника становлять начерки голів та постатей людей, жанрових сцен, тварин, рослин та грибів, ілюстрації до дитячих книжок різних років. Переїхавши 1921 р. до Москви, Б. Смирнов не втрачає зв'язків з Україною. Збереглися його малюнки соусом 1935 р.: «Курган на березі Дніпра», «Зацвіли сади на березі Дніпра» та 1945 р. «Озеро на Дніпровскому острові», «Дніпро в скелястих берегах, виконані у м'якій, живописній манері, без різких акцентів лінії та тону.

Фонди ДХМ містять цікаву збірку графічних творів Миколи Погрібняка (1885–1965 рр.). Митець народився на Черкащині, навчався у Миргородській художньо-промисловій школі (1903–1908 рр.), а згодом переїхав до Катеринослава, брав активну участь у культурно-мистецькому житті міста, зокрема у заснуванні Катеринославського художнього музею, викладав на художніх курсах та у Дніпропетровському державному художньому училищі [8; 7]. Його мистецький спадок зберігається у фондах ДХМ, зібрання графіки налічує понад 80 аркушів, серед яких ілюстрації до дитячих книжок, начерки, зарисовки побутового характеру, портретні аркуші, академічні рисунки періоду навчання, акварелі та пастелі. Зарисовки «Учень. Ночеток» (1910 р.), «Настенька» (1917 р.), «Портрет парубка» (1919 р.), «Школярі» (1922 р.), «Начерки» (1922 р.), «Зустрілись» (1925 р.), «Діти» (1930 р.) мають дещо наївну трактовку, яка тим не менш розкриває характерні типажні риси портретованих.

У фондах ДХМ зберіглися малюнки соусом дніпропетровського художника Михайла Кокіна (1921–2009 рр.) періоду навчання у Київському державному художньому інституті. Аркуші «Натурник» (б. р.) та «Натурниця» (1950 р.) виконані методом багатогодинного, ретельного тонового моделювання форми, який панував в академічному рисунку КДХІ у перше повоєнне десятиліття. Зокрема, більш ранній, 1940-х років, «Автопортрет» художника з колекції Українського музею живопису, виконано тушшю, пером та пензлем у значно прозорішій, «повітрянішій» манері.

Значним надбанням збірки ДХМ є яскрава колекція творів уродженця м. Вільно Володимира Дев'ятніна (1891–1964 рр.), одного з перших українських мультиплікаторів, художника театру та кіно, життя якого пов'язане з Дніпропетровськом. Окрім низки портретів, ескізів театральних декорацій та костюмів (1944–1948 рр.), виконаних аквареллю, зберіглася серія ілюстрацій Дев'ятніна до творів М. Гоголя. Це цікаві, харизматичні образи-портрети Солопія Черевика до «Сорочинського ярмарку»; судді Ляпкіна-Тяпкіна та Хлєстакова до комедії «Ревізор», лакея Петрушки до поеми «Мертві душі»; А. А. Башмачкіна до повісті «Шинель». Аркуші виконані відмивкою чорної туші, матеріал використано ощадливо та влучно, акценти тонових плям вигідно підкреслюють композицію малюнків. Особливо виділяються образи Цигана до повісті «Сорочинський ярмарок» та Янкеля до повісті «Тарас Бульба», ошатність відмивки яких доповнено теплотою коричневого паперу. Повнофігурні олівцеві рисунки Дев'ятніна мають характер ескізів сценічних костюмів, у яких увага приділена саме деталям строїв.

Графічна спадщина Миколи Родзіна (1924–1978 рр.), уродженця Харківщини, складається переважно з офортів та акварелей, присвячених темі будівництва та промисловості; митця навіть назвали «літописцем індустріальної Дніпропетровщини» [7]. М. Родзін навчався у ДДХУ, 1955 р. закінчив Харківський художній інститут, подальший творчий шлях художника міцно пов'язаний з Дніпропетровськом [11]. Відмітною рисою аркушів Родзіна є енергія, що випромінюється з кожного дотику матеріалу до паперу; особливо привертає увагу його віртуозне володіння різними техніками акварелі, розуміння й влучне використання її різноманітних можливостей. Злагоджені темпи праці на підприємствах важкої промисловості, дії, які відбуваються тут і зараз, втілено у насичених тоном малюнках аквареллю з серії «709-й день на ДП-9». Аркуші виконано в техніці «a la prima» по вологому паперу; швидкість та влучність, з якими художник впускав насичений тон акварелі у площину вологого паперу, споріднені із зростаючою динамікою темпів соціалістичної праці, що втілювалася у гаслах на кшталт «п'ятирічку – за чотири роки». Міцна пляма чорної фарби контрастує із червоногарячими акцентами в аркуші «Вечір» (1974 р.); ритміка діагоналей втілює потужність індустріального будівництва в малюнку «Ранок» (1974 р., колекція Музею українського живопису). Зовсім по-іншому використано художником виражальні можливості акварелі в експресивному аркуші «Індустріальне місто» (1970 р.): лінієподібні розчерки пензля, лаконічні плями заливок, умовність використання кольору втілюють відчуття радості від зростання новобудов, передчуття щасливого майбутнього.

Портретний аркуш «Металург» (1970 р.) сповнено тієї ж енергії: закладений активним темпом ліній та штрихів вуглини, він співзвучний ритміці індустріальних пейзажних аркушів, виявляючи єдність життєвих засад радянської людини-трудівника. В малюнку «До життя» (1973 р.) Родзін майстерно використав можливості такого рідкісного у вжитку українських художників матеріалу, як акварельний олівець. Поєднуючи розмивку та роботу по вологому паперу, художник досяг живописності, використовуючи лише один колір сепії.

Серед дніпропетровських художників другої пол. ХХ ст. вирізняється ім'я Петра Магра (1918–2010 рр.), вихованця ДДХУ (1935–1940 рр.). Вагома спадщина художника з колекції ДХМ представлена великим циклом творів 1979–1981 рр., який складається з пейзажних аркушів, присвячених відбудові рідного міста після Великої вітчизняної війни та мирного повоєнного життя. Цикл розпочинається рядом аркушів, виконаних вуглем, які мають подібні мотиви і назви, що підкреслюють глибину збитків, нанесених Дніпропетровську фашистською навалою: «Зруйнована будівля Дніпропетровського Художнього музею 1943 р.», «Зруйнована будівля театру опери і балету в Дніпропетровську 1943 р.», «Зруйнований хлібзавод № 5», «Підірваний фашистами завод імені Леніна», «Повітродувний цех заводу ім. Петровського, зруйнований фашистами», «Мартенівський цех заводу ім. Г. І. Петровського, зруйнований фашистами», «Зруйнований бесемеровський цех заводу ім. Г. І. Петровського», «Домна заводу ім. Г. І. Петровського, підірвана фашистами». Окрім рисунків, виконаних вуглем, цикл включає також гуаші та пастелі, які, зазвичай, відносять до живописних технік, проте вкрай обмежена палітра ряду аркушів дозволяє розглядати їх як малюнки. Це, зокрема, «Завод ім. Комінтерна, зруйнований фашистами», «Машинний зал Дніпрогеса, підірваний фашистами», «Дніпрогес в руїнах» та ін. Аркуші, виконані реалістичній манері, вирізняються міцною композиційною структурою, що побудована на врівноважених тонових плямах та ритмах. Вочевидь, художник виконав їх за власними натурними начерками та зарисовками воєнних та перших повоєнних років.

Портретний жанр також приваблював художників Дніпропетровська. Чимало цікавих, влучних портретів сучасників, які часом передували написанню живописних полотен, створили Володимир Ерліх та Михайло (Мойсей) Козулін.

Виходець з Одещини Володимир Ерліх (1924–2001 рр.) отримав мистецьку освіту у ДДХУ. Рисункові портрети з колекції ДХМ створені художником у різні роки (від початку 1950 до 1980-х рр.) переважно у техніці графітного олівця (різної м'якості), іноді у поєднанні з вугіллям, на білому або кольоровому папері різних відтінків; часом митець використовував фломастер. Ці короткострокові аркуші, становлять галерею портретів колег-художників, причому до образів більшості портретованих В. Ерліх вертався неодноразово. В портретах художників М. Кокіна, В. Падуна, А. Костенка, В. Костенко, П. Магра, Б. Свердлова, В. Ховаєва, М. Боровського, Г. Невечері, М. Котляревської, К. Беркути, скульпторів Ю. Павлова й О. Жирадкова та багатьох інших відібрано й підкреслено найхарактерніші риси моделей, подекуди навіть з певним натяком на шаржевість. Зберіглося також два олівцевих автопортрети художника 1957 та 1980-х років. Окрім портретних зарисовок В. Ерліха, привертають увагу начерки постатей побутово-жанрового характеру: «Жінка з газетою» (1953 р.), «За малюванням» (1970 р.), «За читанням» (1978 р.), «На пляжі» (1982 р.) та ін. Вільне володіння рисувальними матеріалами сприяло втіленню художником експресивних, виразних і лаконічних образів. Значну частину рисункового спадку В. Ерліха становлять рисунки натурників та натурниць, виконані переважно графітним олівцем, деякі сангіною або вугіллям. Художник досить часто використовував тонований та кольоровий папір, зокрема зеленкуватий та різні відтінки рудого.

Художника Михайла Козуліна (1933–2012 рр.) також привертали образи друзів та колег-художників. У збірці ДХМ зберігаються характерні та влучні натурні начерки Т. Яблонської (1984 р.), В. Шпигановича (1977 р.), О. Войцеховського (1977 р.), О. Невечері (1980, 1984, 1985 рр.), П. Ситніка (1982 р.), С. Дубцової (1984 р.), П. Куценка (1985 р.), О. Косенка (1985 р.), З. Магро, дружини графіка П. Магра (1986 р.) та ін. Відмітною рисою рисунків Козуліна є увага до занурення моделі у певне середовище, у конкретну точку часу та простору. Це особливо помітно у ряді портретів, створених під час чисельних зборів у Спілці художників України: композицію портретних начерків Ю. Павлова (1986 р.), В. Панка (1986 р.), А. Дерев`янка (1985 р.), В. Загубибатька (1981 р.) доповнено рисунками голів інших присутніх, елементами інтер'єру; аркуші «Троє» (1984 р.) та «Засідання правління ДОСХУ» (б. р.) є композиційними натурними зарисовками.

Рисунки та начерки Козуліна, представлені в альбомі творів художника [6; 94–119], також свідчать про те, що художникові було важливо прив'язувати момент дії до певної координати часопростору. Деталі пейзажу, інтер'єру, побутових речей тощо виступають невід'ємними обставинами, що доповнюють образи людей; натомість людські постаті стають елементами оживлення середовища (пейзажу або інтер'єру). Людина не існує відірваною від довкілля: навіть у тих аркушах, де художник сконцентрувався саме на рисах обличчя, просторове середовище пов'язане з портретом або через абстрактні розчерки тла, або проникає в образ людини білизною паперу, немов би розчиняючи його у незайманому просторі аркуша.

Графічні аркуші Світлани Дубцової (1944–2008 рр.) із колекції ДХМ представлено акварелями (створені до 1985 р. згідно дати надходження до музею), пастелями, ілюстраціями та станковими аркушами, виконаних у техніці туш та перо (створені до 1986 р. згідно дати надходження до музею). Росіянка за походженням, С. Дубцова свої найплідніші творчі роки провела на Дніпропетровщині, створивши цикли ілюстрацій та рисунків за мотивами літературних творів [5]. Її графіці притаманна лінійність, легкість, грайливість та деяка іронічність. Корені відходу від реалістично-тонального вирішення аркушів до лаконізму лінії полягають у тенденціях пошуків московської школи графіки кінця 1950 – початку 1960-х рр. [5; 91], вихованкою якої була С. Дубцова. Навіть пастельні аркуші художниці «На фермі», «Молоді на практиці», «Біля дошки показників», «Перерва» також мають лінійно-площинний характер; тон, як і колір, використано в них умовно, задля композиційної виразності плями. С. Дубцова вільно володіє площиною аркуша; використовуючи деякі сталі композиційні знахідки (зокрема абстрактні вертикалі та горизонталі), вона, тим не менш, не використовує шаблонних композиційних схем.

Створені на основі натурних спостережень, перові лінійні аркуші «Збори», «Та, що лежить», «Хвора дівчинка», «Естети», «Весняні клопоти», також є втіленням стилізовано-іронічної, навіть дещо анімаційної інтерпретації образів, їхніх типажів, поз, жестів, деталей одягу тощо. Як і літературні персонажі, реальні діючі особи аркушів Дубцової виступають, у першу чергу, учасниками певної історії, лише в станкових творах автором-розповідачем виступає сама художниця. Таким чином, подібність площинно-умовних засад відтворення форми та простору в аркушах С. Дубцової, створених як за мотивами літературних творів, так і реальних подій, є цілком логічною. Лаконічність, вміння виокремити провідні, ключові риси образу, також є відмітною рисою рисунків мисткині. Це особливо відчувається в аркушах «Кішка», «Дівчинка з кішкою»,

«Сповідь»: потужні, безпомилкові мазки пензля, що узагальнюють попередній перовий начерк, створюють цільний знак-ієрогліф образу. Все сказане стосується також і акварелей С. Дубцової. Використання можливостей колірно-тонових плям у натурних аркушах «Рудоволоса» та «Натурниця», не завадило умовній площинності та стилізовано-іронічній інтерпретації зображуваних.

Однією з відмітних рис графіки Дніпропетровщини є тяжіння до барв, кольору та колоризму. Цьому, вочевидь, сприяли засади живописної школи, що склалися протягом століття у Дніпропетровському художньому училищі, яке є одним із найсильніших художніх освітніх осередків України академічного спрямування і на сьогодні. Ця тенденція простежується у творчості ряду митців Дніпропетровщини, починаючи з 70-х років ХХ ст., зокрема в насичених кольором, експресіоністичні акварелях М. Козуліна, В. Падуна, декоративно-ошатних пастелях Вікторії Костенко, Станіслава Юшкова, Петра Магра, гуашах художника-сценографа А. Ареф'єва та ін. Ці твори складно віднести до категорії рисунка чи малюнка, оскільки над лінійно-дослідницьким рисунковим началом переважає емоційно-виражальна енергія кольору.

Якщо у творчості розглянутих вище дніпропетровських митців другої пол. ХХ ст. П. Магра, М. Родзіна, В. Ерліха, М. Козуліна рисунок виступав, хоча й дуже важливою, але радше доповнюючою або допоміжною складовою творчого процесу, то у доробку В. Данилова та В. Самохвалова рисунок став самостійною та знаменною сторінкою. Персональні виставки художників, які відбулися почергово у стінах ДХМ у 2013 р., свідчать про пошуки В. Даниловим та В. Самохваловим власних шляхів втілення нових, суголосних духові часу мистецьких концепцій через унікальні можливості рисунка як самостійного виду мистецтва.

В'ячеслав Данилов (1938 р. н.) народився у Кривому Розі, вчився в ДДХУ, а після закінчення Ленінградського вищого промислово-художнього училища ім. В. І. Мухіної, жив і працював у Дніпропетровську. Основу великої виставки творів художника «Обличчя часу» склали рисунки, монументальні, як за розміром (в середньому 120х80), так і за підходом до втілення образів. В анонсі виставки зазначено, що «це – не просто портрети конкретних людей. Це – образи наших сучасників з їх світосприйняттям, їх відчуттям і розумінням життя» [3]. Виконані вуглем, сангіною, соусом, олівцем, пастеллю на картоні [13], подекуди у дві натуральні величини, портрети поєднують у собі реалістичні засади із метафізичністю, символістичними та алегоричними рисами.

На персональній виставці «Маестро лінії», дніпропетровчанина, вихованця ДДХУ, В. Самохвалова (1939–2018 рр.), представлено майже 60 творів різних років. Як зазначається у супровідному тексті виставки, «В якій би графічній техніці не працював майстер (олівець, вугілля, акварель), його роботи неможливо переплутати з графічними аркушами інших художників. Вони виконані «на одному подиху», «одним розчерком олівця» [2]. Лаконічні, виважені, насичені енергією руху руки художника, лінії цих неосимволічних, знакоподібних аркушів впевнено структурують білий простір паперу, формуючи довкола себе своєрідні силові поля, утворені сполученням сегментів різної кривизни. Джерелом народження лінії рисунків Самохвалова є сила художника, яка долає спротив площини. В рамках виставки художник провів сеанс рисунка, під час якого глядачі мали можливість спостерігати за процесом створення аркушів. Деякі роботи з виставки художник передав до фондів Українського музею живопису та колекції Дніпровського художнього музею.

Висновки. Фонди графіки Дніпровського художнього музею містять значну колекцію рисунку, яка формувалася різними шляхами. Її істотну частину складають твори російських художників першої пол. ХХ ст.; рисунок митців інших регіонів України представлено принагідно. Вагома і багатогранна збірка рисунка художників Дніпропетровщини дає можливість скласти цілісне уявлення про становлення і розвиток рисунка в образотворчому мистецтві краю ХХ ст., про його жанрову структуру, художньо-стильові та технічні особливості. Через несприятливі політично-економічні фактори, відсутність державних закупівель починаючи з кінця ХХ ст., у колекції не представлено імена деяких значних художників Дніпропетровщини перших десятиліть ХХІ ст.

Рисунок у творчості митців Дніпропетровщини ХХ ст. представлено переважно жанрами портрету та пейзажу, збереглися також зарисовки етнографічно-побутового характеру, ескізи театральних костюмів, рисунки-ілюстрації та аркуші, виконані за мотивами літературних творів, композиційні ескізи й начерки. Митці використовували широкий арсенал рисункових матеріалів й технічних засобів. Стильовий розвиток рисунку дніпровських художників відбувався в річищі загальної еволюції українського мистецтва (винятком є лише авангардні течії першої третини ХХ століття, які не отримали розвитку у творчості митців краю).

Список використаної літератури

1. ***Бекетова В. М.*** Музейні раритети (картина М. Струннікова «Запорожець в бою») [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.museum.dp.ua/article0405.html. (27.09.2020).

2. ***Дніпровський художній музей.*** [Електронний ресурс]. Маестро лінії Валерій Самохвалов. Режим доступу: http://artmuseum.dp.ua/?p=2831. (27.09.2020).

3. ***Дніпровський художній музей.*** [Електронний ресурс]. Виставки творів заслуженого художника України В'ячеслава Данилова «Обличчя часу». Режим доступу: http://artmuseum.dp.ua/?p=3077. (27.09.2020).

4. ***Куличихин В. В.*** Мир символов Михаила Сапожникова. Произведения М. И. Сапожникова в собрании Днепропетровского художественного музея. Днепр : Днепропетровский художественный музей, 2018. 174 [2] с.

5. ***Ламонова О.*** Творчість Світлани Дубцової у контексті української графіки 1970–1980-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2014. Вип. 14. С. 86–96.

6. ***Михаил Козулин.*** Альбом / сост. А. Мальцева. Київ: Український письменник, 2013. 200 с.

7. ***Музей українського живопису.*** [Електронний ресурс]. Художник Родзин Николай Иванович. Режим доступу: http://museum.net.ua/hudognik/rodzin-nikolaj-ivanovich/. (20.09.2020).

8. ***На українському ґрунті.*** Книжкова графіка Миколи Погрібняка / 1885–1965. Упор. Н. Василенко, І. Мазуренко. Дніпропетровськ, 2013. 86 с.

9. ***Рудяченко О.*** Михайло Бойчук. Монументально розстріляні (ІІІ). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498413-mihajlo-bojcuk-monumentalno-rozstrilani-iii.html. (21.09.2020).

10. ***Світлична О. М.*** Символічна творчість Михайла Сапожнікова. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 12. С. 129–137.

11. ***Тверская Л. В.*** Николай Иванович Родзин (1924–1979). Дніпропетровськ : Пороги, 2012. 70 с.

12. ***Художники Дніпропетровщини.*** Дніпропетровськ : Арт-Прес, 2004. 380 с.

13. ***Artmajeur.*** [Електронний ресурс]. Новости художника Vyatcheslav Danilov. Режим доступу: https://www.artmajeur.com/ru/vdanilov/news. (28.09.2020).

References

1. ***Beketova V. M.*** Muzeini rarytety (kartyna M.Strunnikova «Zaporozhets v boiu»). [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: http://www.museum.dp.ua/article0405.html. (27.09.2020).

2. ***Dniprovskyi khudozhnii muzei.*** [Elektronnyi resurs]. Maestro linii Valerii Samokhvalov. Rezhym dostupu: http://artmuseum.dp.ua/?p=2831. (27.09.2020).

3. ***Dniprovskyi khudozhnii muzei.*** [Elektronnyi resurs]. Vystavky tvoriv zasluzhenoho khudozhnyka Ukrainy Viacheslava Danylova «Oblychchia chasu». Rezhym dostupu: http://artmuseum.dp.ua/?p=3077. (27.09.2020).

4. ***Kulichikhin V. V.*** Mir simvolov Mikhaila Sapozhnikova. Proizvedeniia M. Y. Sapozhnikova v sobranii Dnepropetrovskoho khudozhestvennoho muzeia. Dnepr : Dnepropetrovskyi khudozhestvennyi muzei, 2018. 174 [2] s.

5. ***Lamonova O.*** Tvorchist Svitlany Dubtsovoi u konteksti ukrainskoi hrafiky 1970–1980-kh rokiv. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii.* 2014. Vyp. 14. S. 86–96.

6. ***Mykhail Kozulin.*** Albom / sost. A. Maltseva. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk, 2013. 200 s.

7. ***Muzei ukrainskoho zhyvopysu.*** [Elektronnyi resurs]. Khudozhnyk Rodzyn Nykolai Yvanovych. Rezhym dostupu: http://museum.net.ua/hudognik/rodzin-nikolaj-ivanovich/. (20.09.2020).

8. ***Na ukrainskomu grunti.*** Knyzhkova hrafika Mykoly Pohribniaka / 1885–1965. Upor. Nataliia Vasylenko, Iryna Mazurenko. Dnipropetrovsk, 2013. 86 s.

9. ***Rudiachenko O.*** Mykhailo Boichuk. Monumentalno rozstriliani (III). [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498413-mihajlo-bojcuk-monumentalno-rozstrilani-iii.html. (21.09.2020).

10. ***Svitlychna O. M.*** Symvolichna tvorchist Mykhaila Sapozhnikova. *Visnyk KhDADM*. 2008. № 12. S. 129–137.

11. ***Tverskaia L. V.*** Nikolai Ivanovich Rodzin (1924–1979). Dnipropetrovsk : Porohy, 2012. 70 s.

12. ***Khudozhnyky Dnipropetrovshchyny.*** Dnipropetrovsk : Art-Pres, 2004. 380 s.

13. ***Artmajeur.*** [Elektronnyi resurs]. Novosty khudozhnyka Vyatcheslav Danilov. Rezhym dostupu: https://www.artmajeur.com/ru/vdanilov/news. (28.09.2020).

РИСУНОК В КОЛЛЕКЦИИ ДНЕПРОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Майстренко-Вакуленко Юлия Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой сценографии и экранных искусств,
Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

На основе изучения фондов графики Днепровского художественного музея проведен комплексный анализ рисунка художников Днепропетровщины. Определено, что рисунок составлял значительную часть в творчестве художников края и развивался в общем русле художественно-стилистического развития украинского изобразительного искусства второй половины XIX – начала XXI ст. Исследование сконцентрировано на выявлении образно-стилистических особенностей, жанровой структуры, разнообразия использования рисовальных материалов и техник путем анализа отдельных рисунков и циклов в творческом наследии художников П. Окулова, М. Сапожникова, М. Струнникова, Б. Смирнова, М. Погребняка, В. Девятнина, М. Кокина, П. Магро, М. Родзина, В. Ерлиха, М. Козулина, С. Дубцовой, В. Данилова, В. Самохвалова.

Ключевые слова: украинский рисунок, художники Днепропетровщины, Днепровский художественный музей.

DRAWING IN THE COLLECTION OF THE DNIPRO ART MUSEUM

Maystrenko-Vakulenko Yuliya – Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of Department of Scenography and Screen Arts National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

Having studied the graphics of Dnipro Art Museum, the drawing of artists of Dnepropetrovsk region has been completely analyzed. It has been found that drawing occupied a significant part of the work of artists of the region, and developed within the framework of the general artistic and stylistic development of Ukrainian fine arts of the second half of the XIX – early XXI centuries. The study is focused on identifying figurative and stylistic features, genre structure, diversity of use of drawing materials and techniques by analyzing separate sheets and cycles in the legacy of artists P. Okulov, M. Sapozhnikov, M. Strunnikov, B. Smyrnov, M. Pohribniak, V. Deviatin, M. Kokin, P. Mahro, M. Rodzin, V. Erlikh, M. Kozulin, S. Dubtsova, V. Danilov, V. Samokhvalov.

Key words: Ukrainian drawing, artists of Dnipropetrovsk region, Dnipro Art Museum.

UDC 741(477):[7:069(744.63-25)

DRAWING IN THE COLLECTION OF THE DNIPRO ART MUSEUM

Maystrenko-Vakulenko Yuliya – Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of Department of Scenography and Screen Arts National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv

The purpose of the article is to study the image and style characteristics, genre structure, features of the use of materials and techniques in the drawing of artists of Dnieper region; to determine the peculiarities of the development of drawing as an independent form of art in the works of artists of the region in the all-Ukrainian context.

Research methodology. The article is based on the principles of historicism, system and comparative, as well as artistic, imaginary and stylistic analysis of works. The study is based on works by Ukrainian artists from the collection of graphics of Dnieper Art Museum.

Results. The funds of Dnieper Art Museum contain a great collection of drawings by artists of Dnieper region, making it possible to form a holistic view of the formation and development of drawing in the fine arts of the late XX – early XXI century, its genre structure, artistic style and technical peculiarities. The drawing of the artists of Dnieper region is represented mostly by the genres of portrait and landscape, ethnographic and household sketches, sketches of theatrical costumes, drawings-illustrations and sheets created based on literary works, compositional sketches and rough drawings have also been preserved. The artists used a wide range of drawing materials and technical means. One of the distinctive features of the graphics of Dnipropetrovsk region is the attraction to paints, colors and colorism. It is obvious that it was facilitated by the principles of the painting school, which developed over the centuries within the walls of Dnipropetrovsk Art School, currently being one of the strongest artistic educational facilities of Ukraine in the academic field.

Novelty. The article is the first comprehensive study of drawing in the works of artists of Dnipropetrovsk region of the late XIX – early XXI centuries. It has been determined that the stylistic development of the drawing of Dnieper artists took place in the stream of the general evolution of Ukrainian art (the only exceptions are the avant-garde trends, which were not developed in the works of artists of the region).

The practical significance. This exploration is an integral of a comprehensive study of drawing as an independent form of art in the works of Ukrainian artists of the XX – early XXI centuries. These results can be useful for teaching subjects of the professional cycle in the specialty 023 ‘Fine Arts, Decorative Arts, Restoration’.

Key words: Ukrainian drawing, artists of Dnipropetrovsk region, Dnipro Art Museum.

Надійшла до редакції 6.10.2020 р.

УДК 7.071.1(477.86):069.5:7.038.6

ІВАНО-ФРАНКІВСЬКІ МИТЦІ У МІЖНАРОДНОМУ БІЄНАЛЕ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА «ІМПРЕЗА»

Домнич Христина Зіновіївна – аспірантка навчально-наукового
Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський національний
університет ім. В Стефаника, м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0002-4563-239X
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.342
rymarenkohrust@gmail.com

Розглянуто особливості мистецького процесу м. Івано-Франківська кінця 1980 – середини 1990-х років, зокрема такі знакові для міста події як міжнародні мистецькі Бієнале «Імпрези», що стали вираженням своєрідного «Станіславського феномену». Проаналізовано процес організації першого мистецького бієнале «Імпреза» у 1989 р., дано загальну характеристику всім п’ятьом виставкам. Зосереджено увагу на досягненнях івано-франківських митців, визначено їхній внесок у мистецький розвиток міста. Розкрито послідовність впливу художніх виставок «Імпрези» на формування «Станіславського феномену» крізь призму особистих творчих здобутків івано-франківських майстрів.

© Домнич Х. З, 2020

Ключові слова: бієнале «Імпреза», «Станіславський феномен», виставка, постмодернізм, мистецький простір, організатори «Імпрези».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. 1980-ті роки характеризуються послабленням ідеологічного контролю та цензури у сфері мистецтва. Це дає можливість організувати масштабну міжнародну мистецьку виставку у 1989 р. у провінційному місті Західної України – Івано-Франківську. У час існування суворої цензури та непорушних правил комуністичної ідеології група івано-франківських художників ініціювала виставку сучасного мистецтва, яка охопила не лише Україну, але й вийшла за її межі. У 1989-1995 рр. проходило п'ять мистецьких подій, які мали свої особливості та мистецькі спрямування кожна. На сьогодні не існує комплексного дослідження цієї проблематики, що є вагомим аргументом до здійснення наукової розвідки.

Мета статті полягає у спробі визначення місця івано-франківських художників у міжнародних мистецьких бієнале «Імпреза», яка мала значний вплив на культурно-мистецький розвиток регіону та України наприкінці ХХ ст.

Аналіз останніх публікацій з посиланнями. У своїй роботі спираємося на фрагментарні та не систематизовані дані про «Імпрезу», що містяться у спогадах учасників та організаторів виставки – І. Панчишина, М. Яковини, М. Вітушинського, А. Звіжинського та інших [3, 5, 9]. Першою спробою оцінити значення «Імпрези» є збірка статей «IMPREZA міжнародна бієнале», яка була видана до ювілею 25-річчя першої «Імпрези» [16]. Аналіз указаних праць засвідчує неналежне висвітлення участі й ролі івано-франківських митців у мистецьких виставках-бієнале «Імпреза», що підтверджує необхідність такої мистецтвознавчої розвідки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бієнале «Імпреза» – саме під такою назвою протягом двох місяців 1989 р. проходила виставка творів сучасного мистецтва в м. Івано-Франківську. Для кращого розуміння звернемося до тлумачення обраних дефініцій.

Імпреза (від фр. Impression – враження) – синонім до «захід», «вечірка», «святкування». Імпреза – будь-який відносно масовий (зазвичай культурний) захід [6]. Бієнале «Імпреза» – міжнародна виставка творів сучасного мистецтва, зокрема живопису, скульптури, асамбляжу та графіки, що проводилася кожні два роки в Івано-Франківську з 1989 по 1997 рр. [9; 50].

Відомий митець А. Звіжинський, так оцінив цю подію: «Масштабна виставка, що виникла у часи змін політичних парадигм, на десятиліття вплинула на естетичну свідомість мешканців міста, спровокувала з'яву ряду артистичних явищ і продемонструвала можливості втілення незалежних ініціатив у найамбітніших форматах. «Імпреза» ставила собі завдання показати і пропагувати сучасне світове мистецтво в Україні й українське на Заході, з метою формування першого в Україні центру сучасного мистецтва.

Ідея самої назви запланованої виставки, за словами М. Вітушинського, виникла спонтанно, її автором став працівник івано-франківського краєзнавчого музею – І. Мальцев. Ідея так би й залишилась не реалізованою, якби не тогочасний посадовець – начальник управління культури облвиконкому М. Токаренко, який дав дозвіл та долучився до впорядкування та проведення виставки [16; 11]. Ініціаторами та головними організаторами були М. Вітушинський, І. Панчишин та М. Яковина, які у 1989 р. склали програму першої міжнародної виставки «Імпреза». Кілька років до того саме вони організовували у м. Івано-Франківську виставки пейзажу, естампа, екслібриса тощо, а допомагали їм у цьому М. Якібчук і М. Паньків як директори обласних музеїв. Зважаючи на різні мистецькі школи та різноплановість, за мистецьким стилем не спостерігалось жодної однорідності чи закономірності [3; 29].

«Перша міжнародна бієнале «Імпреза-89» – саме під такою гучною назвою проходила виставка сучасного мистецтва такого штибу, що тривала з 31 жовтня по 30 грудня 1989 р. Було створено оргкомітет, який очолив начальник управління культури області М. Токаренко. Також до нього входили івано-франківські митці письменник Ю.Андрухович, мистецтвознавець, заступник директора Івано-Франківського художнього музею М.Аронець, живописець, голова правління Івано-Франківської організації Спілки художників України М. Варення, графік М. Вітушинський, архітектор, живописець І. Панчишин, мистецтвознавець, директор Івано-Франківського художнього музею М. Якібчук, живописець М. Яковина [10].

До участі в кваліфікаційному журі та журі бієнале запрошені київський живописець О. Бородай, івано-франківські живописці М. Варення, О. Заливаха, М. Яковина, живописець і архітектор І. Панчишин, львівський скульптор, професор, народний художник УРСР, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г.Шевченка Е. Мисько, одеські живописці В. Маринюк, О. Стовбур, В. Цюпко, ужгородський графік П. Гулин, а також польський живописець А. Ментух, румунський мистецтвознавець В. Чука, одеський живописець [10].

Кваліфіковане журі представляло різні куточки України та зарубіжжя. Як пригадує М. Вітушинський, ніхто не знав точно як має відбуватись та виглядати даний захід, але всі були

налаштовані на здійснення чогось якісно нового, «Імпреза-89» була мистецькою школою для багатьох як початківців, так і досвідчених художників» [3; 31].

Вагомий внесок у мистецький процес міста внесли «батьки» бієнале «Імпреза» І. Панчишин, М. Вітушинський та М. Яковина. Так, І. Панчишин, відомий також як художник та архітектор-реставратор, певний час очолював Відділ охорони культурної спадщини Івано-Франківська. Навчався у Львові на факультеті архітектури Львівського політехнічного інституту (тепер – національний університет «Львівська політехніка»). Після закінчення працював у різних дрібних установах, здобував практичних знань, а вже у 80-х працював у «Укрзахідпроектреставрації» [1]. Художник схильний до академічного рисунка, консерватор у творчості, відомий і як фотохудожник. У своїх роботах він популяризує любов до рідного міста, мікшує фрагменти архітектури, важливою є гра світла й тіней – усього, що творить колорит Івано-Франківська. Відомий за перформансом «Пам'ятник братам Гартенбергам» (1996 р.), живописними роботами урбаністичної тематики Івано-Франківська, інсталяцією «Зів'яле листя» (2002 р.), фотовиставкою «Цвітіння» (2008 р.), кількома індивідуальними виставками.

М. Вітушинський – художник-графік, закінчив Вижницьке училище прикладного мистецтва, пізніше – відділ графіки Львівського поліграфічного інституту. Був одним із ініціаторів та засновників «Імпрези-89». Як сам пригадував, що його роботи виконані у стилі: «…сюрреалізму і метафоризму, і навіть песимізму до того всього, а ще – іронії, сарказму» [19]. Значний вплив на формування мистецьких поглядів М. Вітушинського та тогочасного мистецького середовища міста мала довоєнна еліта, представники якої у довоєнний час здобували освіту у класичних європейських університетах (Д. Іванцев, Я. Лукавецький, М. Зорій), а також систематичні, щорічні поїздки молодих художників в середині 70-х років ХХ ст. на мистецькі весняні салони у Литву, Латвію, Естонію. Особисто графік часто відвідував Польщу, брав участь у Краківському бієнале, Бієнале малих форм графіки у Лодзі, що було серед десятки кращих світових виставок, мав можливість зустрічатися, спілкуватися з художниками з усього світу. Це мало великий вплив не лише на формування поглядів самого митця, але й на загальну атмосферу трактування мистецтва регіону. Отримав особливу нагороду на першому бієнале «Імпреза-89». Відомі роботи «Дорога до віри», «Продукт 1», «Звільнення», екслібриси.

Однією з непересічних особистостей м. Івано-Франківська є М. Яковина – теоретик та засновник «Імпреза-89». Художник, архітектор член Національної спілки художників України (з 2000 р.). Вчився в Івано-Франківській дитячій художній школі, пізніше – у республіканській художній школі ім. Т. Шевченка в Києві (1972–1975 рр.), де вивчав живопис і графіку; у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва, факультет інтер'єру та обладнання (1975–1980 рр.). Брав активну участь у художніх виставках із 1980 р. У 1990-х рр. очолював Міністерство культури України як виконувач обов'язків Міністра. Митець працює у різних видах живопису, графіки, вітражу та архітектури, стилістика його живих творів є різноманітною. Зокрема, відомі його роботи вітражів в інтер'єрах Івано-Франківської обласної бібліотеки (тепер монастир сестер Василіянок) та Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського. Він є автором архітектури храму Вознесіння Господнього (селище Брошнів-Осада, Івано-Франківська обл.). Твори М. Яковини зберігаються в Івано-Франківському художньому музеї, Івано-Франківському краєзнавчому музеї, Коломийському національному музеї народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського, Дирекції виставок Національної спілки художників України, приватних колекціях України, Канади, Польщі, США, Росії, Японії.

Чи не найголовнішою сторінкою його життя стало співавторство концепції та кураторство реалізації проекту «Міжнародне бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську 1989-1991 рр. [8; 47].

Мистецький захід «Імпреза» у 1989 р. проходив у приміщеннях кількох виставкових зал, зокрема: Художнього музею, Спілки художників та Краєзнавчого музею, у 1991 р. – у приміщенні пасажу Ґартенбергів, у 1993 р. – додалось приміщення будинку політпросвіти. На першу виставку надіслали свої роботи понад 400 митців із 19 країн світу загальною кількістю 3000 робіт живопису, графіки, скульптури, асамбляжу. Для експонування обрано понад 700 робіт 260 авторів із 17 країн, а також 8 республік СРСР [10].

Оргкомітетом виставки та комітетом громадської опіки – бієнале «Імпреза-89» встановлено ряд нагород та відзнак, а саме:

- Головну відзнаку «За оригінальне трактування класичної традиції у новітніх формах»;
- Особливу нагороду «За яскраве втілення національного в мистецтві»;
- Спеціальні нагороди в категоріях живопису, графіки, скульптури, асамбляжу;
- Нагороду за цікаве трактування теми збереження історичного середовища;
- Нагороду української Асоціації захисну історичного середовища за урбаністичну тематику (вираження мовою живопису, графіки або ассамбляжу);

- Відзнака агрофірми «Прут» за сміливий експеримент з використанням народних технік, який би звертався до масового глядача і розкривав нові художні можливості традиційних мистецьких методів [10].

Мистецьке спрямування тогочасного заходу пізніше влучно описав А. Звіжинський: «Виставка робіт з колекції «Імпрези» не має послідовного, тематичного чи хронологічного характеру, тому у всіх трьох місцях можна бачити все, що бентежило уяву художників приблизно двадцять років тому – абстракцію, сюрреалізм, мінімалізм, концептуалізм, поп-арт, соціальну сатиру та постмодерні витвори» [5].

Важливе значення для мистецького розвитку м. Івано-Франківська мали досягнення на виставці саме його представників. Так, у 1989 р. у живописі дипломом нагороджено Е. Ніканорова, особливу нагороду у графіці отримав М. Вітушинський, у скульптурі першої премії удостоївся М. Яремак, нагороду громадськості отримав І. Паньчишин (полотно «Станіслав» [3; 34].

Не менший ажіотаж викликала і Друга міжнародна бієнале «Імпреза-91», що відбувалася протягом жовтня-грудня 1991 р. У ній взяло участь 600 учасників, які представили 2380 робіт із 48 країн. Івано-франківських митців знову відзначено: у живописі – першою премією Т. Лободу, дипломом – Я. Яновського. У графіці дипломом удостоїли Т. Пліща, в асамбляжі першу премію отримав М. Яремак.

Третя міжнародна бієнале «Імпреза-93» тривала з 3 грудня по 30 січня 1993 р.), де взяли участь 211 митців з 28 країн представивши 490 робіт. У живописі нагороджено дипломами Б Бринського, В. Чернявського, М. Якимечка, Я. Яновського (полотно «Б.Н.»), М. Яремака. У 1995 та 1997 рр. також відбувались відповідно IV та V бієнале «Імпреза». Формат даних заходів був більш розширеним та осучасненим. До мистецьких виставок додались наукові конференції, фестивалі, виставки-акції, перфоменси, інсталяції [10].

Серед івано-франківських митців найбільше відзнак отримав живописець Я. Яновський, роботи якого були відзначені у Другій та Третій міжнародних бієнале «Імпреза».

Досягнення в організації виставок і перемоги у них івано-франківців дали значний поштовх для розвитку мистецького середовища провінційного західноукраїнського міста. Переможці та дипломанти заходу, здобувши досвід у рідному місті змогли досягти значних професійних успіхів та, подекуди, сформувати певні мистецькі спрямування, які до того на території Прикарпаття не набули розповсюдження. Для кращого розуміння цих процесів звернемося до біографічних довідок івано-франківських митців-переможців виставок «Імпреза» у різні роки.

Едуард Ніканоров, який переїхав до Івано-Франківська 1985 р. за направленням після здобуття профільної освіти у Київському державному художньому інституті, (художник-монументаліст). Можна стверджувати, що участь та перемога в «Імпрезі-89» була початком успішної кар'єри художника. На рахунку Е.Ніканорова як персональні виставки, так і групові, всеукраїнські, всесоюзні (до 1991 р.) та міжнародні (США, Польща). На сьогодні художник живе та створює свої картини у м. Івано-Франківськ. З 1988 р. був членом Спілки художників СРСР, є членом Івано-Франківської обласної організації національної спілки художників України. Відомі останні гучні його виставки, зокрема, «Викрадення Європи» – це збірка алегорій, яка цікавить шанувальників мистецтва своєю яскравістю [10].

Художник працює в індивідуальному стилі, визначаючи його як модерн з елементами символічного експресіонізму. Більшість картин знаходяться в приватних колекціях у багатьох країнах світу. Чотири картини художника є частиною колекції Художнього музею в м. Івано-Франківську. Частина робіт знаходяться в колекції Evro Art Gallery [20].

М. Яремак, роботу якого відзначено почесним журі у 1989 р., є художником концептуалістом. Живе і працює в Івано-Франківську. Навчався в Косівському технікумі народних художніх та Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва.

Займається актуаліями contemporary art, працює у жанрі art relation зі створеною особистою концепцією мистецької стратегії та за допомогою інтерактивних тактик. Учасник понад сотні художніх виставок, конкурсів, мистецьких акцій, серед іншого міжнародних як в Україні, так і за кордоном. Автор та куратор декількох важливих арт-проектів, втілених в Івано-Франківську. Запрошувався до участі в експертних радах та журі конкурсів, пов'язаних із візуальною культурою та мистецтвом. Митець – володар низки міжнародних та українських мистецьких кваліфікаційних нагород та відзнак, він є важливою персоною у творенні динаміки культурного життя в Івано-Франківську 90-х років, відомого під назвою «станіславський феномен». Творчість митця була визначальною для культурних змін художньої парадигми від соцреалізму до постмодернізму, суспільства вільного ринку та підкреслює самодостатність творчої персони, можливість виразного функціонування художника поза офіційними організаціями та державними структурами [18].

Т. Лобода – український художник, народився в 1961 р. в Івано-Франківську, в родині видатного художника І. Лободи. Батько Тараса один із кращих портретистів і пейзажистів України другої пол. XX ст., родом із Полтавської обл. І. Лобода є членом НСХУ з 1962 р., Заслужений

художник України з 1976 р., учасник численних республіканських і всесоюзних художніх виставок [7]. Не дивно, що син також обрав живопис і у 1985 р. закінчив Київську академію мистецтв. Отримавши професійну освіту не забарилися й успіхи Т. Лободи, адже він отримав одну з відзнак у 1991 р., взявши участь в «Імпрезі». На даний час Тарас живе в Празі з 1993 р. із сім'єю, працює у своїй Празькій студії, а також проводить виставки та продає свої картини в усьому світі.

Його роботи затребувані численними колекціонерами і любителями мистецтва в США, Європі, Азії і на Близькому Сході. У своїх картинах Тарас показує неабиякі знання класичного живопису: його жінки, портрети і натюрморти повертають нас до епохи Відродження. У той же час, його роботи мають дуже свіжий сучасний вигляд. Саме в м. Івано-Франківську митець вперше розкрився як успішний митець [12].

Івано-Франківський художник Я. Яновський, народився у 1965 р., закінчив художню школу в м. Івано-Франківську, а також ЛУПМ ім. І. Труша у Львові. У своїй творчості художник послуговується постмодерністськими художніми стратегіями-імітацією масового тиражування, інкрустуванням-інсталюванням у скульптурах, серії робіт на дошках «Абсолют». Твори цього напряму виходять за межі стилевих, формальних обмежень. У більшості творів художник прагне екстраполювати назовні межовий суб'єктивний метафоризм. Певні сюрреалістичні паралелі теж несуть в собі невловимий гуцульський метафоризм. В портретах видовженість облич, їх відстороненість надає творам сакрального звучання [17].

Митець є учасником багатьох основних акцій і програм сучасного мистецтва в Україні з 1989 р. Бере участь в міжнародних пленерах і програмах в основному перформенсами і активними формами. Двічі брав участь в «Імпрезі» – 1991 та 1993 рр. і двічі його роботи отримали почесні нагороди. Живе та працює в Івано-Франківську, здійснює вагомий внесок у розвиток мистецького простору Прикарпаття загалом.

Т. Пліщ – ще один з учасників «Імпрези». Народився у Івано-Франківську 1963 р. Освіту здобував у художній школі в Сімферополі та студіював у Харківській художній академії. З 1993 р. – член Спілки художників України. Працює в галузі живопису. Його творчість можна охарактеризувати як живописне відтворення так званої карнавальності. Мешкає з 1999 р. у Празі. Як і багато інших молодих митців кінця 80-х початку 90-х років XX ст. вніс свою лепту у розвиток мистецького простору Прикарпаття [11].

Б. Бринський народився 1960 р. в одному і з сіл Тлумацького району Івано-Франківської обл. У 1988 р. закінчив художньо-графічний факультет Івано-Франківського педінституту. З 1988 р. працював художником-реставратором в Івано-Франківському художньому музеї, а з 2001 по 2009 рр. – викладачем живопису в Інституті культури і мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. З 1995 р. – член Національної спілки художників України. Живе та працює в Івано-Франківську [13].

Драматизм колориту творів митця, що межує з катарсисом трагічності, поєднується зі стриманими і пристрасними відтінками та емоційними акордами. Пластичні ефекти різноманітних фактур у руках автора підпорядковуються творенню абстрагованих стилізованих форм. Саме так описують творчість Б. Бринського. Митця по праву можна назвати одним із творців художньої школи Івано-Франківська, адже навчаючись у М. Фіголя і сам продовжив передавати набуті знання своїм підопічним – студентам. Як бачимо, участь та відзнака мистецької виставки «Імпреза» теж мала позитивний наслідок для подальшої творчості художника [2].

М. Якимечко також став на шлях продовження мистецьких традицій Івано-Франківська, адже народившись 1963 р. у м. Івано-Франківськ з 2004 р. викладає спеціальні дисципліни на кафедрі образотворчого мистецтва ім. М. Фіголя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Свого часу закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва. Учасник обласних, всеукраїнських, міжнародних, персональних та групових виставок. У 2016 р. удостоєний звання «Заслужений діяч мистецтв України». Шлях до успіху художника також пролягав через «Імпрезу», яка для нього, як і для багатьох інших, стала хорошим стартом у мистецькій кар'єрі [15].

В. Чернявський народився 1948 р. у м. Івано-Франківську. Класичну художню освіту здобув закінчивши Петербурзьку академію мистецтв у 1974 р. До 1983 р. жив і працював у Криму. 1986 р. повернувся до Івано-Франківська, де живе і працює досі. З 1986 р. був членом Національної спілки художників України. В. Чернявський був академіком-сенатором Римської академії модерного мистецтва (Італія), яка п'ять разів присуджувала прикарпатському митцеві свою відзнаку «Золота медуза». Окрім того, нагороджений спеціальною нагородою в сфері мистецтв області Лаціо (Італія). В. Чернявський є автором творчої копії портрета засновника м. Станіслава (тепер Івано-Франківськ) А. Потоцького, зроблена з картини невідомого художника XVIII ст. Картини В. Чернявського зберігаються в музеях та приватних колекціях 22 країн світу. Сам художник пригадував, що участь в «Імпрезі» та мистецький «станіславський феномен» став для нього так званою «третьою сходинкою» на мистецькому шляху, після здобуття освіти та проживання у Криму [14].

Беззаперечно, що проведення п'яти мистецьких виставок «Імпреза» в Івано-Франківську не могли пройти безслідно ані для його учасників та переможців, ані для формування та становлення

мистецького простору, традицій, середовища міста, розвитку творчості персоналій в майбутньому. Тому, в середовищі мистецьких кіл міста в кінці 90-х років побутувала думка про започаткування так званого «станіславського феномену». «Станіславський феномен» – феномен наявності у м. Івано-Франківську групи письменників та художників, у творчості яких найяскравіше були інстальовані цінності знакового списку українського постмодерного дискурсу.

У культурологічному аспекті Станіславський феномен коректно розглядати як виникнення «специфічної соціокультурної ситуації» географічно локалізованої в Івано-Франківську, що розгорталась і знаково, проектно та організаційно кристалізувалась 1989–1996 рр.

Історичним тлом для Станіславського феномену став розпад СРСР та його стандартів і мистецьких координат. Перенесення мистецьких віянь постмодернізму на ізольовану українську культуру призвело до виникнення певного специфічного явища-гібриду, зокрема Станіславського феномену. Сам термін був уперше сформульований Володимиром Єшкілєвим під час мистецької дискусії на гепенінзі «Рубероїд» 13 червня 1992 року.

Станіславський феномен торкається письменників та креаторів візуального терену, які проявляють себе у текстах через ситуацію постмодернізму. Дискусійним є твердження, що на базі Станіславського феномену склалась «станіславська знаково-ігрова школа письменства», яку іноді ще визначають як «станіславсько-львівську школу»[21].

Як вважали самі «батьки-засновники» «Імпрези» Станіславський феномен полягав у тому, що «…Не маючи професійної школи та підґрунтя, десь щось чуючи та щось десь бачачи ми хотіли створити щось нове. Оп'янівши від успіху виставок попередніх років (мається на увазі 1987 та 1988 рр. – автор) ми дістали крила та хотіли творити далі, не маючи нічого» [9]. Засновники «Станіславського феномену» активно включилися в процес організації «Імпрези і були серед її учасників, зокрема Ю. Андрухович, В. Єшкілєв, Ю. Іздрик.

Висновки. Отже, мистецькі виставки кінця 1980-1990-х років у м. Івано-Франківську мали на меті подолати ідеологічний тиск часів радянського тоталітаризму і привнести у мистецький простір міста якісно нові напрями та трактування. Роблячи акцент на європейському сучасному мистецтві того часу прикарпатці намагалися синтезувати його з українським буттям. Так, виник новий мистецький феномен притаманний тільки Івано-Франківську – Станіславський феномен. Важливими стали мистецькі експерименти організаторів, учасників та переможців «Імпрези», які продовжили працювати в обраних напрямах як у рідному місті, так і за кордоном, таким чином здійснюючи власний вклад у розвиток мистецьких парадигм західноукраїнського міста і на сучасному етапі.

Список використаної літератури

1. ***Бієнале «Імпреза» Ігор Панчишин*** // [Електронний ресурс] Режим доступу: https://ok.ru/ pobudovano/ topic/66564403645332. (дата звернення 04.04.2018 р.).

2. ***Бринський Б.*** [Електронний ресурс] Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id =37787. (дата звернення 04.04.2018 р.).

3. ***Вітушинський М.*** Бієнале «Імпреза-1989 р.». *ІМПРЕZA міжнародна бієнале.* Ів.-Фр.: Лілея НВ. 2012. С. 25–47.

4. ***Дундяк І.*** Образотворче та декоративно ужиткове мистецтво/ Дундяк І. *Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська*. Ів.-Фр.:Лілея НВ. 2012. С. 16–31.

5. ***Звіжинський А.*** «Імпреza». Івано-Франківськ. 1989, 1991, 1993, 1995, 1997. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://artukraine.com.ua/ukr/a/impreza-ivano-frankovsk-1989-1991-1993-1995-1997/#. WsINSy5ubIV. (дата звернення 30.03.2018 р.).

6. ***Імпреза.*** [Електронний ресурс] Режим доступу: https://slovotvir.org.ua/words/impreza. (дата звернення - 30.03.2018 р.).

7. ***Лобода І. І.*** [Електронний ресурс] Режим доступу: http:art-nostalgie. com.ua/Loboda. (дата звернення 04.04.2018 р.).

8. ***Павлів В.*** Державна культура: У нове століття без концепції культурного розвитку. *Політика і культура*. 1999. 24–30 груд. С. 46–48.

9. ***Панчишин І.*** Імперзні розкопки. *ІМПРЕZA міжнародна бієнале*. Ів.-Фр.: Лілея НВ. 2012. С. 47–80.

10. ***Перша міжнародна бієнале «Імпреза-89».*** [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.marginesygal.if.ua/бієнале-impreza-історія/. (дата звернення 30.03.2018 р.).

11. ***Пліщ Т.*** [Електронний ресурс] Режим доступу: http://ifoonshu.com.ua/index.php/chleny-spilky-l-ya/plishch-taras-ihorovych. (дата звернення 04.04.2018 р.).

12. ***Тарас Лобода.*** Женщина в красном. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://www.risunoc.com /2013/01/taras-loboda-lady-in-red.html. (дата звернення 04.04.2018 р.).

13. ***Художник Богдан Бринський*** // [Електронний ресурс] Режим доступу: https://sverediuk. com.ua/ hudozhnik-bogdan-brinskiy/ (дата звернення 04.04.2018 р.).

14. ***Художник Володимир Чернявський:*** Митець повинен створювати незалежні естетичні об'єкти, серед яких цікаво житии. [Ел. ресурс] Режим доступу: http://postup.brama.com/ 010118/10_10_3.html. (дата звернення 04.04.2018 р.).

15. ***Якимечко Микола Богданович*** [Електронний ресурс] Режим доступу: http://ifoonshu.com.ua/index. php/chleny-spilky-t-ya/yakymechko-mykola-bohdanovych. (дата звернення 04.04.2018 р.).

16. ***Яковина М.*** Імпреза. *ІМПРЕZA міжнародна бієнале*. Ів.-Фр.: Лілея НВ. 2012. С. 6–23.

17. ***Яновський Ярослав*** // [Електронний ресурс] Режим доступу: http://csm.if.ua/artists/yanovskyj-yaroslav/. (дата звернення 04.04.2018 р.).

18. ***Яремак М.:*** перформанс. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://zbruc.eu/node/75362. (дата звернення 04.04.2018 р.).

19. ***Яремак Я.*** «Пси Святого Луки» – 6: Михайло Вітушинський [Електронний ресурс] Режим доступу: https://zbruc.eu/node/18637. (дата звернення 04.04.2018 р.).

20. ***EDUARD NIKONOROV*** // [Електронний ресурс] Режим доступу: http://en.a rchikultura. org/eduard-nikonorov/. (дата звернення 04.04.2018 р.).

21. ***The cultural Hero:*** Beginning Stanislav's phenomenon at 21th century in visual art. [Електронний ресурс] Режим доступу:http://kaizerfish.org.ua/the-cultural-hero.html. (дата звернення 04.04.2018 р.).

References

1. ***Biennale «Impreza» Igor Panchyshyn.*** [Electronic resource] Access mode: https://ok.ru/ pobudovano/ topic/66564403645332. (date of maturity 04.04.2018).

2. ***Brynsky Bogdan.*** [Electronic resource] Access mode: http://esu.com. ua/search_ articles. php?id=37787. (application date 04.04.2018).

3. ***Vitushinsky M.*** Biennale «Impreza-1989» / *Vitushinsky M. IMPREZA International Biennale. Iv.-Fr.: Lilya NV. 2012. P. 25–47.*

4. ***Dundyak I.*** Fine and decorative applied art / Dundyak I. *Cultural and artistic panorama of Ivano-Frankivsk*. Iv.-Fr .: Lilya NV. 2012. P.16–31.

5. ***Zvizhinsky A.*** «Impreza». Ivano-Frankivsk. 1989, 1991, 1993, 1995, 1997 / Zvizhinsky A.// [Electronic resource] Access mode: http://artukraine.com. ua/ukr/a/impreza-ivano-frankovsk-1989-1991-1993-1995-1997 / #. WsINSy5ubIV (application date March 30, 2018).

6. ***Impreza*** [Electronic resource] Access mode: https://slovotvir.org. ua/ words/impreza. (application date March 30, 2018).

7. ***Loboda Ivan Ivanovich*** // [Electronic resource] Access mode: http: art-nostalgie.com.ua/Loboda. (appeal date 04.04.2018).

8. ***Pavlov V.*** State culture: In the new century without the concepts of culturological development. Politics and culture. 1999. 24–30 December. P. 46–48.

9. ***Panchyshyn I.*** Imperial excavations / Panchyshyn I. *IMPREZA international-at the Biennale*. Iv.-Fr.: Lilya NV. 2012. P.47–80.

10. ***The first international biennial «Impreza-89»*** [*Electronic resource]* Access mode: http://www. marginesygal.if.ua/biennale-impreza-history/. (application date March 30, 2018).

11. ***Plishch Taras.*** [Electronic resource] Access mode: http: ifoonshu.com.ua/index.php/chleny-spilky-l-ya/plishch-taras-ihorovych. - (application date 04.04.2018).

12. ***Taras Loboda.*** Woman in red.// [Electronic resource] Access mode: https://www. risunoc. com/2013/01/taras-loboda-lady-in-red.html. (application date 04.04.2018).

13. ***Artist Bohdan Brynsky.*** [Electronic resource] Access mode: https://svediuk.com.ua/hudozhnik-bogdan-brinskiy/. (application date 04.04.2018).

14. ***Artist Volodymyr Chernyavsky:*** The artist needs to create independent aesthetic objects, among which he is interested in lives.// [Electronic resource] Access mode: http://postup.brama.com/010118/10_10_3.html. (application date 04.04.2018).

15. ***Yakimechko Mykola Bogdanovich*** // [Electronic resource] Access mode: http://ifoonshu. com.ua/index.php/chleny-spilky-t-ya/yakymechko-mykola-bohdanovych. (application date 04.04.2018).

16. ***Yakovyna M.*** Impreza / Yakovyna M.// IMPREZA international biennial. Iv.-Fr.: Lilya NV. 2012. P. 6–23.

17. ***Yanovsky Yaroslav*** [Electronic resource] Access mode: http://csm.if. ua/artists/yanovskyj-yaroslav/. (application date 04.04.2018).

18. ***Yaremak M.***: performance [*Electronic resource]* Access mode: https://zbruc.eu/node/75362. (application date 04.04.2018).

19. ***Yaremak J.*** «Dogs of St. Luke» 6: Mykhailo Vitushynsky.// [Electronic resource] Access mode: https:zbruc. eu/node/18637. (appeal date 04.04.2018).

20. ***EDUARD NIKONOROV.*** [Electronic resource] Access mode: http:// en.archikultura.org/eduard-nikonorov/. (appeal date 04.04.2018).

21. ***Cultural hero:*** The beginning of the phenomenon of Stanislav in the 21st century in the visual arts. [Electronic resource] Access mode: http://kaizerfish. org.ua/the-cultural-hero.html. (date of application - 04.04.2018).

ИВАНО-ФРАНКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ В МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ИМПРЕЗА»

Домныч Кристина Зиновьевна – аспирантка учебно-научного Института искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В Стефаника», г. Ивано-Франковск

Рассмотрены особенности художественного процесса Ивано-Франковска конца 1980 – середины 1990-х гг., в частности такие знаковые для города события как международные художественные биеннале «Импреза», ставшие выражением своеобразного «Станиславского феномена». Проанализирован процесс организации первого художественного биеннале «Импреза» в 1989 г., развернуто общую характеристику всем пяти выставкам. Сосредоточено внимание на достижениях ивано-франковских художников, определено их вклад в художественное развитие города. Раскрыто последовательность воздействия художественных выставок «Импрезы» на формирование «Станиславского феномена» через призму личных творческих достижений ивано-франковских мастеров.

Ключевые слова: биеннале «Импреза», «Станиславский феномен», выставка, постмодернизм, художественное пространство, организаторы «Импрезы».

THE ROLE OF IVANO-FRANKIVSK ARTISTS IN THE INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART «IMPREZA»

Domnych Khrystyna – a graduate student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The article considers the peculiarities of the artistic process of Ivano-Frankivsk in the late 1980s and mid-1990 s, in particular such significant events for the city as the International Art Biennale «Impreza», which became an expression of a kind of «Stanislavsky phenomenon». The process of organizing the first art biennial «Impreza» in 1989 is analyzed and a general description of all five exhibitions is given. The achievements of Ivano-Frankivsk artists are focused on, as well as their contribution to the artistic development of the city is determined. The sequence of influence of Impreza art exhibitions on the formation of the Stanislavsky Phenomenon is revealed through the prism of personal creative achievements of Ivano-Frankivsk masters.

Key words: Impreza Biennale, Stanislavsky Phenomenon, exhibition, postmodernism, art space, Impreza organizers.

UDC 7.071.1(477.86):069.5:7.038.6

THE ROLE OF IVANO-FRANKIVSK ARTISTS IN THE INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART «IMPREZA»

Domnych Khrystyna – a graduate student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The goal of the research. This article aims to highlight the importance of «Impreza» in the artistic life of Ivano-Frankivsk and to determine the role of this international exhibition in the development and formation of the artistic environment of the region.

Research methodology. Fragmentary and non-systematized data about the «Impreza» are contained in the memoirs of participants and organizers of the exhibition – I. Panchyshyn, M. Yakovyna, M. Vitushynsky, A. Zvizhynsky and others. The first attempt to assess the significance of «Impreza» is a collection of articles «IMPREZA International Biennale», published on the occasion of the 25th anniversary of the first «Impreza», which contains these memories. Also I. Dundyak's works with information about the Biennale was analyzed. Besides, data from the Internet, related to the topic, raised in the research, were processed and used.

Results. The main task of art exhibitions of the late 80's and mid-90's of the twentieth century in Ivano-Frankivsk was to overcome the ideological pressure of the Soviet era, as well as to supplement the artistic space of the city with qualitatively new directions and interpretations. Focusing on European contemporary art of that time, the Precarpathians tried to synthesize it with Ukrainian entity. Thus a new artistic phenomenon emerges, inherent only to Ivano-Frankivsk – the Stanislavsky phenomenon. The achievements in the field of art of the organizers, participants and winners of «Impreza», who continued to work in the visual arts both in their hometown and abroad, played an important role in contribution to the development of artistic paradigms of Western Ukraine and today. This article analyzes the formation, development and goals of the Impreza Biennale, highlights the achievements and contributions of participating artists from Ivano-Frankivsk region.

Novelty. The uniqueness of the article is an attempt to point out the significance of the artistic phenomenon of Ivano-Frankivsk region – the Impreza Biennale, its impact on the cultural and artistic life of the region and the work of participating artists from Ivano-Frankivsk region.

Practical meaning. This article contains the information that can be useful for Ukrainian educators, art critics and historians in educational and teaching activities, as well as to promote the cultural and artistic achievements of artists of Ivano-Frankivsk region and disseminate information about the Impreza Biennale.

Key words: Impreza Biennale, Stanislavsky Phenomenon, exhibition, postmodernism, art space, Impreza organizers.

Надійшла до редакції 2.10.2020 р.

УДК 792.82(477)

БАЛЕТ АНІКО РЕХВІАШВІЛІ «СНІГОВА КОРОЛЕВА» – ВИСТАВА ДЛЯ ДОРОСЛИХ ТА ДІТЕЙ

Хоцяновська Людмила Францівна – заслужена артистка України,
доцент, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ,
http://orcid.org/0000-0001-8451-3185
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.343
khotsya@ukr.net

Проаналізовано балет «Снігова королева» у постановці А. Рехвіашвілі (2016, Київ, Національна опера України). Зазначено, що балет піднявся до рівня вистави П. Чайковського «Лускунчик» в аспекті тематичної та художньої універсальності – захоплює і дорослих, і дітей. Казка виступає дієвим способом організації вистави для дітей і дорослих; для перших вона добре знайома, доступна, динамічна, для других – активізує асоціативне мислення, мимовільне виявлення другого плану, розгадування психологічної складності образів. Балетмейстер вирішила балетну виставу переважно засобами оригінально пластично-просторово переосмисленого класичного танцю, який вважала універсальним для реалізації казкової теми, оскільки йому притаманна абстрактність, що підсилює відчуття чарівності та недосяжності.

Ключові слова: балет «Снігова королева», Рехвіашвілі Аніко, балет для дітей, балетний театр, хореографія.

Постановка проблеми. Однією з актуальних проблем упродовж тривалого часу залишається репертуарна політика балетних театрів України щодо вистав для дітей. На жаль, за роки незалежності (з 1991 р.) композиторами та балетмейстерами створено досить мало оригінальних вистав для дітей, ще менше – вистав, що одночасно були б цікаві і дорослим, і дітям. Значну частину такого репертуару складають балети академічної спадщини («Лускунчик», «Спляча красуня» та ін.) й створені за радянських часів («Чиполліно», «Білосніжка та семеро гномів», «Петрик та вовк»). Тим ціннішою видається постановка 2016 р. балетмейстера А. Рехвіашвілі на сцені Національної опери України ім.. Т. Шевченка, мистецтвознавчий аналіз якої є важливим для розуміння загальної специфіки реалізації універсальних творів, що цікаві дітям та дорослим.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Балетні вистави для дітей у сучасній Україні стали предметом дослідження Ю. Тодорюк [11]; цієї проблеми торкаються А. Підлипська [8], К. Шкурєєв [12] та ін. Безпосередньо балету «Снігова королева» присвячено чимало рецензій у наукових та публіцистичних виданнях, зокрема О. Голінської [4], М. Курінної [6], Л. Поліщук [9] тощо. Однак комплексного аналізу балетної вистави «Снігова королева» у постановці А. Рехвіашвілі в аспекті поєднання ознак балету для дорослих та дітей проведено не було.

Метою статті – виявити художні особливості балету А. Рехвіашвілі «Снігова королева» як вистави для дорослих та дітей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема постановки балетів «дитячої тематики» (поряд із проблемою реалізації «образа сучасника» або «сучасної теми» в балетному театрі) є однією з найактуальніших. Попри вкорінене ставлення в суспільстві, зокрема і в художніх колах, до «дитячої тематики» в мистецтві як до чогось легкого, не дуже серйозного, постановка вистав для дітей є досить складною проблемою для балетного театру. «Суперечки про те, чи можна включити в неї такі серйозні теми, як «Спартак» або «Три мушкетери», в яких наявний захоплюючий сюжет, можуть тривати нескінченно, бо рішення подібних назв залежить від знайденої форми, поставлених проблем… Відомі й інші випадки, коли суто дитячий твір («Попелюшка») перетворюється в високо романтичний балет, аж ніяк не втрачаючи своєї дитячості», – зазначає Р. Вагабов [3, 142]. Але є й інші приклади, коли, припустимо, під час перегляду «Сплячої красуні» дітям стає нудно, попри чарівну казковість вистави і всезагальне визнання її шедевром П. Чайковського та М. Петіпа, дітям не вистачає динамізму дії, простоти стосунків між персонажами.

Один із перевірених шляхів успіху балету у дитячої аудиторії – обрання загальновідомого сюжету, а в балетному театрі – казки. Адже умовність хореографічного мистецтва дозволяє найбільш вдало створювати атмосферу чарівності, казковості. Але казка в основі балетної вистави ще не означає призначення вистави для дітей, форма та засоби втілення відіграють тут надзвичайно важливу роль. Найуспішнішим в історії світового балетного театру визнано балет П. Чайковського «Лускунчик» (перша версія в естетиці великого академічного балету поставлена М. Петіпа за казкою А. Гофмана), що початково не був призначений для дітей, адже наприкінці XIX ст. балетний театр не орієнтувався на дитячу аудиторію. Лише у 20-30-х рр. XX ст. репертуар балетного театру поступово почав звертатися до «дитячої тематики».

© Хоцяновська Л. Ф., 2020

Простий та, одночасно, глибокий сюжет, дозволяє трактувати його глядачам, залежно від віку, соціального та художнього досвіду, розвитку асоціативного мислення, здатності до мистецької рефлексії тощо. А різні інтерпретації, навіть у межах традицій класичного балету, дозволяють виявити адресність балетмейстерської думки – розрахунок на дитяче сприйняття, чи доросле, або певну універсальність. Серед найвідоміших версій «Лускунчика» вистава В. Вайнонена (1934 р.), що і сьогодні йде на багатьох сценах світу, більшою мірою розрахована на дітей, хоча цікава і дорослим, а версія Ю. Григоровича (1966 р) звернена більшою мірою до дорослих [3, 141].

Одночасно сценографічно яскрава постановка М. Шемякіна на сцені Маріїнського театру опери та балету в Санкт-Петербурзі досить часто лякає дітей, адже масштабні, гіперболізовані декорації часом пригнічують маленьких глядачів, також досить складним для сприйняття є «хор душ покійних дітей», що виникає на задньому плані в одній зі сцен. Н. Зозуліна акцентує увагу на фіналі вистави: «Маша не повертається в реальність – разом зі своїм коханим вона залишається в Конфітюренбурзі. Але не це настільки вже ново, а те, що трапляється там в останню мить до завіси: живих героїв підміняють дві «марципанові» копії, що прикрашають верхівку виставленого посеред сцени величезного красеня торта, який, як раптом помічаєш, поїдається знизу задоволеними щурятами» [5]. Навряд чи такий фінал дітьми сприймається як «хеппі енд», це явна провокація дорослих на пошук нестандартних тлумачень. За висловом Г. Гергієва, художнього керівника та головного диригента Маріїнського театру, вже давно настав час зняти з «Лускунчика» «покрив навмисної "дитячості", і якесь відчуття дитячого ранку» [2]. Саме це і було зроблено М. Шемякіним у постановці «Лускунчика».

Отже, межі між балетними виставами для дітей та дорослих досить важко окреслити, адже специфіка художньої образності хореографічного мистецтва в рішенні казкових тем може бути одночасно цікавою і дорослим, і дітям. Безумовно, проблеми, підняті у виставі, повинні бути доступними дитячому віку, дія повинна розгортатися динамічно. У той самий час дорослі глядачі схильні до асоціативного мислення, у досить простих, на перший погляд, ситуаціях, замислюються над внутрішньою психологічною складністю образів, бачать другий план та ін.

Саме така дуальність характерна для «Снігової королеви» у постановці А. Рехвіашвілі. Цей балет піднявся до рівня вистави П. Чайковського «Лускунчик» в аспекті тематичної та художньої універсальності; він примушує захоплюватися не лише дитячу аудиторію, а й дорослих.

В Україні це не перше звернення до відомої казки Г.-Х. Андерсена. 2015 р. на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка відбулася прем'єра балету «Снігова королева» композитора О. Шимка у постановці балетмейстера А. Рубіної. Це вперше створена в Україні цілісна балетна партитура для балету «Снігова королева». Вистава адресована, передовсім, дітям, реалізована у стилі, характерному для балетмейстера – органічне поєднання лексики класичного та народно-сценічного танців, пантоміми, побутових рухів [10].

В А. Рехвіашвілі та О. Баклана (авторів лібрето та музичної композиції вистави «Снігова королева» на сцені Національної опери України) лібрето спирається на однойменну казку Г. Х. Андерсена, але не повторює її, адже «перекладення» твору одного виду мистецтва (літературного) на мову іншого (хореографічного) передбачає не просту інсценізацію, а художню трансформацію, зумовлену не лише іншою знаковою системою, а й законами умовності танцювального мистецтва, для якого зайвим є відтворення усіх сцен та подробиць літературного тексту.

Класичний танець як визнана вершина сценічного танцювання, якою володіють сьогодні все менше стаціонарних театрів, є справжнім надбанням українського балету. Особливо цінним є танцювання на пуантах, що передбачає багаторічну підготовку, і злочинно не використовувати це вміння в нових балетних виставах. Також класичний танець зберігає високий ступінь абстрактності, що підсилює відчуття чарівності, недосяжності при реалізації казкової теми. А. Рехвіашвіл в «Сніговій королеві» «залишається вірною своєму стилю: спираючись на класичний танець, вона прагне до пошуку нових форм пластичної виразності. У партіях Кая, Герди, Снігової королеви створений танцювальний текст поєднує високий академізм та природні варіації на тему свободи людського тіла. У пластичних рухах тролів, розбійників постановниця вміло використала характерну хореографію, сцену придворного балу підкреслила манірною стилістикою танцю» [6, 272].

Сама А. Рехвіашвілі визнає, що разом із виконавцями створено оригінальну хореографію, зумовлену музичною партитурою, скомпонованою О. Бакланом із класичних шлягерів. В основу хореографії покладено класичний танець із використанням сучасних форм. «Виставу насичено цікавими режисерськими ходами, що більш орієнтовані на дорослого, підготовленого глядача, але дітям буде цікаво спостерігати за візуальним наповненням вистави», – зазначала балетмейстер [4]. М. Курінна додає до причин адресування дорослому глядачеві ще й «ідейну глибину та емоційний тон вистави: душевне тепло як антитеза холодної краси» [6, 271].

В основу музичної концепції балету покладено симфонічні композиції П. Чайковського, А. Лядова, А. Рубінштейна, Е. Гріга та Ж. Массне, що мають різний темпоритм, яскраві впізнавані мелодії. Музична архітектоніка балету викликала чимало заперечень: якщо одні вважають, що твори «вдало скомпоновані та цілком відповідають танцювальній драматургії» [6, 271], то інші вважають що така музика заважає сприйняттю власне хореографії. Зокрема, мистецтвознавець О. Афоніна визнає вдале поєднання музики та класичних балетних па, але зауважує, що «протягом розвитку сценічної дії виникає стільки алюзій, ремінісценцій, нових конотацій у відгадуванні мелодій, що забуваєш про назву балету і навіть зміст казки «Снігова королева»… музичний ряд балету «Снігова королева» формує нову казку, схожу на танцювальне шоу з улюбленої класики» [1, 126]. Вважаємо позитивне яскраве видовище, не позбавлене глибокого психологізму актуальним для сучасного балетного театру.

На нашу думку, драматургія балетної вистави логічно вибудована, сюжетна лінія вистави чітко прослідковується, художні образи зрозумілі, майстерно розкриті. Але О. Афоніна зауважує: «Чітко вибудована лінія драматичного розвитку в цьому балеті відсутня» [1, 126]. Авторка вважає, що сприйняття хореографічного змісту «мозаїчно розпадалося», постійно виникають алюзії – асоціативні відсилки то до «Жизелі», коли Кай вирішив поїхати із Сніговою королевою, то до «Лускунчика» і «Сплячої красуні», коли в домі бабусі бачимо ялинку, подарунки, кружляння сніжинок [1, 126]. Л. Поліщук вважає, що вистава в цілому «йде під фльором і алюзіями» зі спадщини М. Петіпа, автора «Сплячої красуні», «Раймонди», «Лебединого озера», «Лускунчика» та ін. Загалом Л. Поліщук недоброзичливо ставиться до балетної вистави, що проявляється в принизливому тоні публікації, присвяченій прем'єрі «Снігової королеви» (про це писала й мистецтвознавець А. Підлипська, зауважуючи небажання авторки рецензії здійснити професійний аналіз композиційних, виконавських аспектів [7, 104]). Л. Поліщук вважає, що «незважаючи на деякі сюжетні провисання, вистава вийшла, хай і без хореографічних відкриттів і знахідок, легенькою та візуально симпатичною» [9].

Попри деякі негативні відгуки, у більшості рецензентів та глядачів вистава викликає позитивні враження. Постановка балету «Снігова королева» є не лише важливим кроком на шляху розбудови «дитячої теми» у вітчизняному балетному театрі, а й вагомим внеском до оригінального репертуару світового балетного театру. Багатогранність художніх рішень, спонукання до широкого спектру глядацьких трактувань є незаперечними досягненнями балету, поставленого народною артисткою України, провідною мисткинею вітчизняного балетмейстерського мистецтва початку XXI ст. А. Рехвіашвілі.

Висновки. Балет «Снігова королева» у постановці А. Рехвіашвілі (2016 р., Київ, Національна опера України) піднявся до рівня вистави П. Чайковського «Лускунчик» в аспекті тематичної та художньої універсальності – захоплює і дорослих, і дітей. Казка виступає дієвим способом організації вистави для дітей і дорослих; для перших в даному разі вона добре знайома, доступна, динамічна, для других – активізує асоціативне мислення, мимовільне виявлення другого плану, розгадування психологічної складності образів. Балетмейстер вирішила балетну виставу переважно засобами оригінально пластично-просторово переосмисленого класичного танцю, який вважає універсальним для реалізації казкової теми, оскільки йому притаманна абстрактність, що підсилює відчуття чарівності та недосяжності.

Список використаної літератури

1. ***Афоніна О.*** Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 3. С. 121–126.

2. ***Балет «Щелкунчик».*** *Центр Михаила Шемякина*. URL : http:// mihfond.ru/mihail-chemiakin/art/theater/ nutcracker (дата звернення: 17.07.2020).

3. ***Вагабов Р.*** «Детская тема» в балете. *Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств*. 2012. № 1 (10). С. 139–142.

4. ***Голінська О.*** У розпал літа …«Снігова королева». *Музика : український інтернет-журнал.* 27.06.2016. URL : http://mus.art.co.ua/u-rozpal-lita-snihova-koroleva/ (дата звернення : 12.07.2020).

5. ***Зозулина Н. Н.*** Балет как живопись и танец как рисунок. *Петербург. театральный журнал.* 2001. № 3(25). URL : http://ptj.spb.ru/archive/ 25/music_theatre/balet-kak-zhivopis-i-tanec-kak-risunok/ (дата звернення: 05.07.2020).

6. ***Курінна М.*** Літня чарівність зимової казки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2016. Вип. 16. С. 271–272.

7. ***Підлипська А. М.*** Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство».* 2016. № 35. С. 99–107.

8. ***Підлипська А. М.*** Репертуар балетного театру України кінця XX – початку XXI століття: типологія та проблеми. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. № 36. С. 86–93.

9. ***Поліщук Л.*** Трохи холоду в спеку. Балет «Снігова королева» – остання прем'єра 148 сезону Національної опери України. *День*. 2016. 5 лип. URL : https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/trohy-holodu-v-speku (дата звернення: 12.07.2020).

10. ***Снігова королева.*** Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка : офіційний сайт. URL : http:// hatob.com.ua/rus/afisha/1152-snigova-koroleva (дата звернення: 14.07.2020).

11. ***Тодорюк Ю.*** Балети для дітей в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі зап.*. 2018. Вип. 33. С. 360–367.

12. ***Шкуреев К.*** Сценическая «Чукоккала» и концепция «детского балета» в хореографической практике рубежа XX–XXI столетий. *Вестник Акад. русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 5 (52). С. 45–53.

References

1. ***Afonina O.*** Muzychna osnova suchasnykh ukrainskykh baletiv. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2020. № 3. S. 121–126.

2. ***Balet «Shchelkunchyk».*** *Tsentr Mykhayla Shemiakyna*. URL : http://mihfond.ru/mihail-chemiakin/ art/theater/ nutcracker (data zvernennia: 17.07.2020).

3. ***Vahabov R.*** «Detskaia tema» v balete. *Vestnyk Sankt-Peterburhskoho hosudarstvennoho unyversyteta kulturы y yskusstv*. 2012. № 1(10). S. 139–142.

4. ***Holinska O.*** U rozpal lita …«Snihova koroleva». *Muzyka : ukrainskyi internet-zhurnal.* 27.06.2016. URL : http://mus.art.co.ua/u-rozpal-lita-snihova-koroleva/ (data zvernennia : 12.07.2020).

5. ***Zozulyna N. N.*** Balet kak zhyvopys y tanets kak rysunok. *Peterburhskyi teatralnыi zhurnal*. 2001. № 3(25). URL : http://ptj.spb.ru/archive/25/music_ theatre/balet-kak-zhivopis-i-tanec-kak-risunok/ (data zvernennia: 05.07.2020).

6. ***Kurinna M.*** Litnia charivnist zymovoi kazky. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. 2016. Vyp. 16. S. 271–272.

7. ***Pidlypska A. M.*** Krytyka khoreohrafichnoho mystetstva v suchasnii Ukraini. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*. 2016. № 35. S. 99–107.

8. ***Pidlypska A. M.*** Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problemy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia «Mystetstvoznavstvo».* 2017. № 36. S. 86–93.

9. ***Polishchuk L.*** Trokhy kholodu v speku. Balet «Snihova koroleva» — ostannia premiera 148-ho sezonu Natsionalnoi opery Ukrainy. *Den*. 2016. 5 lypnia. URL : https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/trohy-holodu-v-speku (data zvernennia: 12.07.2020).

10. ***Snihova koroleva.*** *Kharkivskyi natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu im. M. V. Lysenka : ofitsiinyi sait.* URL : http://hatob.com.ua/rus/afisha/ 1152-snigova-koroleva (data zvernennia: 14.07.2020).

11. ***Todoriuk Yu.*** Balety dlia ditei v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. Vyp. 33. S. 360–367.

12. ***Shkureev K.*** Stsenycheskaia «Chukokkala» y kontseptsyia «detskoho baleta» v khoreohrafycheskoi praktyke rubezha XX–XXI stoletyi. *Vestnyk Akademyy russkoho baleta ym. A. Ya. Vahanovoi.* 2017. № 5 (52). S. 45–53.

БАЛЕТ АНИКО РЕХВИАШВИЛИ «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» – СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ

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

Проанализирован балет «Снежная королева» в постановке А. Рехвиашвили (2016, Киев, Национальная опера Украины). Отмечено, что балет поднялся до уровня спектакля П. Чайковского «Щелкунчик» в аспекте тематической и художественной универсальности – захватывает и взрослых, и детей. Сказка выступает действенным способом организации представления для детей и взрослых; для первых в данном случае она хорошо знакома, доступная, динамичная, для вторых – активизирует ассоциативное мышление, непроизвольное выявление второго плана, разгадывание психологической сложности образов. Балетмейстер решила балетный спектакль преимущественно средствами оригинально пластически-пространственно переосмысленного классического танца, который считается универсальным для реализации сказочной темы, поскольку ему присуща абстрактность, что усиливает ощущение волшебства и недосягаемости.

Ключевые слова: балет «Снежная королева», Рехвиашвили Анико, балет для детей, балетный театр, хореография.

BALLET BY ANIKO REKHVIASHVILI «SNOW QUEEN» – PERFORMANCE FOR ADULTS AND CHILDREN

Khotsianovska Liudmyla – Honored Artist of Ukraine, assistant professor, assistant professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article analyzes the ballet «Snow Queen» staged by A. Rekhviashvili (2016, Kiev, National Opera of Ukraine). It is noted that the ballet has risen to the level of P. Tchaikovsky's The Nutcracker in terms of thematic and artistic universality – it captures both adults and children. A fairy tale is an effective way of organizing a performance for children and adults; for the

former, in this case, it is well-known, accessible, dynamic, for the latter, it activates associative thinking, involuntary identification of the second plan, and solving the psychological complexity of images. The choreographer decided the ballet performance mainly by means of an original plastic-spatially rethought classical dance, which is considered universal for the implementation of a fairy-tale theme, since it is inherent in abstractness, which enhances the feeling of magic and inaccessibility.

Key words: ballet «Snow Queen», Rekhviashvili Aniko, ballet for children, ballet theater, choreography.

UDC 792.82(477)

BALLET BY ANIKO REKHVIASHVILI «SNOW QUEEN» – PERFORMANCE FOR ADULTS AND CHILDREN

Khotsianovska Liudmyla – Honored Artist of Ukraine,
assistant professor, assistant professor of the Department
of Choreographic Art, Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the artistic features of A. Rekhviashvili's ballet «The Snow Queen» as performances for adults and children.

Research methodology. The research used methods of analysis of sources, art history analysis of lexical and stylistic features of the ballet, comparison of approaches of various authors to the artistic interpretation of the ballet.

Results. The ballet «Snow Queen» staged by A. Rekhviashvili (2016, Kyiv, National Opera of Ukraine) has risen to the level of Tchaikovsky's performance Nutcracker in terms of thematic and artistic versatility – captivates both adults and children. A fairy tale is an effective way of organizing a performance for children and adults; for the former, in this case, it is well-known, accessible, dynamic, for the latter, it activates associative thinking, involuntary identification of the second plan, and solving the psychological complexity of images. The choreographer decided the ballet performance mainly by means of an original plastic-spatially rethought classical dance, which is considered universal for the implementation of a fairy-tale theme, since it is inherent in abstractness, which enhances the feeling of magic and inaccessibility.

Novelty. For the first time, the artistic features of A. Rekhviashvili's ballet «Snow Queen» as a performance for adults and children were revealed.

The practical significance. The research contributes to the formation of the scientific discourse of modern ballet theater in Ukraine. The materials and results can be used for further research on the problems of choreographic art, in particular, the implementation of the «children's theme» in ballet.

***Key words*:** ballet «Snow Queen», Rekhviashvili Aniko, ballet for children, ballet theater, choreography.

Надійшла до редакції 20.10.2020 р.

УДК 792.82:7.072.3

КОНЦЕПТУАЛЬНО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ БАЛЕТНОЇ КРИТИКИ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ
http://orcid.org/0000-0002-7892-337X
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.344
alinaknukim@ukr.net

Виявлено ключові поняття балетно-критичної діяльності О. Черепніна – виражальне та зображальне, мистецький синтез, симфонічний танець і танцдрама; основний метод – дескриптивний аналіз. Доведено, що О. Черепніним були інтерпретовані естетичні концепції Б. Кроче та екстрапольовані в поле балетної критики. У Б. Кроче естетична інтуїція як форма апріорного синтезу вписана у широкий контекст лінгвістичних і інтерпретативних технік, в О. Черепніна естетична інтуїція вписана в контекст діалектичної взаємодії різних форм танцю, в першу чергу, «симфонічного танцю» і «танцювальної драми».

Ключові слова: балетна критика, Олександр Черепнін, Бенедетто Кроче, балетний театр, художня критика, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Важливість мистецької критики, як необхідної умови відтворення історії та створення теорії художньої діяльності, є незаперечною. Сьогодні аналіз діяльності критиків балету в СРСР з позицій неупередженості дозволяє переглянути усталені, почасти, необ'єктивні підходи радянського мистецтвознавства до виявлення ролі того чи іншого критика у загальному контексті розвитку хореографічного мистецтва. На жаль, критична діяльність у сфері балетного театру Олександра Черепніна, автора багатьох важливих із методологічної та художньої точок зору публікацій в періодичних виданнях у 1913–1927 рр., упродовж багатьох десятиліть залишалась поза дослідницькою увагою.

© Підлипська А. М., 2020

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки пожвавилась наукова рефлексія щодо діяльності критиків балету 20-х рр. ХХ ст. в СРСР. З'явились праці, присвячені О. Гвоздєву [9; 12], Ю. Слонимському [13], І. Солертинському [2; 10]. До діяльності О. Черепніна почали звертатися лише у 80-х рр. ХХ ст. (показово, що у найвідомішому спеціалізованому універсальному виданні – енциклопедії «Балет», виданій 1981 р. [1], відсутня стаття, присвячена О. Черепніну), її окремі аспекти висвітлено у працях Г. Добровольської [3], Н. Коршунової [5; 6], Н. Чернової [19; 20]. У цих публікаціях не приділено достатньої уваги концептуально-світоглядним засадам критики О. Черепніна, зокрема, впливу італійського філософа Б. Кроче.

Мета статті – виявити концептуально-світоглядні засади балетної критики О. Черепніна крізь призму естетичної теорії Б. Кроче.

Виклад основного матеріалу дослідження. Статті Олександра Олександровича Черепніна (Нуделя, або Лі), московського критика і теоретика танцю, починаючи з 1913 р., з'являлися на сторінках «Театральної газети», а згодом на шпальтах інших періодичних видань до та після Жовтневого перевороту 1917 р. («Театр», «Новий глядач», «Видовища» та ін.). Н. Коршунова, досліджуючи російську балетну критику 1910-х рр. і творчість О. Горського [6], проводить диференціацію балетних рефлексій критика, який піднімав питання про внутрішній зміст танцю, його завдання і зв'язки з живописом, музикою і драмою; аналізував пластичну і музичну складову балетних вистав; висував власні концепції розвитку танцю. Крім того, вона доводить, що у середині 1910-х рр. саме О. Черепнін висунув ідею про «зображальне» і «виражальне» у хореографії, яку згодом підхопили історики вітчизняного балетного театру. Спираючись на неопубліковану теоретичну роботу О. Черепніна, вона розглядає ідеї нежиттєздатності і непотрібності танцювального мистецтва, які він сповідував на початку 1920-х років. Таку позицію критика можна пояснити впливом соціокультурних трансформацій, панування ідей Пролеткульту, що передбачали тотальне знищення класичної спадщини та танцювального мистецтва в його традиційному розумінні, пошук нових, переважно, синтезованих форм, орієнтованих на нового глядача – пролетаріат. Н. Коршунова підкреслює, що критик вже наприкінці своєї діяльності не лише повернувся до власних дореволюційних поглядів, а й поглибив їх, означивши два напрями подальшого розвитку балетного театру як «симфонічний танець» і «танцювальна драма» [5, 249].

Г. Добровольська у монографії «Михайло Фокін. Російський період» аналізує окремі рецензії О. Черепніна, присвячені виставам балетмейстера [3, 396–399]. У статтях, написаних для збірника «Історія театрознавства народів СРСР. Нариси 1917 – 1941» [20] та «Російський балет: енциклопедія» [19] балетознавець Н. Чернова розглядає творчість критиків, серед яких і О. Черепнін. Вона окреслює коло проблем, якими опікувався критик: обґрунтування специфіки балетного мистецтва, пошуки принципів його естетичного аналізу, особливості взаємозв'язку хореографічних та музичних форм. Н. Чернова акцентує увагу на тому, що О. Черепнін перебував під впливом естетики італійського філософа Б. Кроче [19]. Однак, на нашу думку, вона дещо перебільшила значення раціонального компоненту у концепції творчості філософа.

З огляду на важливість концептуальних засад естетичної доктрини Б. Кроче, філософа, естетика, історика, літературознавця і літературного критика кінця XIX – початку ХХ ст. у критичній діяльності О. Черепніна, й попри те, що балетний критик кілька разів змінював свої погляди, ми вважаємо за необхідне зупинися на крочеанській естетичній теорії, що дозволить розглянути критичний дискурс О. Черепніна крізь призму теорії італійського філософа про інтуїтивну природу мистецтва. Крім того, багата творча спадщина Кроче, на нашу думку, потребує рецепції в аспекті теорії та практики балетного мистецтва, а особливо балетної критики, оскільки Б. Кроче, будучи літературним критиком, заснував школу мистецької (художньої) критики.

На пострадянському просторі ім'я Б. Кроче (1866–1952 рр.) відомо лише вузькому колу фахівців філософів, істориків, мистецтвознавців. При цьому його теорія мала велике значення для розвитку європейської думки кінця XIX – середини ХХ ст. й суспільно-політичної практики на теренах Європи після Першої світової війни, коли відбувалося ствердження у ряді країн диктаторських режимів. А криза демократії, авторитарні тенденції, які сьогодні з'являються у різних частинах світу, повернення тоталітарних режимів, загроза цифрового тоталітаризму, посилення націоналістичних і неофашистських рухів актуалізує осмислення цієї спадщини в аспекті взаємозв'язку мистецтва і політики, мистецтва й ідеології, що знаходить вияв як у творах мистецтва, так й ідейно-політичних уподобаннях та пристрастях художників. І саме у колі подібних пристрастей і навіть «ідеологічних битв» в процесі поступового ствердження в СРСР тоталітарного політичного режиму відбувалося формування радянської балетної критики. Саме під впливом ідеологічних чинників не просто змінювались, «мімікрували», часом «деформувались» естетичні орієнтири балетних критиків в СРСР 20-30-х рр. ХХ ст. Не оминуло це і О. Черепніна.

Концепція Б. Кроче складалася в епоху панування позитивізму, але усвідомлення обмеженості останнього й вплив ідей неокантіанства, інтуїтивізму А. Бергсона, марксизму і гегелівської філософії «абсолютного духу», стимулювали доповнення й уточнення основних положень його теорії, викладених у роботі «Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика» (1902), що отримала світове визнання, а філософ впродовж всього наукового шляху зберігав її стрижень і базові поняття. Перша частина цієї праці перекладена на російську мову в 1920 р. [7], а її основні положення, починаючи з 1922 р., стають предметом обговорення на засіданнях різних секцій Державної Академії художніх наук (далі – ДАХН, діяла у Москві в 1921–1931 рр.) [4].

Особливість теорії Б. Кроче полягає не лише в ототожненні інтуїції з вираженням, а в тому, що останнє є підтвердженням її справжності, дійсності. Оскільки інтуїція, будучи ірраціональним у своїй сутності феноменом, являє себе, результати свого внутрішнього споглядання, згідно Б. Кроче, через об'єктивацію індивідуальних вражень, почуттів у вираженні. Тобто, в інтуїції ми не протиставляємо себе зовнішній реальності, але в процесі об'єктивації враження внутрішньо пережита інтуїція знаходить зовнішнє вираження. Під вираженням Кроче розуміє не лише вербальне вираження понять у мові, а й невербальне у формі ліній, рухів, звуків, пластики тіла тощо. Вираження притаманне художньому акту і мистецтву в цілому, яке є пізнавальним інтуїтивним вираженням конкретного почуття. Під пізнанням Б. Кроче розуміє не раціональне, логічне пізнання, а художнє, інтуїтивне, по-суті неінтелектуальне, а тому й інтуїція у нього естетична, художня. А творчість є однією зі сфер інтуїтивної діяльності духу. «Естетичну інтуїцію, – пишуть сучасні італійські філософи Дж. Реале і Д. Антисері, – характеризує не ідея, а почуття, настрій як стан душі, що і живить інтуїцію, надаючи повітряної легкості символу. Порив, виражений в образі, – ось що таке мистецтво» [11, 338]. Як стверджує Кроче, виражати себе здатні не тільки люди мистецтва, а кожна людина може випробувати в собі самій той світ, який їй уявляється, сформулювати для себе самої свої враження і свої відчуття.

Естетична інтуїція виступає як методологічний регулятив, організуючий принцип крочеанської естетики, з якою пов'язане твердження, що будь-яка естетична інтуїція експресивна, інтуїцію неможливо відокремити від експресії, а естетика є наука про вираження (espressione). «Без експресії немає інтуїції. Форма вираження невіддільна від інтуїції. Інтуїція активна настільки, наскільки вона виразна… Необхідно знайти потрібну експресивну форму, щоб так чи інакше передати своє захоплення. Немає вираження захоплення – немає інтуїції» [11, 337]. Крім того, наявність художньої експресії, означає примат динамічного над статичним, креативного над репродуктивним.

Співвідношення інтуїції і експресії Б. Кроче порівнює з кантіанським апріорним естетичним синтезом, згідно з яким мистецьким стає твір не завдяки змісту або формі, але тільки тоді, коли має місце їх художній зв'язок, їх синтетична єдність, а не мертві абстракції. Конкретна і жива єдність є апріорний синтез почуття і образу в інтуїції.

Згодом Б. Кроче, ґрунтуючись на тому, що ліризм закладений у житті, русі, емоції, вогні, почутті, вводить у свою концепцію поняття ліричної інтуїції у розумінні того, що «ліричність є синонімом інтуїції». Це дозволило розширити і поглибити зміст власне поняття вираження, що особливо важливо для мистецтва, в тому числі і для балетного. Варто зауважити, що визначення мистецтва як ліричного вираження також відрізняє його від концептуального знання.

Формула «мистецтво для мистецтва» в контексті крочеанської філософії означає його самодостатність і незвідність до практичної активності, економічних і моральних цілей.

Якщо у перших своїх роботах мистецтво постає у філософа як «чистий акт духу», повністю відокремлений від інших сфер суспільного життя: політики, моралі, ідеології і т.п., то після приходу до влади в Італії фашистів Б. Кроче дещо змінює своє бачення цієї проблеми, і з кабінетного вченого перетворюється на морального лідера, вплив якого виходить за межі культури. А після публікації «Маніфесту антифашистської інтелігенції» (1925 р.) стає совістю італійського антифашизму і символом спротиву диктатурі. В політичному контексті нашого дослідження важливим є те, що італійський філософ одним із перших європейських мислителів ще на початку 1920-х років виявив не просто зв'язок фашизму і футуризму, а доводив що коріння фашизму знаходиться у футуризмі. Б. Кроче вивів і їх спільні ідеологеми: культ дії, нетерпимість до опозиції, інших поглядів, інтенція до новизни, презирливе ставлення до культури і традиції, прославляння молодості.

Крім ідеї «виражального» О. Черепнін поділяв думку Б. Кроче і стосовно незалежності різних мистецьких форм, а відтак і осмислення балету поза нормами драматичного мистецтва: «Балет раз і назавжди повинен розумітися поза нормами драматичного мистецтва», – стверджував критик. На його думку, балету не можна нав'язувати логіку інших мистецтв, як і зміст. «Якесь дивне мистецтво, якась варварська забава: мистецтву не дозволяють робити те, що воно має робити – танцювати, а, поставивши ряд перешкод, змушують змагатися з іншим мистецтвом – виражати драму!» [16].

На початку своєї критичної діяльності він відстоював «чистий», абстрактний, безсюжетний балет, в якому все підпорядковано головному – танцю і танцювальному змісту [14]. Ідеальним втіленням мистецтва балету як «чистого акту духу» для О. Черепніна стала мініатюра Фокіна «Вмираючий лебідь» у виконанні А. Павлової. Крилоподібні рухи балерини, на його думку, перетворювалися на символи, являючи крихту піднесеної, духовної краси, оскільки прекрасне, згідно з Б. Кроче, виключно духовне. Пройшовши через горнило творчого натхнення авторів цієї мініатюри, тіло балерини як природний матеріал знайшло в образі лебедя форму прекрасного, наповненого глибинною безмежно-космічною символікою. «Безкінечним, – пише О. Черепнін, – видається цей повільний порух рук, які підносять з собою у вись все єство танцівниці. У ньому немов останнє благання. Про що?! Немов безвихідна покірність. Кому?! Потім знову це "припадання", останнє все нижче, нижче і фігура балерини білою грудкою лежить, нерухома, мертва з відкинутою на плече головою, на підлозі сцени. Акорд арфи, флажолет скрипки. Все це "Вмираючий лебідь" Анни Павлової» [15].

Критик проголосив танець і мистецтво А. Павлової загалом «першим рядком нового канону балетного мистецтва» і дійшов висновку, що символізація і узагальнення призвели б до створення справжнього мистецтва танцю. Можна висловити припущення, що під «узагальненням» О. Черепнін має на увазі «естетичну всезагальність» Б. Кроче, яку філософ вводить у роботі «Тотальність художнього вираження» (1918 р.), розглядаючи мистецтво як естетичний синтез почуття, образу і інтуїції. Крім того, ця категорія пов'язана з поняттям «співпереживання» і у випадку «Вмираючого лебедя» означає, що конкретне вираження процесу вмирання лебедя знаходило, знаходить і продовжуватиме знаходити відгук у серці кожної людини.

Рецензія О. Черепніна на одну з програм «Молодого балету» (відкрився у Петрограді 1922 р., одним з організаторів був Г. Баланчівадзе) під назвою «Від Петіпа через Фокіна до Баланчивадзе» свідчить про позитивне ставлення критика до творчих пошуків. Тим більше, що вони відповідали художньо-естетичному кредо, яке сповідував критик ще до Жовтня 1917 р. Так, О. Черепнін відзначав наявність у танці «двох нових прийомів великої виразності. Артистка, яка передавала загущеність почуття жаху і рухаючись в якомусь емоційному crescendo по прямій лінії з глибини до рампи, в останній момент, – очевидно, найвищої напруги почуття – несподівано, у швидкому русі повертається спиною до глядача. І на мить застигає. Ця фермата справляє величезне враження... У фіналі емоційне напруження чудово передається... беззвучним криком широко розкритого рота» [8]. Тобто, критик акцентує увагу на суто експресіоністичному прийомі балетмейстера, дескриптивний аналіз якого здійснений в оптиці крочеанської естетичної парадигми. А під час читання цієї рецензії перед очима мимоволі постає відоме полотно «Крик» норвезького художника-експресіоніста Е. Мунка.

1927 р. О. Черепнін у статті «Діалектика балету» піднімає важливі методологічні проблеми вивчення балетного мистецтва, констатуючи той факт, що теорія балету практично з часів Новерра вбачає в ньому комбінацію двох мистецтв – танцю і драми [17; 18].

Важливим у статті, на нашу думку, є дистанціювання від соціологічного підходу при аналізі симфонічного танцю і танцювальної драми. Він стверджує, що ці форми танцю не є результатом якогось художньо-революційного спалаху, а закономірний, хоч і неусвідомлений, результат розвитку балетного мистецтва. Прояви паростків такого балетного новаторства він знаходить у «Йосипі Прекрасному» у постановці К. Голейзовського та балеті Н. Глан «Іван-маляр і чотири франта», які раніше піддавав критиці. О. Черепнін вважає, що ці вистави спрямовані у бік танцювальної драми, як більш відчутної і уречевленої у своїх обрисах. Але їх недоліки і байдужість глядача критик пов'язує із досить неясними авторськими уявлення про справжні шляхи новаторства, механічністю поєднання танцю та пантоміми, недостатньою виразністю емоційної мови, комбінацією форми і змісту, а не їх органічною єдністю. Тобто, відсутністю того синтезу, про який писав Б. Кроче.

Висновки. Серед ключових понять балетно-критичної діяльності О. Черепніна – виражальне та зображальне, мистецький синтез, симфонічний танець та танцдрама; серед методів – дескриптивний аналіз. О. Черепніним були інтерпретовані естетичні концепції Б. Кроче та екстрапольовані в поле балетної критики. У Б. Кроче естетична інтуїція як форма апріорного синтезу вписана у широкий контекст лінгвістичних і інтерпретативних технік, у О. Черепніна естетична інтуїція вписана в контекст діалектичної взаємодії різних форм танцю, в першу чергу, «симфонічного танцю» і «танцювальної драми». Діалектика двох танців у О. Черепніна відбувається у відповідності із «діалектикою відмінностей» Б. Кроче. Світ танцю в оптиці крочеанської діалектики відмінностей розвивається, підкоряючись пульсації свого внутрішнього ритму, він не визначений ніякими схемами, відкритий у майбутнє і багатоваріантний.

Список використаної літератури

1. ***Балет : энциклопедия.*** Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Сов. энцикл., 1981. 623 с.
2. ***Букина Т. В.*** «Революция на пуантах» по И. И. Соллертинскому: «вульгарная» социология классического балета. *Вестник Акад. русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 5 (52). С. 65–76.
3. ***Добровольская Г.*** Михаил Фокин : Русский период. Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. 294 с.
4. ***Искусство как язык – языки искусства.*** Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов : в 2-х т. Москва : НЛО, 2017. 2310 с.
5. ***Коршунова Н.*** Из истории русской балетной критики. Московский критик и теоретик А. А. Черепнин. *Вестник Акад. русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2009. №.2 (22). С. 243–251.
6. ***Коршунова Н.*** Русская балетная критика 1910-х годов и творчество А. А. Горского : автореф… канд. искусств. : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 2010. 24 с.
7. ***Кроче Б.*** Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. І. Теория. Пер. с ит. В. Яковенко. Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. 172 с.
8. ***Ли [Черепнин А.].*** Ленинградская ак-молодежь. *Зрелища*. 1924. № 73. С. 10.
9. ***Підлипська А.*** Ballet Criticism of Aleksei Gvozdev [Балетна критика Олексія Гвоздєва]. *Вісник КНУКіМ.* 2020. Вип. 42. С. 191–197.
10. ***Підлипська А. І.*** Соллертинський та балетний театр 20–30-х рр. ХХ ст. в СРСР. *Вісник НАККККіМ*. 2020. № 2. С. 126–129.
11. ***Реале Дж., Антисери Д.*** Западная философия от романтизма до наших дней. Санкт-Петербург : Пневма, 2003. 880 с.
12. ***Соколов-Каминский А. А.*** А. Гвоздев и начало советского балетоведения. *Временник Зубовского ин-та*. 2019. № 2. С. 91–98.
13. ***Соколов-Каминский А.*** Слонимский – родоначальник советского балетоведения. *Вестник Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 2 (49). С. 131–135.
14. ***Черепнин А.*** Балетная «литература». *Театральная газета*. 1914. № 13, 30 марта. С. 9.
15. ***Черепнин А.*** Балетные символы. *Театральная газета*. 1914. № 35, 31 августа. С. 7.
16. ***Черепнин А.*** Балетный идол. *Театральная газета.* 1914. № 28, 13 июля. С. 5.
17. ***Черепнин А.*** Диалектика балета (В порядке постановки вопроса). *Жизнь искусства.* 1927. № 34. С. 6–7.
18. ***Черепнин А.*** Диалектика балета (В порядке постановки вопроса). *Жизнь искусства*. 1927. № 35. С. 4–5.
19. ***Чернова Н.*** Черепнин Александр Александрович. Русский балет: энциклопедия. Ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва : Большая Росс. Энцикл.; Согласие, 1997. 632 с.
20. ***Чернова Н. Ю.*** Балет. История театроведения народов СССР : Очерки, 1917–1941. Москва : Наука, 1985. С. 129–149.

References

1. ***Balet :*** jenciklopedija. Gl. red. Ju. Grigorovich. Moskva : Sovetskaja jenciklopedija, 1981. 623 s.
2. ***Bukina T. V.*** «Revoljucija na puantah» po I. I. Sollertinskomu: «vul'garnaja» sociologija klassicheskogo baleta. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2017. № 5(52). S. 65–76.
3. ***Dobrovol'skaja G.*** Mihail Fokin : Russkij period. Sankt-Peterburg : Giperion, 2004. 294 s.
4. Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk i jesteticheskaja teorija 1920-h godov : v 2-h tomah. Moskva : NLO, 2017. 2310 s.
5. ***Korshunova N.*** Iz istorii russkoj baletnoj kritiki. Moskovskij kritik i teoretik A. A. Cherepnin. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2009. №.2(22). S. 243–251.
6. ***Korshunova N.*** Russkaja baletnaja kritika 1910-h godov i tvorchestvo A. A. Gorskogo : avtoref… kand. iskusstvovedenija : spec. 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo». Moskva, 2010. 24 s.
7. ***Kroche B.*** Jestetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshhaja lingvistika. Chast' I. Teorija. Per. s it. V. Jakovenko. Moskva : Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1920. 172 s.
8. ***Li [Cherepnin A.].*** Leningradskaja ak-molodezh'. *Zrelishha*. 1924. № 73. S. 10.
9. ***Pidlypska A.*** Ballet Criticism of Aleksei Gvozdev [Baletna krytyka Oleksiia Hvozdieva]. *Visnyk KNUKiM*. 2020. Vyp. 42. S. 191–197.
10. ***Pidlypska A. I.*** Sollertynskyi ta baletnyi teatr 20–30-kh rr. KhKh st. v SRSR. *Visnyk NAKKKKiM*. 2020. № 2. S. 126–129.
11. ***Reale Dzh., Antiseri D.*** Zapadnaja filosofija ot romantizma do nashih dnej. Sankt-Peterburg : Pnevma, 2003. 880 s.
12. ***Sokolov-Kaminskij A. A.*** A. Gvozdev i nachalo sovetskogo baletovedenija. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2019. № 2. S. 91–98.
13. ***Sokolov-Kaminskij A.*** Slonimskij – rodonachal'nik sovetskogo baletovedenija. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2017. № 2(49). S. 131–135.
14. ***Cherepnin A.*** Baletnaja «literatura». *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 13, 30 marta. S. 9.
15. ***Cherepnin A.*** Baletnye simvoly. *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 35, 31 avgusta. S. 7.
16. ***Cherepnin A.*** Baletnyj idol. *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 28, 13 ijulja. S. 5.
17. ***Cherepnin A.*** Dialektika baleta (V porjadke postanovki voprosa). *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 34. S. 6–7.
18. ***Cherepnin A.*** Dialektika baleta (V porjadke postanovki voprosa). *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 35. S. 4–5.

19. ***Chernova N.*** Cherepnin Aleksandr Aleksandrovich. Russkij balet: jenciklopedija. Red. kol. E. P. Belova, G. N. Dobrovol'skaja, V. M. Krasovskaja, E. Ja. Suric, N. Ju. Chernova. Moskva : Bol'shaja Rossijskaja Jenciklopedija; Soglasie, 1997. 632 s.

20. ***Chernova N. Ju.*** Balet. *Istorija teatrovedenija narodov SSSR : Ocherki, 1917–1941*. Moskva : Nauka, 1985. S. 129–149.

КОНЦЕПТУАЛЬНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БАЛЕТНОЙ КРИТИКИ АЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНИНА

Пидлыпская Алина Николаевна – кандидат искусствоведения, професор, профессор кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Выявлены ключевые понятия балетно-критической деятельности А. Черепнина – выразительное и изобразительное, художественный синтез, симфонический танец и танцдрама; основной метод – дескриптивный анализ. Доказано, что А. Черепнин интерпретировал эстетические концепции Б. Кроче и экстраполировал их в поле балетной критики. В Б. Кроче эстетическая интуиция как форма априорного синтеза вписана в широкий контекст лингвистических и интерпретативных техник, в А. Черепнина эстетическая интуиция вписана в контекст диалектического взаимодействия различных форм танца, в первую очередь, «симфонического танца» и «танцевальной драмы».

Ключевые слова: балетная критика, Александр Черепнин, Бенедетто Кроче, балетный театр, художественная критика, хореография, танец.

CONCEPTUAL AND WORLD OUTLOOK BASES OF BALLET CRITICISM ALEXANDER CHEREPNIN

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history) Professor, Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article reveals the key concepts of A. Cherepnin's ballet-critical activity – expressive and visual, artistic synthesis, symphonic dance and dance drama; the main method is descriptive analysis. It is proved that A. Cherepnin interpreted B. Croce's aesthetic concepts and extrapolated them into the field of ballet criticism. B. Croce's aesthetic intuition as a form of a priori synthesis is inscribed in a wide context of linguistic and interpretive techniques, A. Cherepnin's aesthetic intuition is inscribed in the context of dialectical interaction of various forms of dance, first of all, «symphonic dance» and «dance drama».

Key words: ballet criticism, Alexander Cherepnin, Benedetto Croce, ballet theater, art criticism, choreography, dance.

UDC 792.82:7.072.3

CONCEPTUAL AND WORLD OUTLOOK BASES OF BALLET CRITICISM ALEXANDER CHEREPNIN

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history) Professor, Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the conceptual and ideological principles of O. Cherepnin's ballet critique through the prism of B Croce's aesthetic theory.

Research methodology. Methods of analysis and synthesis, comparison of aesthetic theories of B. Croce and A. Cherepnin, chronological principle are used.

Results. Among the key concepts of A. Cherepnin's ballet-critical activity are expressive and pictorial, artistic synthesis, symphonic dance and dance drama; among the methods is descriptive analysis. A. Cherepnin interpreted the aesthetic concepts of B. Croce and extrapolated them in the field of ballet criticism. In B. Croce aesthetic intuition as a form of a priori synthesis is inscribed in the broad context of linguistic and interpretive techniques, in A. Cherepnin aesthetic intuition is inscribed in the context of dialectical interaction of various forms of dance, first of all, «symphonic dance» and «dance drama». A. Cherepnin's dialectic of two dances occurs in accordance with B. Croce's «dialectic of differences». The world of dance in the optics of the Crocean dialectic of differences develops, obeying the pulsation of its inner rhythm, which is not defined by any schemes, open to the future and multivariate.

Novelty. For the first time, the conceptual and ideological principles of A. Cherepnin's ballet critique were revealed through the prism of B. Croce's aesthetic theory.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research of the critical activities of A. Cherepnin and criticism of ballet in general, in the process of teaching theoretical professional disciplines in educational institutions of the corresponding profile.

Key words: ballet criticism, Alexander Cherepnin, Benedetto Croce, ballet theater, art criticism, choreography, dance.

Надійшла до редакції 20.10.2020 р.

УДК 793.31(477)

ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ У МАС-МЕДІЙНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Бойко Ольга Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
http://orcid.org/0000-0001-9347-3832
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.345
boykoolgast@ukr.net

Виявлено основні зміни способів репрезентації образу українського танцю у мас-медійному просторі України новітньої доби. Зазначено, що у перше десятиліття спостерігалась стійка тенденція до зникнення тематичних програм, присвячених українському танцю, трансляцій концертів колективів народного танцю, активне проникнення сучасного танцю на екрани. Від початку 2000-х рр. робляться регулярні спроби відродити інтерес до українського танцю за допомогою телевізійних шоу, але це часто призводить до спотворення його художньо-естетичних основ. Елементи українського народного танцю у практиці гумористичних шоу перетворюються на кітч, що формує неадекватне уявлення про танець та національну культуру українців. В останнє десятиліття відбувається експансія специфічних форм медіа в мережі Інтернет, що потребує потужних заходів, спрямованих на популяризацію українського танцю через ютуб канали, блоги та ін.

Ключові слова: український народний танець, мас-медіа, хореографія, національна культура.

Постановка проблеми. Медіа потужно впливають на масову свідомість, формуючи певні образи тих чи інших культурних феноменів. Однією з актуальних проблем усього сучасного періоду України є репрезентація образу українського народного танцю, адже він є невід'ємним складником традиційної та модерної культури, потужним чинником національної самоідентифікації. Дослідження динаміки змін у репрезентації українського народного танцю в мас-медіа України важливе в аспекті відтворення цілісної панорами розвитку хореографічної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема місця та ролі хореографічного мистецтва в медіа-просторі України в останні роки активно розробляється вітчизняними науковцями, зокрема бальній хореографії в медіа присвячено публікацію Т. Павлюк [10], телевізійним проектам танцювальної тематики – статті Д. Базели [1], О. Бойко [3], С. Дункевич [7], Ю. Сахневич [13] та ін. Однак спеціального дослідження щодо змін способів репрезентації українського танцю у мас-медійному просторі України проведено не було.

Метою статті – виявити основні зміни способів репрезентації образу українського танцю у мас-медійному просторі України доби Незалежності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пишучи про український народний танець, дослідники не втомлюються повторювати, що він є унікальним надбанням духовної культури нації та засобом її самоідентифікації, відображає характер народу і властиві йому риси – життєрадісність, м'який гумор, ліризм тощо. Все це справедливо, хоча стереотипні формулювання типу «волелюбний характер», «відображення героїки боротьби й величі перемог та радості творчої праці», які перейшли в сучасні тексти з радянського мистецтвознавства вкупі зі штампом «іскрометний танець», давно набили оскомину. На жаль, не таким постає український народний танець у сучасному мас-медійному просторі, зокрема, в різнорідних мюзиклах, телешоу, кітчах.

Під час зламу стереотипів радянської культури необ'єктивної, часом деструктивної критики зазнало й народне хореографічне мистецтво, однобічно інтерпретоване окремими дослідниками в контексті народницької традиції XIX – поч. XX ст., продовження котрої, зокрема, О. Різник вбачає у хореографічному мистецтві «соціалістичного реалізму». Оцінюючи діяльність «схожих один на одного, наче краплини води самодіяльних ансамблів танцю або «пісні й танцю», а також «мережі зразково-показових» професійних хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур в СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати "радянська людина"» [12, 647], культуролог жодним словом не згадує про художні здобутки хореографічних колективів. На його думку, вони були лише «потужними підсилювачами» шароварно-вишиванкового стереотипу українця.

Обстоюючи ідею творення модерної нації, окремі дослідники вважають; що показ на телеекрані розмаїтих фольклорних дійств, супроводжуваних автентичними танцями, концертів знаних хореографічних колективів (такі телепроекти були характерним явищем 1990-х років) навертало українців у патріархальну минувшину. Народні танці трактуються культурологами постмодерністського

© Бойко О. С., 2020

спрямування як зужитий інструмент українізації за зразками класичної літератури XIX – поч. XX ст., як повернення до «шароварщини», котрої слід позбавлятися. Однак, на думку Л. Новикової, «маси не захотіли ідентифікувати себе із запропонованим образом України й українців» [9, 677].

Критика фольклорних дійств у мас-медійному просторі сприяла тому, що вже на початку 2000-х років народний танець зник з екранів українського телебачення, поступившись місцем продуктам масової культури. Це явище стривожило хореографічну спільноту. Апелюючи до телепродюсерів, Ю. Гуреїв зазначає: «Хотілося б, щоб вони не лякались звинувачень у "шароварщині" (дуже часто цим терміном користуються зле й навмисно, щоб принизити і знищити нашу культуру) і організували б серію освітніх передач для дітей (і не тільки!)... і показували б (за ним дуже скучили!) передачі (хоча б із фондових матеріалів) з виступами кращих професійних колективів, а також ансамблів пісню і танцю і народних хорів, де є танцювальна група. Це було б справжнім внеском у продовження справи, заради якої прожив яскраве і світле життя П. Вірський» [5, 96]. Зникнення українського народного танцю з телеекрану з тривогою констатує Д. Демків: «Українське телебачення надає перевагу сучасним танцям, естрадно-спортивним, бальним, а народна хореографія відсутня. Якщо раніше ми мали можливість по телебаченню... вчитись у славних ансамблів П. Вірського, хору Г. Верьовки, то тепер таких передач немає» [6, 43].

Ситуація засилля телевізійних екранів сучасною хореографією глибоко обурювала М. Вантуха, художнього керівника Національного ансамблю танцю України ім. П. Вірського: «Мене вже нудить від того, так званого сучасного танцю, який заполонив усі телеекрани, тому що те, що ми бачимо, це не танці, це шоу-бізнес, далекий від мистецтва і танців» [4, 94]. Схвалюючи загалом зацікавленість сучасної молоді танцями, М. Вантух відзначає однобічність та водночас вказує на вузькість цієї зацікавленості, що формується телеекраном: «Сьогодні можна багато дізнатися про сучасні танці і дивитися їх, не виходячи з дому, у численних телевізійних проектах: «Танцюють всі!», «Танці з зірками», «Великі танці», «Майданс», «Брудні танці». Є навіть танцювально-соціальний проект "Вільна людина – вільна країна"» [4, 93]. М. Вантух ставить під сумнів естетичну цінність пропонованих глядачеві хореографічних телепроектів: «У балеті, на естраді, в телевізійних програмах можна зробити будь-яку постановку, але насамперед слід думати про її морально-естетичну складову, пам'ятати про великий вплив мистецтва на людей, а не розбещувати молодь низькопробним видовищем, називаючи його сучасним танцем» [4, 94]. Наведені висловлення ілюструють ситуацію початку 2000-х рр., але зазначені проблеми не втратили своєї актуальності і в 2010-х рр.

У контексті проблеми презентації української народної хореографії в телевізійних програмах слід уточнити: танець як явище національної культури зник, поступившись місцем пародійному образу українського народного танцю в сатиричних програмах, кітчах тощо. Спостерігаючи на телеекрані окремі кітчі з використанням елементів танцювальних рухів і національного одягу, часом важко встановити ту слизьку межу, за якою іронія чи сатира перетворюється на злісну наругу над національною культурою, коли українця презентують в образі недоумкуватого «малороса» чи «шароварно-вишиванкового хохла», котрий бездумно веселиться у «горілчано-гопачній» Україні. На жаль, дослідники, що мають неадекватне уявлення про історію українського танцю, його роль і значення в національній культурі , схильні сприймати, трактувати знущальні карикатури на танець як прояви постмодерної іронії. Цю негативну тенденцію аналізували в одній із статей [2], зокрема, вказуючи на те, що автори й виконавці злісних пародій не стільки на «шароварщину», скільки на український танець взагалі, свідомо, чи несвідомо продовжують сумнівну традицію, сформовану в Російській імперії та підживлювану ворогами України сьогодні в якості одного з інструментів «гібридної війни».

Лексичний «арсенал» пародійних танців атрибутуємо як «хореографічний суржик» [2]. Використання такого суржика, як і мовного, може бути виправдане з огляду на художню мету – осміяння певних рудиментів побутової культури. Однак, якщо в розважальних телешоу бачимо український народний танець лише в карикатурному, спотвореному образі, то, враховуючи факт відсутності в телеефірі програм, котрі презентують високі художні здобутки національного хореографічного мистецтва, це змушує говорити про небезпечну тенденцію. Якщо брати до уваги популярність численних щоу-проектів – «Квартал 95» на каналі 1+1, «Дизель-шоу» на ICTV, надії на радикальні зрушення в мас-медійному просторі уявляються досить примарними. Принаймні, поки що слід констатувати, що лексика українського народного танцю частково стала сьогодні матеріалом для створення шоу-продукту кітчевого характеру.

«Експансія кітчу – прикметна ознака наших днів, – відзначає культуролог О. Курочкін, осмислюючи феномен кітчу та причини цього поширення в Україні. – Є підстави бачити в цьому явищі не лише антипод мистецтва, тривіальність, несмак, а й важливий механізм життєдіяльності модерного суспільства споживання і масової культури» [8, 258]. Сприятливим ґрунтом для «буяння кітчу» О. Курочкін вважає, насамперед, кризовий стан сучасної української економіки, політики й культури. Проблематика кітчу, яка сьогодні активно обговорюється не лише у вітчизняній, а й світовій філософії,

культурології та мистецтвознавстві, ще недостатньо вивчена в українській хореології. Вивчення цієї проблематики в аспекті танцювального мистецтва сприятиме глибшому осмисленню суперечливих тенденцій розвитку сучасної хореографії, визначенню реальних засобів протидії руйнівним процесам у нашому культурному сьогоденні.

Трансформаційні процеси в медіа-індустрії 2010-х рр. пов'язані з поширення мережі Інтернет, збільшенням кількості користувачів соціальних мереж (Facebook, Instagram та ін.), потужним розвитком платформи YouTube та ін. В останні роки втрачається популярність телебачення, різноманітні ю-туб канали, блоги та ін. перебирають на себе увагу численною аудиторії. У ситуації зміни пріоритетних уподобань сучасного суспільства щодо джерел отримання інформації важливо популяризувати український танець через нові засоби комунікації, проводити потужну експансію в мережу Інтернет. І в цій справі діяльність поодиноких поціновувачів українського танцю не може призвести до бажаних наслідків формування позитивного іміджу української культури та сталого інтересу до української танцювальної культури. Особливо це важливо сьогодні, адже періодично виникають загрози втрати незалежності української державності. Приєднуємося до А. Підлипської, яка наполягає, що народний танець – один із потужних засобів впливу на формування національної та етнічної самосвідомості громадян України, адже він «є одним із тих артефактів, що пов'язує сучасника з багатовіковою історією народу та країни. Навіть у своїх похідних варіантах (народно-сценічний, фольк-модерн тощо), в яких… збережено етнокоди, народна хореографія активно впливає на формування національно свідомого громадянина України» [11, 156].

Потрібні різновекторні дії як з боку державних органів (українська культурна політика), так і з боку вітчизняної хореографічної спільноти, та всіх, кому не байдужа доля українського народного танцю та національної культури в цілому. Адже тут не можна обійтися лише поширенням фрагментів концертних виступів професійних та аматорських колективів народного танцю, а необхідно розробити систему потужних заходів, спрямованих на популяризацію українського танцю через ютуб канали, блоги та ін.

Висновки. Досить умовно можна виявити основні зміни способів репрезентації образу українського танцю у мас-медійному просторі України доби Незалежності. У перше десятиліття спостерігалась стійка тенденція до зникнення тематичних програм, присвячених різним аспектам українського народного танцю, та трансляцій концертів колективів народного танцю, активне проникнення сучасного танцю на екрани. Від початку 2000-х рр. робляться регулярні спроби відродити інтерес до українського танцю за допомогою телевізійних шоу, але це часто призводить до спотворення його художньо-естетичних основ, одночасно елементи українського народного танцю у практиці гумористичних шоу перетворюються на кітч, що формує неадекватне уявлення не лише про танець, а й про національну культуру українців. В останнє десятиліття відбувається експансія специфічних форм медіа в мережі Інтернет, що потребує потужних заходів, спрямованих на популяризацію українського танцю через ютуб канали, блоги та ін.

Список використаної літератури

1. ***Базела Д. Д.*** Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. ***Бойко О. С.*** Український народний танець у комедійних телешоу : іронічна інтерпретація чи вульгаризація? *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 24. С. 291–296.
3. ***Бойко О.*** Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 36. С. 66–76.
4. ***Бурковський О.*** Завжди в дорозі : документальна повість про М. Вантуха. Київ : Преса Плюс, 2013. 188 с.
5. ***Гуреїв Ю. І.*** Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому самодіяльному колективі. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку :* матеріали наук.-практ. конф. (28 лют., 2002 р., м. Київ). Київ : Стилос, 2002. С. 91–96.
6. ***Демків Д. П.*** Проблеми та розвиток української народної хореографії. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. (28 лют., 2002 р., м. Київ). Київ : Стилос, 2002. С. 42–43.
7. ***Дункевич С. Г.*** Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами»). *Ученые зап. Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия : Философия. Культурология. Политология. Социология*. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 69–74.
8. ***Курочкін О. В.*** Святково-обрядова культура: вибрані праці. Київ : Вид-во Ліра-К, 2019. 298 с.
9. Новикова Л., Тримбач С. Телебачення. *Нариси української популярної культури*. За ред. О. Гриценка. Київ : УЦКД, 1998. С. 667–685.
10. ***Павлюк Т.*** Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність.* 2018. № 2. С. 101–105.
11. ***Підлипська А. М.*** Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтвознавство.* 2015. № 17. С. 145–152.
12. ***Різник О.*** Танець. *Нариси української популярної культури.* Київ : УЦКД, 1998. С. 645–654.
13. ***Сахневич Ю. Ю.*** Роль танцювальних телевізійних проектів у хореографічній культурі України. *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 листоп. 2013 р., Полтава.* Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2014. С. 85–87.

References

1. ***Bazela D. D.*** Tantsiuvalni shou kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*. 2015. Vyp. 16. S. 84–89.
2. ***Boiko O. S.*** Ukrainskyi narodnyi tanets u komediinykh teleshou : ironichna interpretatsiia chy vulharyzatsiia? *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo.* 2017. Vyp. 24. S. 291–296.
3. ***Boiko O.*** Televiziini tantsiuvalni shou v Ukraini: istoriia i suchasnist. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo*. 2017. № 36. S. 66–76.
4. ***Burkovskyi O.*** Zavzhdy v dorozi : dokumentalna povist pro M. Vantukha. Kyiv : Presa Plius, 2013. 188 s.
5. ***Hureiv Yu. I.*** Vykhovannia natsionalnoi svidomosti zasobamy khoreohrafii v dytiachomu samodiialnomu kolektyvi. *Stan narodnoi khoreohrafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku : materialy naukovo-praktychnoi konferentsii (28 liutoho 2002 r., m. Kyiv).* Kyiv : Stylos, 2002. S. 91–96.
6. ***Demkiv D. P.*** Problemy ta rozvytok ukrainskoi narodnoi khoreohrafii. *Stan narodnoi khoreohrafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku : materialy naukovo-praktychnoi konferentsii (28 liutoho 2002 r., m. Kyiv).* Kyiv : Stylos, 2002. S. 42–43.
7. ***Dunkevych S. H.*** Tantsevalnoe televyzyonnoe shou kak эlement vyzualnoi kulturы (na prymere proekta «Tantsы so zvezdamy»). *Uchenыe zapysky Tavrycheskoho natsionalnoho unyversyteta ymeny V. Y. Vernadskoho. Seryia : Fylosofyia. Kulturolohyia. Polytolohyia. Sotsyolohyia.* 2014. T. 27 (66). № 1. S. 69–74.
8. ***Kurochkin O. V.*** Sviatkovo-obriadova kultura: vybrani pratsi. Kyiv : Vydavnytstvo Lira-K. 298 s.
9. Novykova L., Trymbach S. Telebachennia. *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury. Za red. O. Hrytsenka*. Kyiv : UTsKD, 1998. S. 667–685.
10. ***Pavliuk T.*** Balna khoreohrafiia v suchasnomu mediinomu prostori. *Kultura i suchasnist.* 2018. № 2. S. 101–105.
11. ***Pidlypska A. M.*** Narodno-stsenichnyi tanets yak zasib vplyvu na natsionalnu svidomist ta samosvidomist. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo.* 2015. № 17. S. 145–152.
12. ***Riznyk O.*** Tanets. *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury*. Kyiv : UTsKD, 1998. S. 645–654.
13. ***Sakhnevych Yu. Yu.*** Rol tantsiuvalnykh televiziinykh proektiv u khoreohrafichnii kulturi Ukrainy. *Tendentsii i perspektyvy rozvytku svitovoho khoreohrafichnoho i muzychnoho mystetstva : materialy III Vseukr. nauk.-prakt. konf., 18–19 lystop. 2013 r., Poltava.* Poltava : PNPU imeni V. H. Korolenka, 2014. S. 85–87.

ОБРАЗ УКРАИНСКОГО ТАНЦА В МАС-МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНА ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Бойко Ольга Степановна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Выявлены изменения способов репрезентации образа украинского танца в масс-медийном пространстве Украины современного периода. Отмечено, что в первое десятилетие наблюдалась устойчивая тенденция к исчезновению тематических программ, посвященных украинскому танцу, трансляций концертов коллективов народного танца, активное проникновение современного танца на экраны. С начала 2000-х гг. делаются регулярные попытки возродить интерес к украинскому танцу с помощью телевизионных шоу, но это часто приводит к искажению его художественно-эстетических основ. Элементы украинского народного танца в практике юмористических шоу превращаются в китч, что формирует неадекватное представление о танце и национальной культуре украинцев. В последнее десятилетие происходит экспансия специфических форм медиа в сети Интернет, что требует мощных мероприятий, направленных на популяризацию украинского танца через ютуб каналы, блоги и др.

Ключевые слова: украинский народный танец, масс-медиа, хореография, национальная культура.

IMAGE OF UKRAINIAN DANCE IN MASS MEDIA SPACE OF UKRAINE ON PERIOD OF INDEPENDENCE

Boiko Olha – Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article reveals the main change in the ways of representing the image of Ukrainian dance in the mass media space of Ukraine during the period of independence. It is noted that in the first decade there was a steady trend towards the disappearance of thematic programs dedicated to Ukrainian dance, broadcasts of concerts by folk dance groups, active penetration of modern dance on screens. Since the beginning of the 2000 s. regular attempts are made to revive interest in Ukrainian dance through television shows, but this often leads to a distortion of its artistic and aesthetic foundations. Elements of Ukrainian folk dance in the practice of humorous shows turn into kitsch, which forms an inadequate idea of dance and the national culture of Ukrainians in general. In the last decade, there has been an expansion of specific forms of media on the Internet, which requires powerful events aimed at popularizing Ukrainian dance through YouTube channels, blogs.

Key words: Ukrainian folk dance, mass media, choreography, national culture.

UDC 793.31(477)

IMAGE OF UKRAINIAN DANCE IN MASS MEDIA SPACE OF UKRAINE ON PERIOD OF INDEPENDENCE

Boiko Olha – Candidate of Arts, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article is to identify the main changes in the ways of representation of the image of Ukrainian dance in the mass media space of Ukraine of the Independence era.

Research methodology. Systematization of literature sources, consideration of the object of study in chronological order, periodization allowed to achieve objective results.

Results. It is quite possible to identify the main changes in the ways of representing the image of Ukrainian dance in the mass media space of Ukraine of the Independence era. In the first decade, there was a steady trend towards the disappearance of thematic programs devoted to various aspects of Ukrainian folk dance, and broadcasts of concerts of folk dance groups, the active penetration of modern dance on the screens. Since the early 2000s, there have been regular attempts to revive interest in Ukrainian dance through television shows, but this often distorts its artistic and aesthetic foundations, while elements of Ukrainian folk dance in the practice of humorous shows turn into kitsch, which forms an inadequate representation. not only about dance, but also about the national culture of Ukrainians. In the last decade, there has been an expansion of specific forms of media on the Internet, which requires powerful measures aimed at promoting Ukrainian dance through YouTube channels, blogs and others.

Novelty. For the first time in Ukrainian art history, tendencies of representation of the image of Ukrainian dance in the media space of Ukraine of the Independence era were revealed.

The practical significance. Materials and results of the research will be useful for art critics and culturologists in the process of scientific development of problems of Ukrainian choreography and, more broadly, national culture.

Key words: Ukrainian folk dance, mass media, choreography, national culture.

Надійшла до редакції 25.09.2020 р

УДК 784:784.7

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ У МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: НАУКОВА ПАНОРАМА

Охітва Христина – заслужена артистка України, солістка Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю Збройних сил України, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ,
http://orcid.org/0000-0001-7107-4304
DOI.org/ 10.35619/ucpmk.v34i34.346
Kristinasinger12@gmail.com

Здійснено спробу вирізнити основні здобутки сучасних музикознавчих досліджень у вивченні феномену української естрадної пісні. Вказано, що різноманітні проблеми, які стосуються розвитку пісенної естради, стали предметом низки наукових праць в Україні, серед авторів яких І. Бобул, О. Бойко, Г. Цзінхен, Н. Дрожжина, В. Овсянніков, М. Мозговий, А. Палійчук, Я. Руденко, Т. Рябуха, Т. Самая, О. Сапожнік, М. Смородська, В. Тормахова, Н. Федорняк, С. Чєрнікова, О. Шевченко та ін., що звертаються до культурологічного, музично-виконавського, педагогічного та інших аспектів проблеми. Зазначено, що у часи державної незалежності України дана тема, що через відомі ідеологічні причини практично не розроблялася у часи СРСР, почала отримувати різнобічне опрацювання, тому постала актуальна проблема систематизації таких досліджень. У висновку підкреслено, що найбільш вагомими питаннями, які потребують подальшого дослідження, є роль персоналій у процесі творення естрадної пісні, її стилістика на різних етапах, регіональні центри естради тощо.

Ключові слова: українська естрадна пісня, наукові дослідження в Україні, естрадне музичне мистецтво, тенденції розвитку, періодизація.

Постановка проблеми та актуальність теми. Розвиток світового суспільства все більше виявляє глобалізаційні тенденції, які, окрім позитивних впливів, мають і нівелюючу дію на національні устої. На думку сучасних вчених, «чим слабкішою є економічна та культурна інфраструктура держави, тим більше уваги має бути приділено інкультураційному засвоєнню власної традиції за умови дотримання необхідного балансу з акультураційністю, щоб запобігти… сповільненню темпів загального розвитку культури» [18, 61]. Метою вказаного інкультураційного процесу є збереження національної ідентичності. Українська самосвідомість, в силу кордоцентричності національної ментальності, значною мірою базується на установках, закладених у народній пісенності, що функціонують як архетипи мислення: «національне мислення як міфотворення функціонує на основі архетипів, які є знаками укладеної

© Охітва Х., 2020

упродовж тисячоліть кодової системи і реалізують ментальні програми спільноти. У процесі тривалого функціонування в інформаційному середовищі, несучи стійке семантичне навантаження, той чи інший архетип набуває ролі могутнього *психічного прототипу-символу*» [4, 65].

У ХХ столітті важливим носієм архетипів, або психічних прототипів-символів, є українська *естрадна* пісня, яка у часи бездержавності зберігала і транслювала національні морально-етичні устої. «Як в нації вождя нема, тоді вожді її – поети», – ці поетичні рядки Є. Маланюка можна сповна застосувати до ряду мистців, які свого часу стали символами української естради в Україні та світі – це П. Майборода, О. Білаш, І. Шамо, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Л. Дичко, І. Карабиць, В. Івасюк, Б.-Ю. Янівський, І. Білозір, В. Камінський, І. Поклад та ін., а також чимало виконавців.

У часи державної незалежності України дана тема, яка, в силу відомих ідеологічних причин, практично не розроблялася у часи СРСР, почала отримувати різнобічне опрацювання – в аспектах діяльності носіїв української естрадної пісні (композиторів, поетів, вокалістів, гуртів), творення та розвитку різноманітних жанрів і стилів, художнього сенсу окремих творів тощо. Тому постала *проблема* систематизації таких досліджень, певний крок до чого, а саме – огляду загальної наукової панорами у цій сфері – намагатимемося здійснити у представленій статті.

Аналіз останніх досліджень. Різноманітні проблеми, що стосуються розвитку пісенної естради, стали предметом низки наукових праць в Україні. Це, зокрема, *дисертаційні* роботи таких авторів як І. Бобул [1], О. Бойко [2], Г. Цзінхен [3], Н. Дрожжина [5], В. Овсянніков [8], Я. Руденко [10], Т. Самая [12], О. Сапожнік [13], М. Смородська [14], Н. Федорняк [16], С. Чєрнікова [17] та ін., що звертаються до культурологічного, музично-виконавського, педагогічного та інших аспектів проблеми. Для нашого дослідження важливі праці, які тим чи іншим чином дотичні до розуміння феномену української естрадної пісні як мистецького явища. Серед них вирізнимо, як найвагоміші з точки зору нашої проблематики, дослідження М. Мозгового [7], А. Палійчук [9], Т. Рябухи [11], В. Тормахової [15], О. Шевченко [19]. Зауважимо, що аналіз подібного плану здійснювався в окремих працях – як у дисертаційних роботах, так і в окремих статтях, проте, у них акцентувалися проблеми, що не входять до сфери нашого зацікавлення – як, наприклад, огляд досліджень естрадно-*джазового* вокального *виконавства* [6] та ін. Відтак, саме вказаним вище роботам буде присвячена дана стаття.

Мета статті – вирізнити основні здобутки сучасних музикознавчих досліджень у вивченні феномену української естрадної пісні.

Виклад матеріалу дослідження. Одним із найвагоміших у задекларованій сфері є дослідження *М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні»* [7], в якому уточнюється низка аспектів наукового пошуку. По-перше, автор уточнює зміст головних понятєвих категорій у сфері пісенної естради, з огляду на роль національних традицій розглядає особливості функціонування естрадної пісні у контексті історичних і культурних трансформацій. По-друге, з'ясовує особливості становлення української радянської естрадної пісні у 50-60-х роках ХХ ст., на початку нового етапу формування естрадного пісенного репертуару, який, за словами автора, характеризують помітні зміни у жанровому складі, функціональні особливості репертуару та засобах його оновлення, пов'язаних із «масовізацією» естради тогочасними технічними засобами, і що, у результаті, сприяло виникненню великого числа самодіяльних ВІА. По-третє, аналізує провідні здобутки 70–80-х років, коли українська естрадна пісня, за зауваженням автора, «індивідуалізувалася», на відміну від попереднього домінування ансамблевого виконання, – про це свідчить чимало імен виконавців – В. Івасюка, С. Ротару, В. Зінкевича, Н. Яремчука та ін. На думку автора, пісенна естрада у той період характеризувалася загалом успішним розвитком, а серед недоліків були «слабкий менеджмент та культивування відчуття другорядності порівняно із «загальносоюзною» естрадою» [7]. І нарешті, М. Мозговий ретельно аналізує стан справ у перше десятиліття у пострадянській Україні і характеризує тенденції розвитку естрадної пісні, при цьому спостерігає трансформацію пісенної естради у шоу-бізнес в умовах ринкових відносин, що вплинуло як на пісенний продукт, так і на способи його просування.

У результаті автор доходить висновку, що «провідною тенденцією розвитку вітчизняної естради в незалежній Україні можна назвати прагнення її представників якомога тісніше інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин. Цей процес супроводжувався становленням самодіяльних авторів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів мистецької молоді, з яких згодом вийшли талановиті естрадні музиканти й поети» [7, 12].

На нашу думку, праця М. Мозгового, як одна з перших у даній науковій царині, має фундаментальне значення для подальшого розуміння процесів, що відбувалися в українській музичній естраді ХХ – ХХІ ст., що, у свою чергу, стимулюватиме нові дослідницькі пошуки.

Наступні праці, цікаві у контексті нашого дослідження, стосуватимуться інтонаційних витоків української пісенної естради. У кожній з них ставиться свій акцент у даній проблемі.

Хронологічно першою є робота *В. Тормахової* «*Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез»* [15], у якій розглядаються різноманітні форми проникнення автентичного фольклору у три напрями музичної культури України – рок, поп-музику і джаз – як результат поширення у сучасній глобалізованій світовій культурі напряму World Music. Українську естрадну пісню, цікаву у контексті нашої статті, дослідниця бачить у напрямі поп-культури, і розглядає її синтез з автентичним фольклором на прикладі композицій «Дихання океану» Каті Chilly, «Де ти тепер» Марії Бурмаки, «Косиця квітне», «Звільнилася» групи «DAT».

У процесі дослідження авторка вирізняє такі типи взаємодії фольклору з естрадною музикою: «1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною (застосовується в джазі, поп-музиці)» [15, 8]; способи розвитку музичного матеріалу: «1) переінтонування фольклору (у джазі, рок– і поп-музиці); 2) проникнення інтонаційної сфери і прийомів виконання з фольклору в джаз, рок –, і поп-музику» [15; 8]. У жанровій сфері надає особливої ролі коломийці, яку вважає найбільш сприятливою для синтезу з естрадною музикою завдяки таким її характеристикам, як постійна складочислова структура, танцювальна ритміка, невеликий мелодичний обсяг та широка образна сфера, а також обробкам народних пісень. Дослідниця ґрунтовно аналізує процеси й результати створення оригінальних композицій на фольклорній основі та синтезу різних фольклорних традицій на композиційному та виконавському рівнях (творчість Е. Ізмайлова та ін.).

На нашу думку, особливо важливим є вирізнення В. Тормаховою рівнів підходу до фольклору. Початковий авторка бачить на рівні жанру, первісного музичного матеріалу, вербального тексту, виконавської манери, народного інструментарію з прийомами гри, ладової основи, ритмічних та інтонаційних зворотів. Другий – на рівні синкретичного первня, варіативного мислення у розвитку матеріалу, у переінтонуванні, проникненні інофольклорної інтонаційної сфери [15; 15].

У наведених вище ідеях дослідниці вбачаємо потенції для майбутніх наукових розвідок. У процесі роботи постало також питання про «взаємо-проникнення естрадної музики і фольклору у сучасних умовах, що передбачає відповідні взаємовпливи. Очевидно, обґрунтована відповідь на нього також буде цікавою у подальшому.

У наступній праці О. Шевченко «*Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)*» [19] назвою «популярна музика» узагальнюються такі мистецькі явища як джаз, авторська (бардівська) пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика, рок-музика та інші жанри. Нагадаю, у праці В. Тормахової до складових «естрадної музики» внесено джаз, рок і поп-музику [15]. Очевидно, термінологія і диференціація понять у сфері популярної – естрадної музики ще стане темою окремої наукової розвідки.

Історичну ретроспективу української популярної музики О. Шевченко розпочинає з 1920-х років, часу формування естетичних принципів естрадної музики, насамперед загальнодоступності і легкості сприйняття, у творчості В. Арсланова, П.Козицького, Ю. Мейтуса та ін., створення «музики для мас» – «масової музики» – в орієнтації на музичний рівень цих самих мас.

У подальшому авторка аналізує декілька важливих аспектів теми. По-перше, це співвідношення і синтез національного і напливового у популярній музиці 1920–1980-х років, у процесі чого виокремлюються такі питання, як джаз в Україні і шляхи його розповсюдження, національні устої в ліричній естрадній пісні і формування національної моделі традиційної естрадної пісні, західноєвропейський попарт і його адаптація до українських музичних традицій. По-друге, це тенденції розвитку сучасної популярної музики в умовах шоу-бізнесу наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. Авторка аналізує риси національного, а також функціонування шоу-бізнесу та індустрії розваг у даній сфері і приходить до думки, що «входження шоу-бізнесу в соціокультурне середовище України відбувалося на початку 1990-х років, тобто, в той час, коли вона переживала ситуацію культурного шоку, обумовленого формуванням нової культурної моделі. Так сталося, що ці процеси збіглися у часі з намаганням встановити, затвердити та популяризувати *національні* культурні цінності *нового* зразка в незалежній державі. Саме такі обставини визначили специфіку функціонування та подальшого розвитку українського шоу-бізнесу» [19, 13].

Висновки дослідження О. Шевченко містять як узагальнення попереднього аналізу, так і виводять на розуміння подальших шляхів розробки даної теми, основаних на баченні авторкою нової моделі української популярної музики, що формується у період соціокультурних трансформацій.

Серед досліджень останніх років – праця Т. Рябухи [11] *«Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради»*, в якій авторка робить спробу виявлення жанрово-стилістичних витоків та інтонаційних складових української пісенної естради, у процесі чого узагальнює методологічні засади вивчення вказаного феномену в аспекті теорії жанру, опрацьовує інтонаційні джерела, які формують стилістику естрадно-пісенного жанру, виявляє взаємодію типових та індивідуальних, національних та

інонаціональних рис, а також залучає до наукового обігу нові для цієї сфери художні взірці. Йдучи далі, Т. Рябуха вирізняє константні ознаки пісенності у різних жанрово-змістовних варіантах, серед яких провідна роль належить кантиленності, пріоритету кантиленного мелодизму над метро-ритмікою, у тому числі у піснях-танцях, інтонаційній узагальненості мелодійних і ритмо-формульних інтонацій-поспівок, виділенню співака-соліста, який репрезентує себе, особливому строфічному типу музичної структури [11, 4]. Також обґрунтовує «жанрові стилі» українського естрадно-пісенного музикування – естрадної ліричної пісні концертного типу; авторської пісні-шансон; пісні у рок-манері; пісенно-танцювальних композицій з рисами «диско» і «хіп-хопу» [11, 6].

Серед висновків, до яких приходить дослідниця, особливо важливе обґрунтування стилю одного з засновників нової української пісенної естради – В. Івасюка, який «характеризується як орієнтований на: синтетичну музично-мовну лексику, що відображає етнослухові ментальні «коди» в синтезі з інонаціональними елементами; куплетно-варіативну форму, в якій декламаційний заспів чергується з кантиленно-пісенним приспівом; використання комплексу типових інтонацій-парадигм, властивих для поп-музиці; певну автономізацію акомпанементу в дусі естрадної пісні-романсу; «відкритість» пісень для різноманітних аранжувань та інтерпретаційних версій» [11, 14–15].

У цьому контексті зауважимо, що творчості В. Івасюка присвячене окреме дисертаційне дослідження А. Палійчук *«Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект»* [9], в якому авторка доходить висновку, що стильовий топос композитора – це звучання українського слова, а головними екзистенціальними показниками художньої свідомості В. Івасюка є поєднання архетипових передумов та екзистенційних реалізацій композиційного розгортання твору, які утворюють три групи поєднань. Перша – архетип мандрівника та екзистенціал свободи, друга – орфеїчний архетип – й екзистенціал музикальності, і третя група – архетипу світла – та екзистенціалу буттєвої (онтологічної) радості [9, 16]. На нашу думку, вказані екзистенціальні показники художньої свідомості В. Івасюка є надзвичайно суголосними до основних рис української національної ментальності, а відтак – посилюють її відчуття у житті сучасного суспільства.

Висновок. Із проведеного аналізу досліджень, що стосуються природи і функціонування української естрадної пісні, робимо висновок про те, що ряд питань у даній сфері є опрацьованими – це, насамперед, загальна картина і тенденції розвитку у ХХ – поч. ХХІ ст., періодизація, витоки естрадної пісні, у першу чергу фольклорні, та її жанровий огляд.

Проведений аналіз також дає підстави вважати, що найбільш вагомими питаннями, що потребують дослідження, є роль певних персоналій у процесі творення української естрадної пісні, її стилістика на різних етапах, регіональні центри розвитку музичної естради тощо. Окремо цікавить проблема взаємозв'язку цього жанру з національною ментальністю, а відтак – і впливу на формування національної ідентичності і процеси інкультурації у глобалізованому суспільстві. На нашу думку, це дасть змогу сформувати цілісну картину про специфіку, розвиток і суспільну роль одного із найбільш популярних в Україні ХХ–ХХІ ст. видів музичного мистецтва.

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. ***Бойко О.*** Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.

3. ***Ген Цзінхен.*** Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. кан. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2015. 204 с.

4. ***Драганчук В.*** Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української *не*-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 65–74.

5. ***Дрожжина Н.*** Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2008.16 с.

6. ***Корольчук О., Чепелюк В.*** Естрадно-джазове вокальне виконавство як предмет сучасних музикознавчих досліджень в Україні. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : *зб. наук. пр*. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 24. С. 222–226.

7. ***Мозговий М.*** Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. … канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.

8. ***Овсянніков В.*** Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. … канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

9. ***Палійчук А.*** Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.

10. ***Руденко Я.*** Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 21 с.

11. ***Рябуха Т.*** Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. … канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.

12. ***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.

13. ***Сапожнік О.*** Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики) : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2001. 17 с.

14. ***Смородська М.*** Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 237 с.

15. ***Тормахова В.*** Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. … канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.

16. ***Федорняк Н.*** Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Івано-Франківськ, Львів, 2020. 316 с.

17. ***Чєрнікова С.*** Ґенеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. … канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.

18. ***Швед М.*** Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.

19. ***Шевченко О.*** Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. … канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

References

1. ***Bobul I.*** Genre Forms and Style Connotations of Vocal-pop Performance in the Musical Culture of Ukraine at the End of the XX – Beginning of the XXI Century : abstract of the thesis for the degree of PhD of arts by specialty 26.00.01. Kyiv, 2018. 23 s.

2. ***Boiko O.*** Ukrainian mass music: stages of development, national features : the thesis for the Degree of Candidate of Art Studies by specialty 17.00.03. Kyiv, 2017. 215 s.

3. ***Hen Tszinkhen.*** Formation of stage culture of future music teachers by means of pop singing : the thesis for the Degree of Candidate of pedagogical sciences by specialty 13.00.02. Київ, 2015. 204 с.

4. ***Drahanchuk V.*** Defamed Madonna archetype in a musical discourse: the cardiocentrism of Ukrainian non-fortune. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky.* 2015. Vyp. 7. S. 65–74.

5. ***Drozhzhyna N. V.*** Vocal performance in the system of the variety musical art : abstract of the thesis for a Candidate's degree in Art Study. Speciality 17.00.03. Kharkov, 2008. 16 s.

6. ***Korolchuk O., Chepeliuk V.*** Estradno-dzhazove vokalne vykonavstvo yak predmet suchasnykh muzykoznavchykh doslidzhen v Ukraini. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : zb. nauk. prats RDHU. Rivne, 2017. Vyp. 24. S. 222–226.

7. ***Mozgovuj M.*** Formation and tendency of development of the Ukrainian variety songs : abstract of the thesis of a scientific degree of the candidate in art studies by the speciality 17.00.01. Kyiv, 2007. 20 s.

8. ***Ovsyannikov V.*** Ukrainian pop rock in the context of the development of popular musical culture of the late 20th – early 21st century : the thesis for the Degree of Candidate of Art Studies by specialty 26.00.01. Kyiv, 2019. 196 s.

9. ***Paliychuk A.*** Creative Heritage of Volodymyr Ivasyuk in the Dimensions of Ukrainian Music Culture of the Second Half of the 20th Century: Historical and Biographical Aspect : abstract of the thesis for the degree of Doctor of Arts in specialty 26.00.01. Kyiv, 2018. 20 s.

10. ***Rudenko Y.*** Creativity of Raisa Kyrychenko in the context of music and song art of Poltava region (the end of the XXth – beginning of the XXIst cent. : abstract of the thesis for the Candidate degree in Art Studies in speciality 26.00.01. Kyiv, 2018. 21 s.

11. ***Ryabuha T. M.*** Origins and intonation parts of the Ukrainian song variety art : abstract of the thesis acquiring the scientific grade of the Candidate of Arts according to specialization 17.00.03. Kharkiv, 2017. 20 s.

12. ***Samaya T.*** The Variety Vocal Art as a Factor in the Cultural Life of Ukraine in the second half of the XX th – beginning of the XXI st century : abstract of the thesis for the Degree of Candidate of Art Criticism (Ph.D.) by specialty 26.00.01. Kyiv, 2017. 199 s.

13. ***Sapozhnik O. V.*** Musical and aesthetic education of senior pupils (on the basis of modern popular variety music) : abstract of the thesis for receiving candidate's degree of pedagogical science on speciality 13.00.02. Kyiv, 2001. 17 s.

14. ***Smorodska M.*** Styl soul v estradno-dzhazovomu vokalnomu mystetstvi druhoi polovyny XX stolittia : dys. … kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Kharkiv, Sumy, 2020. 237 s.

15. ***Tormkhova V. N.*** Ukrainian popular music and folklore: interosculation and synthesis : abstract of the thesis for a candidat`s degree by speciality 17.00.03. Kiyv, 2007. 19 s.

16. ***Fedorniak N.*** Transformation of musical folklore tradition in the environment of the Ukrainian diaspora of North America: historical and performing aspect : abstract of the thesis for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03. Ivano-Frankivsk, Lviv, 2020. 316 s.

17. ***Chernikova S. V.*** Genesis of variety show vocal and ensemble performance and way of its professionalization : abstract of the thesis on competition of a scientific degree of the candidate of Arts according on speciality 17.00.03. Kharkiv, 2008. 18 s.

18. ***Shved M.*** Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky : monohrafiia. Lviv : Spolom, 2010. 440 s.

19. ***Shevchenko H.*** Ukrainian popular music: sources and problems (from 1920 to 1990) : abstract of the thesis for doctor of arts scientices degree, speciality 26.00.01. Kyiv, 2010. 20 s.

УКРАИНСКАЯ ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ В МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ: НАУЧНАЯ ПАНОРАМА

Охитва Кристина – заслуженная артистка Украины, солистка Заслуженного академического ансамбля песни и танца Вооруженных сил Украины, аспирантка кафедры академического и эстрадного вокала и звукорежиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Предпринята попытка выделить основные достижения современных музыковедческих исследований в изучении феномена украинской эстрадной песни. Указано, что различные проблемы, касающиеся развития песенной эстрады, стали предметом ряда научных трудов в Украине, среди авторов которых И. Бобул, А. Бойко, Ген Цзинхен, Н. Дрожжина В. Овсянников, Н. Мозговой, А. Палийчук, Я. Руденко, Т. Рябуха, Т. Самая, О. Сапожник, М. Смородская, В. Тормахова, Н. Федорняк, С. Черников, Е. Шевченко и другие исследователи, обращающиеся к культурологическому, музыкально-исполнительскому, педагогическому и других аспектов проблемы. Отмечено, что во времена государственной независимости Украины данная тема, которая, в силу известных идеологических причин, практически не разрабатывалась в СССР, получила разностороннее изучение, поэтому возникла актуальная проблема систематизации таких исследований. Подчеркивается, что наиболее весомыми вопросами, которые требуют дальнейшего исследования, является роль персоналий в процессе создания эстрадной песни, ее стилистика на разных этапах, региональные центры эстрады и т. п.

Ключевые слова: украинская эстрадная песня, научные исследования в Украине, эстрадное музыкальное искусство, тенденции развития, периодизация.

THE UKRAINIAN POP SONG IN THE MUSICOLOGICAL RESEARCH: SCIENTIFIC PANORAMA

Okhitva Khrystyna – the Honored Artist of Ukraine, soloist at the Honored Academic Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine, postgraduate student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the National Academy of Culture and Arts management, Kyiv

An attempt is made to distinguish the main achievements of modern musicological research in the study of Ukrainian pop song phenomenon. It is indicated that various problems related to the development of song pop music have been the subject of many scientific works in Ukraine, among the authors of which are I. Bobul, O. Boiko, Hen Tszinkhen, N. Drozhzhyna, V. Ovsiannikov, M. Mozghovyi, A. Paliichuk, Ya. Rudenko, T. Riabukha, T. Samaia, O. Sapozhnik, M. Smorodska, V. Tormakhova, N. Fedorniak, S. Chiernikova, O. Shevchenko and other researchers who turn to culturological, musical-performing, pedagogical and others aspects of the problem. It is noted that during the state Independence of Ukraine this topic, which due to known ideological reasons was practically not developed during the Soviet era, began to receive various treatment, so there was an urgent problem of systematization of such studies. In conclusion, it is emphasized that the most important issues that need further research are the role of personalities in the process of creating a pop song, its style at different stages, regional pop centers and more.

Key words: Ukrainian pop song, scientific research in Ukraine, pop music art, development trends, periodization.

UDC 784:784.7

THE UKRAINIAN POP SONG IN THE MUSICOLOGICAL RESEARCH: SCIENTIFIC PANORAMA

Okhitva Khrystyna – the Honored Artist of Ukraine, soloist at the Honored Academic Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine, postgraduate student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the National Academy of Culture and Arts management, Kyiv

The aim of the article is to highlight the main achievements of modern musicological research in the study of the Ukrainian pop song phenomenon.

Research methodology. The methodology of the study is based on the understanding that during the state Independence of Ukraine this topic, which due to ideological reasons was practically not developed during the Soviet era, began to receive various elaborations. This is a questions of the activity of Ukrainian pop song bearers (composers, poets, vocalists, groups), the creation and development of various genres and styles, the artistic meaning of individual works, etc. Therefore, there is an urgent problem of systematization of such research, a certain step towards which an attempt is made in this article.

Novelty. The novelty of this study lies in a holistic view and an attempt to systematize the main achievements in the study of Ukrainian pop song, as well as in pointing to unexplored current issues in this scientific field.

The practical significance. The results of this article may encourage future researchers of Ukrainian music to study current topics in this scientific field.

***Key words*:** Ukrainian pop song, scientific research in Ukraine, pop music art, development trends, periodization.

Надійшла до редакції 5.10.2020 р

УДК 7.072.2:7.038.54(477)

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПОГЛЯДИ НА ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧІЙ ШКОЛІ Д. ЛІДЕРА

Алішер Анна Вікторівна – аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна
http://orcid.org/0000-0002-0237-1935
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.347
Aalisher@dakkkim.edu.ua

Видатний театральний художник Данило Лідер став одним із провідних творців нової художньо-естетичної школи у сценографії, яка отримала назву «дієвої сценографії» і передбачала звернення до багатозначних, алегоричних й незавершених образів. Властивий їй «великий стиль» із розкриття засобами мистецтва значущих проблеми людського буття робив акцент на семантичній стороні декорацій, практикував еклектику стилів і жанрів, заперечення лінійного оповідання, віддавав перевагу наочному аспекту. Сам театральний простір поставав у його розумінні «кодовою системою». Д. Лідер вважав, що художник театру не чекаючи загальної концепції вистави від режисера, повинен самостійно опрацювати матеріал й запропонувати декорації, що створюють, а й можливо продиктують художньо-естетичний напрям майбутньої театральної вистави. Ставлячи себе в епіцентр пошуку образу постановочної частини вистави, де й зароджувалась вся містерія майстерності й неповторності сценографії, синтезуючи різні художньо-сценографічні стилі спираючись на історію національного колориту української ментальності. Світосприйняття перебігу часу міжнаціональних культур відображали художницькі погляди майстра на сценічний простір театру.

Ключові слова: сценографія, театральне мистецтво, художня творчість, театрознавство, психологія творчості, Данило Лідер.

Актуальність теми дослідження. «Творчість Лідера завжди сприймалася як явище не стільки української сценографії, скільки радянської, і ширше – світової… – наголошував один із провідних дослідників діяльності художника – В. Березкін. – Він став провідним майстром української сценографії другої половини XX століття» [5]. До кінця не збагненна ні сучасниками, ні фахівцями-театрознавцями філософсько-етична й художньо-образна парадигма сценографії Народного художника України Данила Лідера (1917–2003 рр.) викладена ним у ряді авторських публікацій [12, 15], що висуває завдання упорядкування цієї спадщини в інтересах збагачення новітньої сценічно-художньої майстерності. Потребує переосмислення й введення до навчально-наукового процесу з підготовки художньо-мистецьких кадрів квінтесенція новаторського й неповторного досвіду сценографії митця. Подальше вивчення неординарної постаті Д. Лідера відкриває простір для розвитку мистецької біографістики.

Аналіз досліджень і публікацій. За життя Д. Лідера у 1980-х роках, Г. Коваленком здійснено дисертаційну мистецтвознавчу працю, присвячену художнику [10, 11]. Вийшла монографія проф. В. Березкіна (1934–2010 рр.), відомого історика театру й одного з провідних фахівців у царині сценографії світового театру. Добірка мистецтвознавчих нарисів, спогадів про художника та його власні статті з висвітлення «творчої лабораторії» увійшли до т. VI упорядкованої тим же вченим антології мистецтва сценографії світового театру [3, 4].

У 1970–2000-х рр. автором ґрунтовних досліджень В. Фіалко розглянуто методологічні засади театрального доробку Д. Лідера в контексті мистецтва художників дієвої сценографії так званого «великого стилю». Дослідник приділив основну увагу висвітленню співпраці режисера і сценографа, знаходження ними спільних критеріїв при формуванні образу-задуму просторово-пластичних систем сценічного твору, відображенню національного колориту у творчості сценографа [20, 24]. Зразком критичного підходу до новаторських підходів Д. Лідера слугують праці Т. Сельвінської, підготовлені в консервативно-канонічному дусі [19].

Корисним джерелом із вивчення творчих уявлень майстра сценографії є праця О. Клековкіна «Даниил Лидер: Человек и его пространство». До неї зведені «недільні бесіди» у майстерні художника, записані згаданим учнем у 1994–1999 рр. [9]. Ряд статей та мемуарних нарисів щодо творчості Д .Лідера (зокрема – спогади його дружини, музеєзнавця К. Пітоєвої-Лідер) увійшли до спецвипуску журналу «Антиквар», присвяченого 100-літтю метра сценографії [8]. У 1991 р. вийшла документальна кінострічка Центру творчих ініціатив «Данило Лідер».

Мета статті передбачає аналіз історико-мистецьких й творчих чинників формування концептуальних сценографічих візій та художніх прийомів визначного українського художника-сценографа Д. Лідера на основі вивчення наявних наукових доробків щодо творчості митця та біографічних студій.

© Алішер А. В., 2020

Виклад основного матеріалу. Закінчивши Ростовське художнє училище Д.Лідер 1937 р. вступив до Ленінградської академії мистецтв, але через поневіряння долі воєнного покоління та депортацію етнічних німців до східних регіонів СРСР після нападу гітлерівського рейху (довелося працювати навіть забійником у шахті на Уралі), лише у 1956 р. зміг закінчити Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна. Тривалий час працював художником театрів, зокрема – головним художником Челябінського драматичного театру ім. С. Цвіллінга, художником театрів Ленінграду.

Із 1962 р. творчість Д. Лідера пов'язана із столицею України, де він у 1965-1975 рр. обіймав посаду головного художника Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка (у 1979–1990 рр. майстер знов працював у цій установі). Творчість художника виходила далеко за межі українського театрального й сценографічного мистецтва. «Його вплив на російську сценографію величезний, – зазначав біограф майстра В. Березкін, маючи на увазі радянський період. – Оформлені ним на московських і ленінградських сценах вистави увійшли до історії російського театру» [5].

Показовою ознакою творчої діяльності Данила Даниловича є тривале поєднання власне сценографічної з науково-педагогічною роботою. Зокрема, у 1973-1980 рр. він викладав на кафедрі живопису і композиції Київського художнього інституту (НАОМіА) і там же у 1975-1980 рр. очолював театральну майстерню. З 1994 р. – проф. кафедри живопису і композиції Української академії мистецтв. У 1997 р. проф. Д. Лідер став Дійсним членом Академії мистецтв України, а також членом Національних Спілок художників, театральних діячів, членом Комітету з Державних премій України ім. Т. Шевченка.

Науково-педагогічна діяльність митця породила і плеяду українських сценографів. Серед відомих її представників – А. Александрович, В. Карашевський, М. Левитська, С. Маслобойщиков, І. Несміянов та ін. До вихованців згаданої лабораторії та авторської майстерні в Київському художньому інституті відносять обдарованих сценографів «школи Лідера» й Л. Безпальчу, В. Риданих, С. Каштелянчук, О. Бурліна.

Творча звитяга Д. Лідера відзначена державою та професійним співтовариством. У 35-річному віці він став лауреатом Державної премії СРСР (за 1952 р.) за оформлення вистави «Любов Ярова» у Челябінському академічному драматичному театрі. У 1993 р. йому присуджено Національну премію України ім. Т. Шевченка, а також (у 1988 р.) премію ім. О. Корнійчука. Отримав почесні звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР (1972 р.) та Народного художника УРСР (1982 р.). Серед його престижних професійних відзнак – Золота медаль II трієналлє (1977 р., Вільнюс) за декорації до вистав «Макбет» й «Кар'єра А. Уї». Творчий спадок нараховує понад 150 оформлень. Залишивши творчий відбиток на провідних столичних сценах театрів оперети, опери і балету, драматичного театру Лесі Українки, кульмінацією його творчості стає Франківська сцена, де працюючи над такими виставами як: «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1970 р.), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана і Д. Деріона (1971 р.), «Гаряче серце» А. Островського (1972 р.), «Голубі олені» А. Коломійця (1973 р.), «Здрастуй, Прип'ять!» А. Левади (1974 р.), «Візит старої дами» Ф.-Й. Дюрренматта (1983 р.), «Злива» О. Коломійця (1985 р.).

Отримавши ідейно-філософський імпульс т. зв. «шістдесятництва» (руху гуманітарної й художньої інтелігенції – продукту десталінізації та ідеологічної лібералізації середини 1950 – середини 1960-х рр.), художник наприкінці 1960-х сфокусував й протиставив «дієву сценографію» класичній побутописній декорації, котра відображала історичний час та місце події. По суті, вважають дослідники його творчості, у рамках радянської сценографії відбулася своєрідна «естетична революція», принципи якої засвоєні та поширені учнями та однодумцями знаного сценографа не лише в Українській РСР, а й у Росії, Грузії, республіках Прибалтики [17].

Внесок Д. Лідера у мистецтва сценографії полягав в утвердженні «дієвої сценографії», що передбачало звернення до багатозначних, алегоричних й незавершених образів і від митця вимагало рішучості у розриві з догматичними уявленнями та готовності до різкої офіційної критики за звинуваченнями у відмові від встановлених стандартів, що в умовах ідеологічного консерватизму 1970-х рр. виглядало ледве не різновидом інакомислення та відхиленням від канонів офіційного принципу «соціалістичного реалізму». По суті, Д. Лідер змушений був піти у «творчу еміграцію» до театрів Москви, Ленінграду та Прибалтики через загострення конфлікту між його «інтегрованими до європейського театрального контексту сценографічними пошуками» та стагнаційною обстановкою українського радянського театру [23; 208].

За визначенням генерального директора Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки М. Резніковича, «Данило Данилович являв приклад достойної поведінки в недостойні часи…, він не оминув принижень цензури, проте знаменно, що ідеологічна клітка… в ті часи жодним чином не позначилася на його творчості» [16]. Водночас слід зауважити, що новаторські творчі пошуки митця відбувалися у межах початкового етапу становлення принципів «дієвої сценографії», який здійснювався зусиллями провідних сценографів країни (С. Бархін, Д. Боровський, І. Блумберг, Г. Гунія, Е. Кочергін, М. Кітаєв, В. Левенталь, Т. Сельвінська, Е. Стенберг, І. Сумбаташвілі), котрі вдалися до активного

впровадження симбіозу праці режисера та сценографа в рамках процесу вибудови сценічної дії [22; 63]. Вплив постмодерну на вітчизняне мистецтво (з часів Перебудови) склалася нова система – «дієва сценографія», яскравим представником й фундатором якої виступав митець. Для згаданої системи властивими є ігрові стосунки з текстом драматургічного твору, еклектика стилів і жанрів [6; 12].

Колег-сучасників вразив свого часу задум Д. Лідера щодо сценічного простору «Короля Ліра» (постановка Малого театру у Москві 1979 р. режисера Л. Хейфеця), який взагалі не містив історико-побутових деталей. Геометрична перспектива поставала у вигляді багатьох прямокутників різного розміру – від величезного, у розмір сцени, і до найменшого на заднику. Шкатулка з прямокутників у руках Ліра видавалася образним уособленням такого самого світу, втіленням маленького людського життя (мікрокосму) у співвідношенні із величезним Всесвітом (макрокосмом) [1].

Макет до вистави «Сорочинський ярмарок» дозволяв відобразити колорит національного побуту й специфіку ментальності українського народу, ігрову стихію народних свят і обрядів, гармонував із жанровими сценками і вокально-хореографічними номерами сценічної дії [20; 144]. Випадок із «Сорочинським ярмарком» став кроком до того, що у 1975 р. провідний український сценограф залишив франківську сцену, хоча через 5 років і прийняв запрошення художнього керівника (1979–2001 рр.) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка С. Данченка знову стати головним художником театру. Цей епізод лише підтверджує трагізм професійного шляху митця.

Творче мислення Д. Лідера породило синергію абстрактно-логічного способу образотворення з інтуїтивно-евристичним підходом у знаходженні рішень, широким застосуванням таких поетичних прийомів як тропи, метафори, порівняння, метонімії. Вважається, зокрема, що Д. Лідер випередив засновника теорії та автора дефініції трансавангарду (1979 р.), італійського мистецтвознавця А. Боніто, усвідомивши обмеженість антропоцентричної, раціональної моделі світосприймання, необхідність переходу до ідей контрапункту, незавершеного, багатозначного образу. Художнику властивий підхід, за яким оригінальний концептуальний підхід, самовираження («ідея») вважався пріоритетнішим за естетику. Висувалася творча стратегія проникнення в конфлікт п’єси з подальшим вираження її пластичними засобами («теорія Малого і Великого світу»).

У творчості Д. Лідера втілився мистецький концепт «вистави-задуму», який поширився, як вважають фахівці, в європейському культурному просторі 1970-1980-х рр. Художньо-графічні «вистави-задуми» перетворилися у невід’ємну складову театрального процесу, форму інтерпретації авторських думок [22; 64].

Свого часу (1981 р.), викладаючи сутність власних підходів у нарисі «Роздуми художника», Д. Лідер розкрив основні етапи авторської «схеми підходу до будь-якого матеріалу» при визначенні концептуального бачення змісту сценографічної композиції певної вистави:

– вивчення комплексу питань, пов’язаних із даною п’єсою, особливостями поетики автора, кола постійних проблем, сфери ідей тощо;

– виокремлення головних та другорядних проблем твору, за яким відбувається сценічна постановка;

– виявлення й осмислення художником нагальних суспільних проблем сьогодення, співзвучних поставленим у п’єсі;

– формулювання сценографом особистісної позиції стосовно морально-психологічних проблем, що містяться в тексті драматургічного твору;

– визначення художником для себе «характеру образності» для його втілення у концептуальні візії сценографічного оформлення [12; 6].

Центральний вузол професійних уявлень митця – театральний простір, який являє собою «кодову систему». Із суміжних галузей мистецтва, на його думку, ближче всього до поняття сценічного простору була архітектура.

Для підготовки мистецько-художніх кадрів сценографічної галузі повчальними залишаються психолого-педагогічні й навчально-методичні настанови професора Лідера. Методика навчання, базові установки Д. Лідера стосовно формування наочного образу вистави сприяли формуванню творчої особистості та використанню принципів і прийомів, накопичених різними національними сценографічними школами [21; 278]. Як зазначив учень митця, А. Александрович-Дочевський (головний художник Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка), Лідер-педагог «до кожного мав свій ключик…, дійсно робив те, що має робити педагог. Він розчинявся у світі студента і намагався виявити його особистість. Він дуже ретельно відчував, що являє собою людина. У кожного був свій шлях до Лідера, він був складною людиною, принциповою, з німецькою психологічною конструкцією… Школа Лідера – це колосальна методика». В. Карашевський (головний художник Київського академічного Молодого театру) також виніс власні судження про оригінальну методику викладання метра сценографії: «Спеціального

навчання не було. Лідер вважав, що це має відбуватися непомітно. Він багато нам пояснював, але ніколи не нав'язував. Завжди прагнув відшукати індивідуальність, завжди з цікавістю вислуховував наші вподобання. Але одночасно і для себе від нас брав щось корисне. Для нього важлива була сама розмова, в якій шукалася істина. Лідер називав це енергетичним полем». Учні завжди відзначали непідробний демократизм у спілкуванні, увагу, товариськість й щедру передачу навичок й досвіду Д. Лідера як педагога [1].

Загалом же методика навчання Д. Лідера базувалася на двох основних аспектах: дослідженні драматургічного матеріалу як основи творення візуально-образного ряду вистави, та взаємодії із режисером з формування замислу майбутньої вистави [12; 6–8]. Проте нині фахівці з сумом констатують, що з кінця ХХ ст. (відхід Д. Лідера від викладацької діяльності за віком) суспільно-економічний занепад зумовив міграцію значної частини театральних художників (його учнів) до Росії та країн ЄС, що перервало розвиток цієї школи в Україні. Зокрема, марними виявилися зусилля А. Александровича-Дочевського з відкриття факультету театрально-декораційного мистецтва у Київській національній академії мистецтв (закритий після смерті Д. Лідера), і нині студенти-сценографи втратили практику роботи у театрах з реальними режисерами [18; 958–959].

Висновки. Актуальними залишаються впроваджені ним принципи підготовки мистецько-художніх кадрів сценографічної галузі й методика навчання. Мистецтво має слугувати розвиткові і духовному вихованню людської душі, що є мова, якою душі розмовляють про речі, що для душі - «хліб насущний», який вона може отримати тільки в цій подобі. Висловлювання В. Кандінського: «…а якщо талановитий художник пропонує глядачам отруту /мистецтво, яке слугує ницим потребам/, тоді немає їжі для духовного зростання суспільства. Бо душа з вищого відділення весело скочується в нижче. І дарований людині «талант» /за Євангелієм/ може стати прокляттям не лише для обтяженої цим талантом людини, але і для кожного, хто їстиме її отруйний хліб» [7]. Акцентуючи увагу на семантичній стороні декорацій, практикував еклектику стилів і жанрів, заперечення лінійного оповідання, віддавав перевагу наочному аспекту. Сам театральний простір поставав у його розумінні «кодовою системою». Д. Лідером засновано т.зв. «великий стиль» із розкриття засобами мистецтва значущих проблеми людського буття, конструюванні узагальнено-метафоричного середовища, творенні «активно діючих образів», наочній матеріалізації обставин, які виражали суть драматичного конфлікту й мотивацію вчинків героїв вистави.

Погляди художника на сценографію спиралися на оригінальне філософсько-естетичне світобачення, самобутню інтерпретацію національних культур та відчуття історичного часу.

Список використаної літератури

1. ***Бевзюк-Волошина Л.*** Малий і Великий світи Данила Лідера. URL: https://nstdu.com.ua/publication/maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera.
2. ***Березкин В. И.*** Сценография второй половины 70-х годов. *Вопросы театра-81*. Москва : ВТО, 1981. С. 153–180.
3. ***Березкин В. И.*** Даниил Лидер: монография. Київ: Мистецтво, 1988. 200 с.
4. ***Березкин В. И.*** Искусство сценографии мирового театра. Т. 6: Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. Москва : URSS.720 с.
5. ***Березкин В. И.*** От автора. URL: http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=248380#FF1
6. ***Зубов А. Е.*** Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945–1990 годов: автореф. дисс…канд. искусств. 17.00.04. Барнаул, 2009. 22 с.
7. ***Кандинский В. В.*** О духовном в искусстве. Ленинград, 1989. 69 с. *Труды Всеросс. съезда художников в Петрограде декабрь 1911 – январь 1912 г.* Петроград, 1912. Т. 1. Перше вид. книги вийшло німецькою мовою 1911 р. у Берліні).
8. ***Кира Николаевна Питоева-Лидер:*** «Для меня так и осталось загадкой соединение светлой души Лидера с тем трагизмом, которым наполнены его работы». *Антиквар*. 2017. № 5–6. С.18–26.
9. ***Клековкин А.*** Даниил Лидер: Человек и его пространство. Из воскресных бесед с Даниилом Данииловичем Лидером, записанных в его Белой Мастерской в 1994-1999 гг. А. Клековкиным. Киев: Арт Економія, 2012. 88 с.
10. ***Коваленко Г. Ф.*** Художник театра Даниил Лидер. Москва: Искусство, 1980. 198 с.
11. ***Коваленко Г. Ф.*** Художник театра Даниил Лидер. Принципы образного решения сценического пространства в современном театре: автореф. дисс… канд. искусств. Москва, 1987. 19 с.
12. ***Лідер Д.*** Образ вистави. *Український театр*. 1972. № 4. С. 7–8.
13. ***Лідер Д.*** Форма вистави та контактність з глядачем. *Український театр,* 1974. № 2. С. 15–16.
14. ***Лідер Д.*** Відверто і чесно, в ім'я справи. *Український театр,* 1977. № 3. С. 8–10.
15. ***Лидер Д.*** Размышления художника. *Советские художники театра и кино' 79*. Москва : Сов. художник, 1981. 323 с.
16. ***Овчаренко Е.*** Лідер української сценографії. *Слово «Просвіти».* 2017. 8 черв.
17. ***Петрова О.*** Данило Лідер. У посторі і часі. *Дзеркало тижня*. 2017. 27 квіт. – 12 трав.

18. ***Руденко-Краєвська Н.*** Виховання сценографів в Україні. Професіоналізм «всупереч» чи «завдяки». *Народознавчі зошити*. 2017. № 4. С.955–960.

19. ***Сельвинская Т.*** Даниил Лидер. *Театр*. 1974. № 7. С. 63–65.

20. ***Фіалко В. О.*** Образне переосмислення національного у творчості українських режисерів і сценографів українського театру 70-х років XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 135–147.

21. ***Фіалко В. О.*** «Нова хвиля» сценографів українського театру 80-х років XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 277–287.

22. ***Фіалко В. О.*** «Пластична драматургія» Данила Лідера. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 21. С. 63–68.

23. ***Фіалко В. О.*** Режисерсько-сценографічна складова театрального процесу України 1970-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2017. Вип. 38. С. 203–208.

24. ***Фіалко В. О.*** Творчий метод Данила Лідера. *Антиквар*. 2017. № 5–6. С.18–26.

References

1. ***Bevziuk-Voloshyna L.*** Malyi i Velykyi svity Danila Lidera. URL: https://nstdu.com.ua/publication/ maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera/

2. ***Berezkyn V. Y.*** Stsenohrafyia vtoroi polovyni 70-kh hodov. *Voprosi teatra-81*. Moskva: VTO, 1981. S. 153–180.

3. ***Berezkyn V. Y.*** Daniil Lider: monohrafyia. K,: Mystetstvo, 1988.200 s.

4. ***Berezkyn V. Y.*** Yskusstvo stsenohrafyy myrovoho teatra. T. 6: Stsenohrafy Rossyy: David Borovskyi. Daniil Lider. Moskva: URSS.720 s.

5. ***Berezkyn V. Y.*** Ot avtora. URL: http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang= Ru&blang=ru&page=Book&id =248380#FF1

6. ***Zubov A. E.*** Stsenohrafyia teatrov Barnaula y Novosybyrska 1945–1990 hodov. fvtoref. dyss. kand. yskusstvovedenyia. 17.00.04. Barnaul, 2009. 22 s.

7. ***Kandynskyi V. V.*** O dukhovnom v yskusstve. Vasylyi Vasylevych Kandynskyi. L., 1989. 69 s. *Trudy Vserossyiskoho sъezda khudozhnykov v Petrohrade dekabr 1911 yanvar 1912 h*. Petrohrad, 1912. T. 1; Pershe vydannia knyhy vyishlo nimetskoiu movoiu 1911 r. v Berlini).

8. ***Kyra Nikolaevna Pitoeva-Lider:*** «Dlia menia tak i ostalos zahadkoi soedynenye svetloi dushy Lidera s tem trahyzmom, kotorim napolneni eho raboti». Antikvar. 2017. № 5–6. S.18–26.

9. ***Klekovkin A.*** Daniil Lider: Chelovek i eho prostranstvo. Yz voskresnikh besed s Daniilom Daniilovichem Liderom, zapysannikh v Eho Beloi Masterskoi v 1994–1999 hodakh Aleksandrom Klekovkinim. Kyiv: Art Ekonomiia, 2012. 88 s.

10. ***Kovalenko H. F.*** Khudozhnyk teatra Daniil Lider. Moskva: Yskusstvo, 1980. 198 s.

11. ***Kovalenko H. F.*** Khudozhnyk teatra Daniil Lider. Pryntsypi obraznoho reshenyia stsenycheskoho prostranstva v sovremennom teatre: Avtoref. na soysk. uchen. step. kand. yskusstvovedenyia. M., 1987. 19 s.

12. ***Lider D.*** Obraz vystavy. *Ukrainskyi teatr*. 1972. №4. S. 7–8.

13. ***Lider D.*** Forma vystavy ta kontaktnist z hliadachem. *Ukrainskyi teatr*, 1974. № 2. S. 15−16.

14. ***Lider D.*** Vidverto i chesno, v imia spravy. 1977. № 3. S. 8−10.

15. ***Lider D.*** Razmishlenyia khudozhnika. Sovetskie khudozhniki teatra i kino 79. Moskva : Sovetskyi khudozhnik, 1981. 323 s.

16. ***Ovcharenko E.*** Lider ukrainskoi stsenohrafii. Slovo «Prosvity». 2017. 8 chervnia.

17. ***Petrova O.*** Danilo Lider. U postori i chasi. Dzerkalo tyzhnia. 2017. 27 kvitnia –12 travnia.

18. ***Rudenko-Kraievska N.*** Vykhovannia stsenohrafiv v Ukraini. Profesionalizm «vsuperech» chy «zavdiaky». *Narodoznavchi zoshyty*. 2017. № 4. S.955–960.

19. ***Selvynskaia T.*** Daniil Lider. *Teatr*. 1974. № 7. S. 63–65.

20. ***Fialko V. O.*** Obrazne pereosmyslennia natsionalnoho u tvorchosti ukrainskykh rezhyseriv i stsenohrafiv ukrainskoho teatru 70-kh rokiv XX stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2013. Vyp. 24. S. 135–147.

21. ***Fialko V. O.*** «Nova khvylia» stsenohrafiv ukrainskoho teatru 80-kh rokiv KhKh stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2014. Vyp. 26. S. 277–287.

22. ***Fialko V. O.*** «Plastychna dramaturhiia» Danila Lidera. Naukovyi *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. 2017. Vyp. 21. S. 63–68.

23. ***Fialko V. O.*** Rezhysersko-stsenohrafichna skladova teatralnoho protsesu Ukrainy 1970-kh rokiv. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury.* 2017. Vyp. 38. S. 203–208.

24. Fialko V. O. Tvorchyi metod Danila Lidera. *Antikvar*. 2017. № 5–6. S.18–26.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ШКОЛЫ Д. ЛИДЕРА

Алишер Анна Викторовна – аспирантка кафедры искусствоведческой экспертизы, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина

Выдающийся театральный художник Даниил Лидер стал одним из ведущих создателей новой художественно-эстетической школы сценографии, которая получила название «действенной сценографии», предусматривающая обращение к многозначным, аллегорическим и незавершенным образам. Свойственный ей «большой стиль», по раскрытию средствами искусства значимых проблем человеческого бытия, делая акцент на семантической стороне декораций, практикуя эклектику стилей и жанров, отрицание линейного повествования,

отдавая предпочтение наглядному аспекту. Само театральное пространство становилось в его понимании «кодовой системой». Д. Лидер считал, что художник театра не дожидаясь общей концепции спектакля от режиссера, должен самостоятельно проработать материал и предложить декорации, которые создадут и, возможно, продиктуют художественно-эстетическое направление будущего театрального представления. Ставя себя в эпицентр поиска образа постановочной части спектакля, где и зарождалась вся мистерия мастерства и неповторимости сценографии, синтезируя различные художественно-сценографические стили, опираясь на историю национального колорита украинской ментальности. Мировосприятие течения времени межнациональных культур отражали художнические взгляды мастера на сценическое пространство театра.

Ключевые слова: сценография, театральное искусство, художественное творчество, театроведение, психология творчества, Даниил Лидер.

CONCEPTUAL VIEWS ON THE PHENOMENON OF STAGE SPACE IN D. LIDER CREATIVE SCHOOL

Alisher Anna – graduate student of the Department of Art History,
National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The outstanding theatrical artist Danilo Lider became one of the leading creators of the new art and aesthetic school of scenography which was called «effective scenography» which provided an appeal to meaningful allegorical and unfinished images. Her characteristic «great style» of revealing the significant problems of human existence by means of art emphasized the semantic side of the scenery practiced the eclecticism of styles and genres the denial of the linear narrative and preferred the visual aspect. The theatrical space itself appeared in his understanding as a «code system». D. Lider believed that a theater artist without waiting for the general concept of the play from the director should independently process the material and offer scenery that creates but also possibly dictates the artistic and aesthetic direction of the future theatrical performance. Putting himself at the epicenter of the search for an image of action where the whole mystery of the master's scenography was born synthesizing various artistic and scenographic styles based on the history of the national color of the Ukrainian mentality. The worldview of the time of interethnic cultures reflected the artistic views of the master.

Key words: scenography, theatrical art, artistic creativity, theatrical studies, psychology of creativity, Danilo Lider.

UDC 7.072.2:7.038.54(477)

CONCEPTUAL VIEWS ON THE PHENOMENON OF STAGE SPACE IN D. LIDER CREATIVE SCHOOL

Alisher Anna – graduate student of the Department of Art History,
National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article. Pursues the analysis of historical artistic and creative factors in the formation of conceptual scenographic visions and artistic techniques of the prominent Ukrainian set designer D. Lider (1917-2003) based on the study of existing scientific works on the artist's work and biographical studies.

The methodology of work the historical-culturological method opens opportunities for studying the artist's contribution to the enrichment and development of the art of artistic design of theatrical performances in the historical-cultural context of the evolution of this genre. The method of prosopography allows to create a holistic professional and creative biography of the artist on the basis of a comprehensive consideration of social and personal factors in combination with art analysis of the sources of formation and content of creativity. The method of comparative art studies is productive in terms of identifying the stages of evolution of the scenographer's work comparing the achievements of the artist with the previous stages of development of scenographic skills.

Scientific novelty. It consists in the author's attempt to generalize the existing scientific and artistic views on the formation of the essence of the phenomenon of scenographic space inherent in the creative school of D. Lider.

Results. D. Lider became one of the leading creators of a new artistic and aesthetic school of scenography which was called «effective scenography» and provided an appeal to meaningful allegorical and incomplete images. Her «great style» of revealing significant problems of human existence by means of art emphasized the semantic side of the scenery practiced the eclecticism of styles and genres the denial of the linear narrative and preferred the visual aspect. The theatrical space itself appeared in his understanding as a «code system». The artist believed that a theater artist without waiting for the general concept of the play from the director should independently process the material and invent scenery that may dictate or create the artistic direction of the future theatrical performance. Putting himself at the epicenter of the search for an image of action where the whole mystery of D. Lider scenography was born. Synthesis of different artistic and scenographic styles national color of the Ukrainian mentality. The worldview of the historical time of interethnic cultures reflected the artistic views of D. Lider.

The practical significance. Danilo Lider was one of the leading creators of the new art and aesthetic school of scenography which was called «effective scenography» and provided an appeal to meaningful allegorical and incomplete images. Was founded the «Great style» of revealing by means of art significant problems of human existence expressing the essence of dramatic conflict. The artist paid a lot of attention to reflecting the color of national life and the specifics of the mentality of the Ukrainian people. The master's scenography left behind a huge artistic and philosophical legacy of artistic and graphic sketches models dynamically transformed for vivid artistic expression revealing theatrical achievements.

D. Lider contribution to the art of scenography was to establish an «effective scenography» which involved turning to ambiguous allegorical and incomplete images and required the artist himself to be determined to break with dogmatic ideas and to be ready for sharp official criticism of accusations of rejection of established standards. Which in the conditions of ideological conservatism of the 1970s looked almost like a kind of dissent and deviation from the canons.

Danilo Lider art is about life itself about its most fundamental and urgent problems about what constitutes the eternal questions of human existence. Through visible images the artist was able to fully embody in scenographic decisions not only the main but also the most general semantic content of human ethical values.

***Key words*:** scenography, theatrical art, artistic creativity, theatrical studies, psychology of creativity, Danilo Lider.

Надійшла до редакції 10.07.2020 р

УДК 7477.2.11.457

ПОНЯТТЄВЕ КОЛО КАМЕРНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Кисляк Богдан Миколайович – кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства,
Львівський університет ім. І. Боберського, м. Львів
http://orcid.org/0000-0002-5622-8851
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.348
bogdankuslyak@gmail.com

Наведено огляд публікацій, в яких розглянуто поняття камерного інструментального ансамблю або його окремих складових ыз різних точок зору та ракурсів музикознавства. Здійснено хронологічний аналіз та розгляд поняття «камерний інструментальний ансамбль» в контексті його фігурування в той чи інший період. Аналізується перелік понять, вживаних у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві у ставленні до камерного інструментального ансамблю. Виявлено специфіку побутування термінів «ансамбль» та «камерний» у розрізі баянного виконавства.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, баянне виконавство, жанр, термін, поняття.

Актуальність проблеми. Кінець ХХ ст. продемонстрував відчутний стрибок, стрімку еволюцію і мобільність камерно-інструментальних ансамблевих форм в їх жанрово-стильовому, ідейно-образному, органологічному темброво-інструментальному, мовно-композиторському, виконавському аспектах. Утім, між досконалими видами, семантичною високістю [4; 134] камерно-ансамблевого жанру (нас цікавлять, передусім, інструментальні його форми) та спільним музикуванням, як таким, пролягає шлях не одного тисячоліття культурної еволюції людства, а й якісні показники, які в ході розвитку самих камерно-ансамблевих форм і музикознавчого їх осмислення відбивалися, у тому числі, в понятєво-термінологічних визначеннях. Це «ансамбль», «музичний ансамбль» («ансамбль в музиці»), «ансамблевість», «камерність» («генетичний код камерності», «інваріант камерності» тощо), «камерний ансамбль», «камерно-інструментальний ансамбль» («камерно-ансамблевий інструменталізм», «виконавський камерно-ансамблевий хронотоп») та деякі ін.

Аналіз останніх публікацій. Саме ці поняття/явища (така синонімізація-розширення вдало, на наш погляд, наводиться на сторінках докторської дисертації Л. Повзун [4]) останнім часом піддаються глибокому різнобічному аналізу. Причому, якщо до останньої чверті ХХ століття дослідження вказаного понятійного поля більше містилися у столичних музикознавчих розвідках радянської імперії (Б. Асафьєв [2]; М. Арановський; Д. Благой; В. Бобровський; І. Бялий; Т. Гайдамович, Л. Гаккель; Л. Гінзбург; А. Готліб; Л. Раабен; А. Ступель та ін.), значним є внесок німецьких музикознавців Л. Ноля [3] і Т. Адорно [1], то від кінця ХХ ст. теоретичні розробки феномену, явища, понятєвих визначень камерно-інструментальних ансамблів стали більшою мірою пріоритетом українського музикознавства (що закономірно, бо цей жанр переважає й у музиці українських композиторів).

Тут, перш за все, слід назвати докторські дослідження І. Польської [5] (2003) та Л. Повзун [4] (2018), де важливий для нашої роботи понятєво-категоріальний апарат розробляється всебічно, грунтовно, аргументовано, з урахуванням масиву попередніх наукових розробок та зі спиранням на величезний обсяг музичного матеріалу в його історико-хронологічній логіці розвитку. Ці роботи визначаються вираженим системним підходом із застосуванням відповідної комплексної методології дослідження і якісно новим щаблем узагальнень щодо вказаних явищ/понять.

Так, І. Польська концентрує увагу на феноменологічній цілісності як результаті специфічного музично-ансамблевого мислення; дефініціях понять ансамблю і музичного ансамблю, камерної музики і камерного ансамблю, ансамблю і ансамблевості, системі і структурі ансамблевих жанрів і ансамблів; історичних, естетичних, соціокультурних умовах їх функціонування. Л. Повзун виділяє у феномені камерно-інструментальних жанрів та ансамблевому мисленні історично-естетичну, просторово-акустичну,

© Кисляк Б. М., 2020

художньо-органологічну універсалію – явище/поняття камерності як «художньо-стильової парадигми інструментально-ансамблевої музики» [4; 385]; підкреслює специфіку її виконавської природи.

Чималий внесок до скарбнички теорії (й практики) камерно-ансамблевого інструментального жанру внесли й такі українські науковці, як О. Зав'ялова (ансамбль як тип музичного мислення); Н. Дика (світовий контекст і національна специфіка, композиторсько-виконавський взаємовплив, «ніша в духовному доробку нації»); О. Грабовська (специфіка камерності), Е. Куприяненко (поняття камерності, ансамблевості, ансамбля, камерно-ансамблевого жанру, ансамблево-інструментальна тембро-фактура); Н. Яковчук (докладний аналіз теорії та практики камерно інструментального ансамблевого жанру в українському музикознавстві) та інші.

Метою даної статті – є хронологізація та актуалізація понятт'євого та термінологічного кола, що стосується поняття «камерний інструментальний ансамбль» в межах баянного виконавства та дослідження його формування в історично-культурному аспекті.

Термін «ансамбль» виявляє семантичну узагальненість і розмаїття сфер функціонування [5; 77], на що вказує як етимологія слова (франц. Ensemble – сукупність, струнке ціле), так і докладання його до різних сфер буття: сценічного мистецтва («гармонійне поєднання всіх компонентів спектаклю, підлеглих єдиному задуму»; до групи виконавців, «яка виступає як єдиний художній колектив»; до «музичного твору для декількох виконавців (дует, тріо та ін.)»; до архітектури й містобудування («гармонійна єдність просторової композиції»; навіть – до побутових ситуацій. Естетична трактовка поняття включає багатокомпонентність, комплексність, єдність, що «володіє розпізнаваними ознаками художнього цілого» [5; 77]. І. Польська, наполягаючи на обов'язковому уточненні змісту і обсягу дефініції *ансамбль* (сфера функціонування, кількісно-якісні показники складових елементів, спосіб функціонування і тип взаємодії), принциповою детермінантою феномена вважає концепцію *цілісності*, синкретичну ансамблеву спільність, що «володіє новими рисами, властивими тільки їй і які не існували раніше» [5; 78]. Таким чином зміст поняття «ансамбль» укладається у проблемне поле цілого і частки з принциповою узгодженістю, кореляцією останніх для складання *нового системного результату*.

Будь-яке спільне (колективне) музикування від початку передбачає узгодженість взаємодії виконавців для досягнення певної естетичної, трудової, досугово-розважальної, духовно-ритуальної мети. У широкому і загальноприйнятому тлумаченні поняття *музичного ансамблю* включає різні форми колективного музикування, яке відбувається на засадах узгодженої взаємодії виконавців, об'єднаних спільним виконанням твору. Важливою її умовою є рівновага між індивідуальною і колективною основою виконавського акту, в якому сполучаються вільний самовираз кожного музиканта та неподільна згуртованість учасників ансамблю, об'єднаних завданнями синхронізованого за усіма музично-технологічними показниками виконання, розгортання кінетичної енергії музичного розвитку й драматургії, досягнення спільної якості художньо-катартичного результату виконання. Втім, останні три з вказаних показників формувалися вже у статусі професійного виконавства камерно-інструментальних ансамблів від XVI ст. (пізніше – й оркестрів) і саме їх наявністю відрізняються від спільного музикування як фольклорно-синкретичного, домашнього, любительського, дозвільного жанру.

З часової перспективи сьогодення вже остаточно можемо стверджувати, що історичне формування, функціонування і розвиток музично-ансамблевої системи, зокрема інструментальної, відбувалися в нерозривній єдності з практикою професійного ансамблевого *виконавства* [4, 5]: «феномен камерної інструментально-ансамблевої музики є *виконавським за своєю історичною жанрово-етимологічною та структурно-композиційною основою* (*курсив наш* – Б. К.)» [4; 394], виявляючи в історично-послідовному (стильовому) розвитку певну ієрархію виконавсько-композиторських «відносин», діалогічних типів. Так, бароковий тип відтворює синкретизм виконавської і композиторської форм, де перша ініціює другу. Класицистський тип формується авторською (композиторською) моделлю на основі розшарування двох начал і визначенням певної рівноваги. Романтичний виконавсько-композиторський діалог позиціонує паритетність виконавської артикуляційно-штрихової, агогічно-структурної ініціативи (інтерпретації) та композиторської імперативності (з можливостями композитора-виконавця).

Історичний розвиток камерно-ансамблевих жанрів відбивався й на шляху теоретичного їх осмислення, зокрема у термінологічній системі. Так, Л. Повзун указує на розгалуженість, але виражену мобільність такої системи (як і самих ансамблевих складів і типів) у барокову епоху, підкреслюючи бажання композиторів «систематизувати просторову складову ансамблів… як систему різноманітних за важкістю та насиченістю мас» [4; 153] саме на термінологічному рівні: Voces humance – найкращі, яскраві вокальні голоси, гарні й виразні й без підтримки хорів (інструментального чи голосового); Chorus instrumentalis – інструментальні сполучення, але не орган; Ripieno – певний аналог Tutti, відносна (до навколишнього) щільність та ін. Динамічний контраст *forte – piano* (важливий драматургічний принцип епохи) Л. Повзун, вслід за М. Лобановою, розглядає як «відтворення просторової ідеї

віддаленості» з формотворчими засадами [4; 150], що сприяє динамізації ансамблевої якості у створенні її «провідного чинника… – єдності та узгодження контрастного-протилежного» [4; 150]. Усі ці терміни вказували частково на склад, але акцентували «мовно-стилістичні засади ансамблевого музикування» [4; 150], фіксуючи історичні шляхи, особливі «правила» формування камерно-ансамблевого жанру.

Отже, вказані засоби просторово-ансамблевої виразовості уособлювали не тільки художні прийоми, а й певні принципи ансамблевості і камерності – просторово-тембральне виокремлення / різноманітність сполучень / поєднання у гармонійному цілому; темброво-фактурна щільність / «сольність в ансамблі» з можливістю (і необхідністю) слухового корегування. Тож важливими в аспекті історико-просторових умов камерно-ансамблевого музикування постають намічені ще Г. Кохом у XVIII ст. і спеціально акцентовані А. Готлібом та ін. у 1970-ті *індивідуально-впізнавані (особистісно-психологічні), або комунікативно-виконавські*, – мобільні – чинники. Саме вони, виявляючи здатність до інтерпретативно-смислової множинності, варіантності відтворення композиторської ідеї, уможливлюють через мобільність артикуляційно-динамічних ансамблево-виконавських засобів «жанрово-естетичну універсальність камерно-ансамблевих творів» [4; 28][2]. Такий «парадокс» виявляється, наприклад, на рівні різних просторово-акустичних показників функціонування камерних жанрів (пленерні, камерні, концертні) з застосуванням відповідних виконавських засобів (загострених пленерних, більш делікатних камерних або яскраво-концертних) [4; 28].

Інший прийом мобільності – зміна інструментів-учасників – композиторський (вказаний в тексті[3]) або виконавський (перекладення, особливо актуальні у баянному ансамблевому мистецтві). Баян тут у силу необхідного (за відсутності спеціально написаних творів) або художньо виправданого (як нового тембрального прочитання[4]) розширення репертуарного арсеналу (за рахунок перекладень) пройшов гарну школу кристалізації прийомів ансамблевого звучання, рольових функцій, специфіки акомадаційних[5] знахідок, тембрального диференціювання власної та загально-ансамблевої фактури). Деякі сучасні композитори взагалі вказують на взаємозамінність баяна та інших інструментів (наприклад – органа/баяна з віолончеллю в п'єсі С. Губайдуліної «In crocе»).

Т. Адорно у визначенні соціологічного аспекту камерної музики стверджує, що «у самому її змісті» закладене «звернення до виконавців», «інтенція, яка полягає в єдності нотного тексту і виконавців»; така особливість інтерпретації, при якій остання «ще раз народжує на світ композицію як становлення, що і є для неї ідеальною публікою – слухачами, які слідують за найглибшим і потаємним її рухом» [1; 79]. Таке поєднання об'єкта і публіки відновлює рівновагу мистецтва і його сприйняття, які, на думку Адорно, були втрачені «мистецтвом буржуазним».

Отже, вказані *виконавські аспекти* «наживо» (у нових просторово-концертних умовах, з різними виконавцями-індивідуальностями та інструментами-учасниками, за нових мовно-стилістичних «обставин») забезпечують якості узгодженості-єдності частки/цілого, дозволяють визначитися з функціональним місцем ансамблевої партії та конкретного інструменту в ансамблі в цілому або в конкретний момент виконання. Зокрема, ансамблевий склад за участю інструментів – «замінювачів оркестру» (рояля або баяна) – відразу потрапляє в інші акустично-просторові (фактурні, динамічні, артикуляційні) умови, і це мають враховувати усі учасники ансамблю.

Повертаючись до визначення ансамблево-музичної якості – *музичного ансамбля* як такого, вкажемо на типові його ознаки:

– невелика чисельність учасників (Б. Асаф'єв; Л. Гаккель; О. Зінькевич; Л. Повзун [4]; І. Польська [5]; Енциклопедичний музичний словник та ін.);

– мистецька індивідуальність учасників – інструментально-технологічна, виконавсько-стильова (практично усі автори) – у поєднанні з

– єдністю, цільністю, злагодженістю художнього колективу, стрункістю виконання, технологічною та комунікативно-виконавською узгодженістю (практично усі відомі нам визначення), а отже й мислення його учасників [4, 5];

– принцип «одна партія – один інструмент» (Л. Повзун) із можливістю виконання одним інструменталістом на різних інструментах;

– власна жанрова семантика (Б. Асаф'єв, Т. Гайдамович, Л. Гаккель, Н. Дика, О. Зав'ялова, Л. Повзун, І. Польська, В. Сумарокова);

– виконавська етимологія, виконавська природа (Л. Гаккель, О. Зав'ялова, Е. Куприяненко, Л. Повзун, І. Польська та усі автори досліджуваної тематики – виконавці).

Жанрова конкретизація поняття «ансамбль» здійснюється в контексті з іншим поняттям – «камерність». Перші спроби усвідомлення камерного ансамблю можна віднести до початку XVII ст., і пов'язані вони з новим оперним жанром, де чергуються ансамблеві та сольні виступи. Остаточно стверджується гомофонія, де диференціюється сольна партія з власним типом інтонування, мелодія (як

втілення особистісного начала – героя) і акомпанемент. Явище музичного тематизму в оперній творчості спонукало до пошуків нових форм і засобів музичного вираження, формуючи рух до ансамблевої якості як *колективу солістів* (вокалістів, інструменталістів або їх разом). Одночасно саме у той період автономізуються і актуалізуються суто інструментальні форми музичного вираження у форматах соло, ансамблі, оркестри, кристалізуючи власну жанрову систему і виконавські принципи. Цікаво, що в бароковій культурі до камерного жанру відносили таку музику, «що звучала у салонах і залах і яка не призначалася для церковного або театрального виконання» [4; 48]. Про «замкнутість простору», «невеликі приміщення», «домашнє музикування» заговорили значно пізніше.

Однією з перших музикознавчих вказівок на камерність можна вважати розробки Б. Асаф'єва. Дослідник указував на «замкнуте музикування», «обмежене коло слухачів в малому за розміром приміщенні». Така камерність умов виконання народжує відповідні «характер, відбір засобів вираження, техніку і у багатьох відношеннях свій нахил змісту, особливо, у сферу піднесено-інтелектуальну, в галузь споглядання і роздумів. у в сферу особистої психіки» [2; 213], звідси і виконавська етимологія жанру. І навіть будучи етимологічно пов'язаною з побутовими, аматорськими видами музикування, камерна музика через сферу професійної композиторської та виконавської творчості (вже у якості самостійного жанру) виходячи на концертну естраду, зберігає ту особливу «піднесено-інтелектуальну замкнутість», психологічність, на які вказував Б. Асаф'єв.

На такі камерно-просторові умови виконання як передумову мисленнєво-чуттєвої якості камерності вказують практично всі дослідники, зокрема І. Польска та Л. Повзун. Саме така довірлива атмосфера сприяє характерним рисам камерності – орієнтації на «людський вимір», «поглиблену психологічність або серцеву задушевність спілкування», ідею «духовного спілкування однодумців» [5; 108, 177]; «домінуванню психологічно-поглиблених концепцій, суб'єктивному сприйняттю реалій… особливої ніші в духовному доробку нації». «Зовнішня», мобільна форма камерно-інструментальних жанрів (умови виконання) кореспондує з «внутрішньою», усталеною – «особливими смисловими властивостями, пов'язаними з відтворенням екзистенційних засад людської свідомості», з церковними жанрами та храмовим інструментально-ансамблевим музикуванням, які «опосередковано впливали на камерно-інструментальну сферу художньо віддзеркаленими особливостями духовного світосприйняття» [4; 133]. Подібна семантика відтворилася і у семантиці камерності, генеруючи чисельні похідні поняття (камерна музика, камерний ансамбль, камерний оркестр, камерна симфонія, камерна опера тощо) [4; 81].

У музикознавстві камерність розглядається як *тип мислення* у паралель до симфонічності, концертності, театральності. Вказана Б. Асафьєвим розрізненість європейської камерної і симфонічної музики не означає заперечення у першій – якості симфонічності. Справа в «іншому напрямі впливу», меншій схильності до зображальності і більшої до самозаглиблення, витонченості «формально-стилістичної обробки» «матеріалу зовнішніх почуттів» [4; 81]. Те саме стосується й співвідносності камерності і концертності, камерності і театральності. Т. Адорно вказував на «епоху сонатної форми», як конструктивно-стильову спільність камерної, симфонічної та концертно-симфонічної музики з одночасним істотним розрізненням. Розвиток цих жанрів (і типів музичного мислення) протікав у відцентрово-доцентрових відносинах автономності і дифузійності. Адже сонатна форма як архітектонічна і семантична основа «камерності» і «симфонічності» виявлялася «особливо придатною для зображення суб'єктивно-опосередкованої динамічної цілісності» [1; 85]. А це якраз семантична ознака скоріше камерних жанрів, ніж симфонічних або концертних з їх «фресковою манерою», розрахованим на масову публіку ефектом [1; 85].

Досліджуючи еволюцію стильових ознак камерності в інструментально-ансамблевих жанрах, Л. Повзун указує на змінність цих процесів «в органологічній, естетичній, семантичній, хронотопічній сферах» [4; 78–79] (зовнішня форма все ж впливає на внутрішню), а саму *камерність* із вказаними вище рисами визначає як *жанрово-стильову парадигму інструментально-ансамблевої музики*. Категорія камерності таким чином постає «семантичною структурою, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом "автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач"», дія якого обумовлена взаємообмінним характером самоцінної ідентифікації та результативним синтезом, сприяючи «примноженню смислів» [4; 385].

Синтез властивостей ансамблевості і камерності, проголошений І. Польською «змістом поняття камерно-музичної культури» [5; 108], корегується також особистісно-виконавською (стильовою) взаємодією учасників ансамблю [4; 28] як феномену індивідуально-спільної інтерпретативної комунікації, мислечуттєвого відтворення композиторської ідеї на основі узгоджено-особистісних (художньо-естетичних, психологічно-артистичних, інструментально- і загально-музичних технологічних) якостей цілісності. Виконавський підхід до характеристики камерності та ансамблевості дозволяє акцентувати виконавсько-стильові ознаки у першій та «предметно-жанрову основу» у другій. На думку Л. Повзун, саме ансамбль (і ширше ансамблевість) породжує камерність, як «ідеальну сторону матеріально-речового

процесу музичного звучання», тобто надає їй можливості поставати «ідеальною формою діалогу в музиці» з боку стилістичних ознак, відтворюючи «духовну» семантику стилістичних знаків та з боку стильової «змістовної форми» у втіленні «психологічного діалогу» [4; 29].

Особливого змісту тут набуває інструментально-матеріальна речовість конкретних музичних інструментів. Показово, що процеси «інструменталізації» вокальної музики поруч із проростанням із неї ж можна споглядати саме у камерно-ансамблевій сфері музикування (concerto grosso, ричеркар, канцони, які вкупі називалися «сонатами» і гралися на інструментах, а не співалися, на відміну від «кантати»).

Таким чином, ансамблевість і камерність від початку виступали якостями інструментальної музики, що виявлялося на рівні «жанрової моделі» – складеної художньої форми з характерною якістю викристалізованих змістовних і композиційних параметрів. Так вибудовується амбівалентність конкретного жанру, де останній, «з одного боку є системою взаємодії складових, а з іншого – його можна розглядати як складову більш узагальненої системи, яка є синтезом усіх існуючих жанроутворень» [4; 29]. Камерно-ансамблевий інструментальний жанр і є такою системою/підсистемою (камерно-інструментального жанру). В системі камерно-інструментального ансамблевого жанру стисліcть, зосередженість (камерність), потяг до найбільш органічної організації матеріалу у новій цілісності (ансамблевість) прагнуть до «такого використання виразових засобів, при якому кожен інструмент, кожен голос дають характерне, тільки їм притаманне і ними тільки здійсненне в даних умовах звучання» [2; 107]. Такі загальні принципи сучасного розуміння камерного інструменталізму.

Слід зазначити, що більшість дослідників підходить до розгляду камерно-ансамблевого категоріального поля (і сутності явища) з боку жанрових його характеристик. Цю сферу камерної творчості часто визначають такими загальними поняттями, як «камерно-інструментальна музика» або «камерно-інструментальний жанр» (жанри). Це логічно, адже жанрові настанови, «пам'ять жанру» складають найбільш стабільну сторону явища, а будучи, за О. Самойленко, зверненими до загального духовного змісту культури, конкретизують його, зберігаючи ознаки своєрідного «великого часу», певного історико-семантичного коду. Але багатозначність і складність поняття «жанр» з його зв’язком з «походженням, способом і умовами (місцем) виконання і сприйняття, а також з особливостями змісту та форми»; з іманентною прикордонною природою, обумовленою множинною варіантністю поєднань вказаних чинників, провокують різні підходи до класифікації музичних жанрів, визначення жанрових критеріїв. Зокрема, це стосується й камерно-інструментальних жанрів.

Не менш складна ситуація практичного буття і наукового осягання жанру як семантичної моделі утворюється на стику жанру і стилю. Традиційна парність цих понять «найбільш ґрунтовно відтворює сутність внутрішнього художнього діалогу». А будь-які зміни (в тому числі, у сфері інструментально-ансамблевих жанрів) в ході історичного розвитку так чи інакше будуть спиратися на стильові показники, коли поряд з основними «родовими» ознаками неминучі й стилістичні оновлення. Таким чином, жанр камерної музики еволюціонує саме на стильовій основі. А еволюція жанрів камерного ансамблю, «досягаючи найвищої “точки” міжстильового діалогу, призводить до народження “нової жанрової якості”»). На жанрово-стильову специфіку камерної інструментально-ансамблевої творчості вказують М. Арановський, Б. Асафьєв [2], Е. Куприяненко, Л. Повзун [4], І. Польська [5] та ін.

Жанрово-стильові (зазвичай вони поєднуються) параметри камерних ансамблів залежать і від їх кількісно-якісних показників. Прийнята класифікація виконавських ансамблів може здійснюватися за наступними принципами:

1. кількість учасників (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет[6]);
2. тембральна спорідненість (темброво-однорідні – струнний квартет), темброво-неоднорідні (фортепіанні тріо, квартет, квінтет) або монотемброві (дует фортепіано, дует, тріо, квартет баянів, дует скрипок тощо);
3. жанрова стабільність, як стала форма з визначеним якісним складом (струнний квартет, фортепіанний дует, тріо, квартет, квінтет, духовий квінтет, ансамбль баянів тощо), що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії, оригінальним (написаним спеціально для такого складу) репертуаром. Паралельно від початку формування камерно-ансамблевих жанрів існують ансамблі з вільним вибором і практично необмеженою варіантністю інструментарію через притягнення нових (у тому числі, модифікованих, як у свій час баян) музичних інструментів, зокрема у пошуку нових форм існування стабільних ансамблевих складів;
4. тип внутрішньої діалогічності (паритетність або соло + акомпанемент);
5. сфери побутування, склад і виконавська манера (професійно-академічні, фольклорно-аматорські, самодіяльні – напівпрофесійні).

Отже, механізм формування камерно-ансамблевих інструментальних жанрів, окрім указаних чинників, зазнав і впливу багатовікового фольклорного сумісного музикування, адже усі сталі від XVI ст.

інструменти, з одного боку, утворилися від фольклорних прототипів через органологічну модернізацію та розвиток виконавського (виконавсько-композиторського) мислення, з іншого – «перекочувавши» до міського середовища не могли повністю бути ізольованими. Для баянної інструментальної культури, академізованої на очах «одного покоління» від популярного міського, у тому числі, середовища; синтезувавшої певним чином фольклорні, популярно-естрадні і набуті академічні засади кожен із цих контекстів є важливим, як в історичній етимології, так у сучасному бутті.

Примітки:

[1] Відомо, що здебільшого, «композиторським інструментом» виступає фортепіано. І це логічно, адже цей інструмент укоренився у статусі універсального «замінювача оркестру», отже надає під час створення музики переваги щодо втілення, прослуховування фактурних вертикалі, горизонталі, навіть діагоналі загалом, утім, позбавлених артикуляційно-тембральних, фактурних та інших специфічних характеристик, які вже домислюються-дослуховуються авторами і часто (зокрема, нові) потребують виконавського «втручання».

[2] Що вже від останньої третини XX століття постане ключовою інтенцією розвитку камерно-ансамблевих жанрів за участю баяна.

[3] Вельми характерний для барокової ансамблевої творчості.

[4] М. Ризоль указував на свідоцтва композиторів-сучасників, чиї твори перекладені для квартету під його орудою, щодо схвалення авторами музики оновленого звучання, зокрема у творах: Л. Ревуцького та «Веснянки» І. Шамо для фортепіано, «Вальса-шарманки» з музики до кінофільму «Овід» Д. Шостаковича для симфонічного оркестру.

[5] Акомодація (від лат. Accomodatio – пристосування до будь-чого) – одна зі сторін адаптації, пристосування, яке вимагає певних форм активності.

[6] Таку останню дефініцію вказує І. Польська [5; 205].

Список використаної літератури

1. ***Адорно Т. В.*** Камерная музыка. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки* / пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. СПб., 1998. С. 78–94.

2. ***Асафьев Б.*** О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд., 1981. С. 107, 213.

3. ***Ноль Л.*** Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта. СПб.: Изд-во Юргенсона; Тип. А. С. Суворина, 1882. 162 с.

4. ***Повзун Л. І.*** Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. д-ра миств.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.

5. ***Польская И. И.*** Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты: дис. д-ра искусств.: 17.00.03 / Харьков. гос. акад. культуры. Харьков, 2003. 435 с.

6. ***Ризоль Н. И.*** Очерки о работе в ансамбле баянистов / общ. ред. Н. Я. Чайкина. Москва: Сов. композ., 1986. 224 с.

References

1. ***Adorno T. V.*** Kamernaia muzыka. Adorno T. V. *Yzbrannoe: Sotsyolohyia muzuky* / per. A. V. Mykhailova, M. Y. Levynoi; hl. red. y avt. proekta S. Ya. Levyt; sost. S. Ya. Levyt, S. Yu. Khurumov. SPb., 1998. S. 78–94.

2. ***Asafev B.*** O symfonycheskoi y kamernoi muzuke. Lenynhrad: Muzuka, Lenynhr. otd., 1981. S. 107, 213.

3. ***Nol L.*** Ystorycheskoe razvytye kamernoi muzыky y ee znachenye dlia muzukanta. SPb.: Yzd-vo Yurhensona; Typ. A. S. Suvoryna, 1882. 162 s.

4. ***Povzun L. I.*** Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti: dys. d-ra mystv.: 17.00.03 / NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 403 s.

5. ***Polskaia Y. Y.*** Kamernui ansambl: teoretyko-kulturolohycheskye aspekty: dys. d-ra yskusstv.: 17.00.03 / Kharkov. hos. akad. kulturы. Kharkov, 2003. 435 s.

6. ***Ryzol N. Y.*** Ocherky o rabote v ansamble baianystov / obshch. red. N. Ya. Chaikyna. Moskva: Sov. kompoz., 1986. 224 s.

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ КАМЕРНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Кисляк Богдан Николаевич – кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры хореографии и искусствоведения,
Львовский университет им. И. Боберского, г. Львов

Осуществлен обзор публикаций, в которых затрагивалось понятие камерного инструментального ансамбля или его отдельных составляющих с разных точек зрения и ракурсов музыковедения. Предпринят хронологический анализ и рассмотрено понятие «камерный инструментальный ансамбль» в контексте его функционирования в тот или иной период. Рассматривается перечень понятий, применяемых в отечественном и зарубежном музыковедении по отношению к камерному инструментальному ансамблю. Проанализирована практика бытования терминов «ансамбль» и «камерный» в контексте баянного исполнительства.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, баянное исполнительство, жанр, термин, понятие.

CONCEPTUAL FIELD OF CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN MUSICOLOGY

Kysliak Bogdan – candidate of art history
Lecturer at Lviv university named after Ivan Boberskyi
Department of Choreography and Art History, Lviv

An overview of publications considering the concept of a chamber instrumental ensemble and its separate components examined from the different points of view and aspects of musicology is given. The chronological analysis and analysis of the concept of «chamber instrumental ensemble» in the context of its appearance at different periods of time are carried out. The list of concepts used in domestic and foreign musicology concerning the chamber instrumental ensemble is considered. The existence of the terms «ensemble» and «chamber» in the context of bayan performance is analyzed.

Key words: chamber instrumental ensemble, bayan performance, genre, term, concept.

UDC 477.2.11.457

CONCEPTUAL FIELD OF CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN MUSICOLOGY

Kysliak Bogdan – candidate of art history
Lecturer at Lviv university named after Ivan Boberskyi
Department of Choreography and Art History, Lviv

The article aims to chronologize and update the conceptual and terminological range related to the concept of «chamber instrumental ensemble» within the accordion performance and study of its formation in the historical and cultural aspects.

Research methodology. The article uses general and special methods, including logical-conceptual, to analyze phenomena and concepts of the chamber ensemble.

Results. An overview of publications considering the concept of a chamber instrumental ensemble and its separate components examined from the different points of view and aspects of musicology is given. The chronological analysis and analysis of the concept of «chamber instrumental ensemble» in the context of its appearance at different periods of time are carried out. The list of concepts used in domestic and foreign musicology concerning the chamber instrumental ensemble is considered. The existence of the terms «ensemble» and «chamber» in the context of bayan performance is analyzed.

Novelty. For the first time in the national musicology, principles of the ensemble in the organo-visual and performing-intonational structure of the bayan are revealed; the concept of «complex ensemble» is offered with the participation of a polyphonic orchestra (ensemble) – like instrument capable of creating its own subsystem in the ensemble system as a whole.

The practical significanc. Chamber ensemble «family» of the XXI st century, expanding its artistic and sound field, can confidently apply to the multifunctional-modernized accordion to diversify the enrichment of the overall ensemble sound. This is confirmed by common trends and the research provided in the article.

Key words: chamber instrumental ensemble, bayan performance, genre, term, concept.

Надійшла до редакції 27. 10.2020 р

УДК 304.2:316.658.4](510-21)

СОЦІОКУЛЬТУРНА ОСНОВА КОМЕРЦІЙНОЇ ЗНАКОВОЇ СИСТЕМИ СУЧАСНИХ МІСТ КИТАЮ (НА МАТЕРІАЛАХ М. СЮЙЧЖОУ)

Чучук Соломія Маркіянівна – аспірантка, Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ
http://orcid.org/0000-0002-9484-4196
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.349
solomia2903@gmail.com

Досліджуються історичні, соціокультурні передумови формування стильових, художніх особливостей організації комерційної знакової системи міст Китаю на матеріалах м. Сюйчжоу. Аналізується специфіка китайської цивілізації, класичні філософські, ідеологічні, морально-етичні уявлення, традиційні підходи до мистецтва та їх значення в розвитку зовнішньої реклами сьогодення. Розглядаються різні етапи функціонування комерційної знакової системи, її зв'язок з історичними, політичними соціальними подіями. Прослідковується вплив стильових модифікацій зовнішньорекламних носіїв на трансформацію міського простору Сюйчжоу. Наголошується на значенні діалогу культур в умовах світових глобалізаційних процесів та, пов'язаних із цим, проблемах організації предметного середовища. Розкривається роль канону і традиції в сучасних механізмах організації рекламного простору як засобу збереження національної автентичності. Стаття розглядає способи імплементації сучасних світових художніх тенденцій в систему візуальних комунікацій, при одночасному збереженні унікальних етнічних рис місцевості.

Ключові слова: зовнішня реклама, міське середовище, мистецькі традиції Китаю, контрбаланс культур, стильова автентичність.

© Чучук С. М., 2020

Постановка проблеми. Сучасні світові глобалізаційні процеси докорінно трансформують форми соціокультурної реальності різних націй. Міжкультурні діалоги та інформаційний обмін стали запорукою прогресу в багатьох сферах розвитку країн. Проте, інтенсифікація процесів запозичення та інкорпорації іноземних тенденцій часто результують втратою власної ідентичності та національної автентики. Комерційна знакова система, представлена елементами зовнішньої реклами в міському середовищі, зазнає глобальних естетичних впливів, керуючись стильовими спрямуваннями, встановленими розвиненими капіталістичними країнами. Орієнтування на західні практики організації простору стали закономірністю для розвитку українських міст та призвели до поступової універсалізації міського середовища.

Будучи підкреслено етноцентричною країною, Китай сьогодні активно змагається з контрбалансом зростаючих іноземних впливів та корінної традиції, тому його культурний та практичний досвід може стати демонстративною моделлю для збереження національної ідентичності сучасних міст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Системи візуальних комунікацій Китаю в розрізі його соціокультурної основи не знайшли широкого відображення в дослідженнях науковців. Проте, варті уваги культурологічні ремарки знаходимо в дисертаційній роботі З. Свестельник, яка розглядає сучасні китайські інтер'єри в контексті традиційної культури [7]. Д. Іге розкриває певні закономірності розвитку зовнішньої реклами Китаю та проблеми локалізації відомих світових брендів [2]. Соціокультурна реальність Китаю висвітлюється в дослідженнях Л. Васільєва [1], Т. Кучинської [3], Ц. Мінянь та Н. Абрамової [5] тощо.

Метою статті є визначення особливостей організації елементів комерційної знакової системи міського середовища міст Китаю, на прикладі м. Сюйчжоу. Дослідження історично сформованих стильових закономірностей, характерних мотивів та ефективних практик дозволить сформувати уявлення про роль етнокультурного фактору в облаштуванні візуального простору сучасного міста.

Виклад основного матеріалу. Закріплена стійкість елементів культури Китаю, самобутніх та часом неординарних стандартів, тенденцій, стереотипів і національних традицій зумовлена специфікою розвитку китайської цивілізації.

Л. Васильєв виділяє два основних фактори, що відрізняють унікальну реальність Китаю: по-перше, відносна ізоляція осередку цивілізації від інших, яка ніколи не була абсолютною, проте завжди проявлялась. Ієрархія духовних цінностей, що сформувалась ще до нашої ери, форми поведінки, мислення та сприйняття були результатом спонтанної еволюції в умовах розвитку саморегулюючої системи; по-друге, тривалість і безперервність існування китайської цивілізації. Попри численні завоювання, катаклізми та соціально-політичні негаразди, вона завжди долала кризи, зберігаючи при цьому мову, етнос, культуру та державність [1; 1–2].

Консолідуючим фактором сучасного китайського соціокультурного простору є його багатопланова ідентичність, що проявляється в цивілізаційній, соціальній, культурно-мистецькій, економічній, ідейно-політичній площинах. За словами Т. Кучинської: «Китайська специфіка (ідентичність) виражається в конфуціанських цінностях, ідеалах гармонії (внутрішньої і зовнішньої). Китайська культура виступає інструментом збереження національної ідентичності в процесі соціокультурної модернізації» [3; 3]. А Ц. Мінянь та Н. Абрамова стверджують, що система духовної культури і традицій в китайській свідомості є настільки важливою, що становить системотворчу основу всіх суспільних процесів упродовж багатьох століть [5; 26]. Традиційна філософія, релігія, морально-етичні та естетичні засади становлять основу світобачення китайського соціуму. Мистецькі практики, розвиваючись протягом двох тисячоліть в умовах закритості від будь-яких впливів світових тенденцій, також оформились у стійкі канони.

Прогресивність китайської цивілізації зумовили появу зовнішньої реклами ще в часи династії Сун (960–1279 рр.). Д. Іге розглядає перші зразки візуальної рекламної графіки в міському середовищі Китаю на прикладі кам'яної гравюри «Дім голки Лю». У центрі композиції зображення зайця, що тримає голку. Його супроводжує текст «Якщо ви відвідуєте наш заклад, шукайте цього зайця» [2; 9]. Цікаво, що ця знахідка доказує не лише існування зовнішньої реклами в китайських містах, але й демонструє процес формування бренду, закріплений розробкою фірмового персонажа.

Цінним наочним матеріалом, що дозволяє сформувати уявлення про традиційний візуальний образ міст Китаю, є живописна панорама «Цинмін шан хе ту» або «День поминання предків на річці Бяньхе», виконана художником Ч. Цзедуань у XII ст. Твір у неймовірних деталях ілюструє кожен аспект існування тогочасного міського мікрокосму, зокрема дозволяє прослідкувати зразки зовнішньорекламної продукції в просторі.

Бачимо, що інформаційні носії реалізовувались у найрізноманітніших конструктивних варіаціях: у вигляді вивісок на архітектурному фасаді, виносних кронштейнів та, навіть, індивідуальних стійок. Єдиною константою, що об'єднувала ці зразки рекламної графіки була каліграфія. Багата ідеографічна мова, унікальні літературні традиції та експресивне візуальне мистецтво поєднались у виразності каліграфічних повідомлень, які одночасно виступають в якості

слова і зображення. Р. Пітерс так висловлюється про мистецтво китайської каліграфії: «Концепція зливається з експресією, семантика з іконографією, забезпечуючи неповторно багату та красиву візуальну мову приголомшливої складності, яка не має відповідників на Заході. Живописна манера, енергія, ритм, композиція, текстура та чуттєвість ліній китайського каліграфічного мистецтва забезпечують захоплюючий і чуттєвий досвід навіть таким глядачам як я, для яких більшість ідеограм не мають семантичного навантаження» [9]. Важливо, що саме специфіка піктографічного письма зумовлює формування образного сприйняття світу. Змалечку вивчаючи ієрогліфи, люди вчаться схоплювати цілісні образи слів, а не окремі символи. М. Рубець стверджує: «В ході навчання читання та письма рідною мовою, алфавітне письмо розвиває у його носіїв дискурсивний стиль на базі лівої півкулі. Представники ж ієрогліфічних культур активно використовують холістичний (образний) стиль на базі правої півкулі. Відсутність зв'язків між зображенням поняття і його фонетичним вираженням в китайській мові дозволяє його носіям під час читання не промовляти про себе кожне слово, що значно прискорює процес» [6; 42]. Унікальність зорового та когнітивного сприйняття китайських ієрогліфів диктувала структурні особливості зовнішньорекламних носіїв.

Особливого поштовху для поширення каліграфії в міському просторі Китаю надала кампанія 1957 р., організована лідером Комуністичної партії Мао Цзедуном, під гаслом «Нехай розцвітають сто квіток, хай змагаються сто шкіл», покликана посилити народну гласність і критику. В процесі кампанії люди почали створювати, так звані, «дацзибао», що буквально перекладається як «стінгазети великих ієрогліфів», в яких критикували політику партії, піднімали питання рабства, бідності, корупції тощо. Саме дацзибао стали праобразами сучасних рекламних банерів, плакатів, транспарантів. Важливо, що каліграфія і в другій декаді XXI ст. є основою більшості зовнішньорекламних носіїв Китаю. На прикладі м. Сюйчжоу спостерігаємо, що естетична самодостатність ієрогліфів не потребує додаткового образотворчого наповнення, тому часто обмежується виключно шрифтовими композиціями. К. Леві-Стросс символи китайського письма розглядав як найбільш яскравий приклад єдності мови і живописного знаку: «...графічні символи, особливо символи китайського письма, володіють естетичними якостями, незалежними від інтелектуальних значень, які вони зобов'язані передавати» [4; 36].

Розвиток комерційної знакової системи Китаю відбувався вкрай повільно і до кінця 70-х років XX ст. окреслювався традиційними каліграфічними рукописними вивісками та, у випадках важливих державних установ, використанням накладних літер. Лише 1978 р., задля вирішення політичної та економічної кризи, голова Китайської Народної Республіки (КНР) Ден Сяопін висунув концепцію нового політичного курсу «реформ відкритості», спрямованих на зовнішньополітичну інтеграцію Китаю, ліквідацію економічної кризи і створення соціалістичної ринкової економіки [8; 9]. Ця ініціатива запустила процес культурного діалогу Китаю зі світом, розпочала інтеграцію західних мистецьких практик, сприяла розвитку дрібного та середнього бізнесу, появі приватного підприємництва і, як наслідок, створенню конкуренції на ринку. Саме наприкінці XX ст. у КНР вперше з'явилась справжня необхідність в активному розвитку комерційних елементів інформаційного поля міста.

Аналізуючи розвиток рекламних носіїв м. Сюйчжоу впродовж другої пол. XX ст., спостерігаємо небачено стрімку трансформацію візуального образу міст у короткі терміни. Державні магазини першої пол. 1980-х рр. володіли звичними для Китаю плоскими шрифтовими вивісками з активним використанням червоного, жовтого та чорного кольорів.

Традиційна кольорова гама є знаковою в китайській культурі та входить до загальної системи космогонічної символіки. Основними її кольорами є жовтий, червоний, блакитно-зелений, білий та чорний кольори. Кожен із них здавна мав своє смислове навантаження та соціальне значення. З часом, завдяки науково-технічному прогресу, що дозволив розширити спектр матеріалів та технологій виготовлення об'єктів зовнішньої реклами, кольорова палітра значно розширилась та не обмежується канонічним спектром. Проте, навіть сьогодні більшість закладів традиційного спрямування з підкреслено етнічним характером сміливо експлуатують саме базові кольори – червоний, жовтий, чорний як в оформленні інтер'єрів, так і зовнішній рекламі. За словами З. Свестельник: «Характерною особливістю китайських традицій організації штучного середовища в плані архітектури і колористики є те, що вони в ході історії стали тісно переплетеними з філософсько-релігійним аспектом духовної культури і отримали в певній мірі символічне, знакове забарвлення. Своєрідне поєднання яскравих зовнішніх характеристик і прихованого в них внутрішнього змісту сприяли глибокому укоріненню традицій організації простору в культурі Китаю» [7; 13].

Разом із ростом та ускладненням структури міст, збільшувалась кількість та різноманітність рекламних носіїв. Досліджуючи фотоматеріали м. Сюйчжоу 90-х років XX ст., спостерігаємо значну активізацію зовнішньорекламної сфери, що проявлялась в урізноманітненні рекламних конструкцій, сміливішому оперуванні кольором та формою.

Радикальних змін візуальний образ міста зазнав наприкінці 1990 – початку 2000-х рр. Кількість рекламних об'єктів ще більше зросла, а їх образна палітра поповнилась широкоформатними зображувальними панно, банерами, транспарантами тощо. Яскраві постери, габаритні рекламні слогани та різнобарвні вивіски суттєво трансформували монотонний простір сірих вулиць Сюйчжоу.

Після тривалих років ізоляції та дефіциту візуальні нововведення, у вигляді строкатих рекламних повідомлень, сприймались жителями позитивно. Проте, одночасно, подібні тенденції породили нову тему для полеміки серед фахівців щодо культурного контрбалансу та агресивності західних мистецьких впливів, яка є надзвичайно актуальною і в другій декаді XXI ст.

Р. Пітерс у дослідженні, присвяченому розвитку графічного дизайну в Китаї зазначає: «Стурбованість західним культурним імпералізмом (наприклад, через брендинг) та його гегемонічний ефект у світі, сьогодні є надзвичайно актуальною темою у свідомості китайських художників та дизайнерів. Зараз вони розглядають сили глобалізації як найбільшу загрозу для самобутньої культурної спадщини Китаю» [9]. Саме тому, фахівці із зовнішньої реклами не перестають звертатись до традиційних витоків, інтерпретуючи запозичені елементи в національному ключі, оперуючи етнічними мотивами, орнаментами, каліграфією, кольорами тощо. Це помітно не лише в рекламі закладів традиційного спрямування, але й у графічному оформленні всесвітньо відомих мереж. Наприклад, вивіска закладу «Макдональдс», розташованого в екологічному районі Сявань, неподалік озера Панань у м. Сюйчжоу, поєднує в собі впізнавані кольори світового бренду, реалізовані у вигляді об'ємного коробу на фронтальній частині фасаду та стриманої основи темно-зеленого кольору з білим текстом.

Будучи реалізованою на об'єкті традиційної архітектури з багатим орнаментальним оздобленням, вивіска виконана за принципом симетрії та в тонах, що не суперечать характеру закладу та середовища. Активний червоно-жовтий логотип, що є оптичним ацентом будівлі, вдало підтримано вертикалями традиційних червоно-жовтих паперових ліхтарів, а темно-зелений колір композиту дублюється у парасолях на літньому майданчику. В результаті, навіть такий заклад як «Макдональдс», який можна вважати символом західної популярної культури, отримав абсолютно специфічний та характерно етнічний естетичний образ, завдяки вдалим маніпуляціям з рекламними об'єктами.

Висновки. Китай володіє колосальною культурною спадщиною, що формувалась в умовах ізоляції протягом майже двох тисяч років. Активні впливи західних культур, що розпочались у другій пол. XX ст., суттєво трансформували візуальний образ навіть найбільш консервативних китайських міст, проте не позбавили тяжіння до традиції, канону, етніки. Китайська культурна палітра охоплює багату історію, філософію, етику та релігію, складну ідеографічну мову, літературні та образотворчі традиції, що включають, в тому числі, глибоке усвідомлення символіки кольору, знаків, розуміння гармонії, ритму, рівноваги тощо. Таким чином, навіть в умовах стрімкої глобалізації, система візуальних комунікацій більшості міст Китаю зберігає характерну ліричність, чутливість до природи, символічність, відчуття духовного балансу, на противагу європейському інтелектуалізму та західному раціоналізму. Світові тенденції зовнішньої реклами, проникаючи в простір міст Китаю, проходять процес рафінації, адаптації до місцевої культурної реальності та підлаштовуються під специфічне світосприйняття їх споживача.

Враховуючи швидкі темпи акультурації українських міст та невпинну інкорпорацію ними західних стильових тенденцій зовнішньої реклами, досвід Китаю з інтеграції зарубіжних естетичних елементів при збереженні власної автентики та характерної етнічної основи, може слугувати ціннісним джерелом для випрацювання якісно нових стратегій організації міського простору.

Список використаної літератури

1. ***Васильев Л.*** Культы, религии, традиции в Китае. Москва : Вост. лит-ра, 2001. 488 с.

2. ***Игэ Д.*** Локализация рекламы международных брендов на современном рынке Китая : *магистрская работа*. СПб : Санкт-Петербург. гос. ун-т, 2017. 93 с.

3. ***Кучинская Т.*** Архитектоническая модель социокультурного пространства современного Китая. *Современные проблемы науки и образования*. 2012. № 6. URL: http://www.science-education.ru/106-7689 (дата звернення 25.08.2020).

4. ***Лотман Ю.*** Семиотика и искусствометрия. *Сб. ст*. Москва : Мир, 1972. 368 с.

5. ***Минянь Ц., Абрамова Н.*** Традиционная китайская культура и формирование социокультурного пространства Китая. *Вестник Забайкальск. гос. ун-та*. 2010. № 8. С. 26–32.

6. ***Рубец М.*** Восприятие и языковая картина мира (на материале китайского языка): автореф. дис.... канд. филос. наук: 09.00.01. Москва : Ин-т философии РАН, 2016. 138 с.

7. ***Свестельник З.*** Культурные традиции в современном искусстве интерьера Китая : на примере ресторанов национальной кухни : дис. ... канд. искусств. : 24.00.01. Владивосток, 2006. 168 с.

8. ***Чинджу Ф.*** Реформы и экономическое развитие Китая в условиях глобализации мировой экономики. 江淮论坛 (Форум Цзянхуа). 2009. № 5. С. 5–10.

9. ***Peters R.*** The Dawn of Graphic Design in China. Commarts: веб-сайт. URL: https://www.commarts. com/features/the-dawn-of-graphic-design-in-china (дата звернення 25.08.2020).

References

1. ***Vasil'ev L.*** (2001) 'Kul'ty, religii, tradicii v Kitae'. Moscow : East literature. 488 p.
2. ***Igeh D.*** (2017) 'Lokalizaciya reklamy mezhdunarodnykh brendov na sovremennom rynke Kitaya'. The masters work, Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyiy universitet. 93 p.
3. ***Kuchinskaya T.*** (2012) 'Arkhitektonicheskaya model' sociokul'turnogo prostranstva sovremennogo Kitaya'. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya (6). Available from <http://www.science-education.ru/106-7689> (viewed on July 26, 2020).
4. ***Lotman Yu.*** (1972) 'Semiotika i iskusstvometriya'. Sbornik statey. Moscow : Mir, 368 p.
5. ***Minyan' C., Abramova N.*** (2010) 'Tradicionnaya kitajskaya kul'tura i formirovanie sociokul'turnogo prostranstva Kitaya'. Vestnik Zabaykalskogo gosudarstvennogo universiteta (8), 26–32.
6. ***Rubec M.*** (2016) 'Vospriyatie i yazykovaya kartina mira (na materiale kitajskogo yazyka)'. The dissertation of the candidate of philosophy: specials 09.00.01, Moscow. 138 p.
7. ***Svestel'nik Z.*** (2006) 'Kul'turnye tradicii v sovremennom iskusstve inter'era Kitaya: na primere restoranov nacional'noj kukhni'. The dissertation of the candidate of history of arts: specials 24.00.01, Vladivostok. 168 p.
8. ***Chindzhu F.*** (2009) 'Reformy i ekonomicheskoe razvitie Kitaya v usloviyah globalizatsii mirovoy ekonomiki'. Jianghuai Forum (5), 5–10.
9. ***Peters R.*** 'The Dawn of Graphic Design in China'. Commarts: Electronic data. URL: https://www.commarts.com/features/the-dawn-of-graphic-design-in-china (viewed on July 26, 2020).

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОСНОВА КОММЕРЧЕСКОЙ ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ КИТАЯ (НА МАТЕРИАЛАХ Г. СЮЙЧЖОУ)

Чучук Соломия Маркияновна – аспирантка, Прикарпатский национальный университет им. Василия Стефаника, г. Ивано-Франковск

Исследуются исторические, социокультурные предпосылки формирования стилевых, художественных особенностей организации коммерческой знаковой системы городов Китая на материалах г. Сюйчжоу. Анализируется специфика китайской цивилизации, классические философские, идеологические, морально-этические представления, традиционные подходы к искусству и их значение в развитии наружной рекламы современности. Рассматриваются различные этапы функционирования коммерческой знаковой системы, ее связь с историческими, политическими социальными событиями. Прослеживается влияние стилевых модификаций рекламных носителей на трансформацию городского пространства Сюйчжоу. Отмечается значение диалога культур в условиях мировых глобализационных процессов и, связанных с этим, проблемах организации предметной среды. Раскрывается роль канона и традиции в современных механизмах организации рекламного пространства как средства сохранения национальной аутентичности. Статья рассматривает способы имплементации современных мировых художественных тенденций в систему визуальных коммуникаций, при одновременном сохранении уникальных этнических черт местности.

Ключевые слова: наружная реклама, городская среда, художественные традиции Китая, контрбаланс культур, стилевая подлинность.

SOCIO-CULTURAL BASIS OF MODERN CHINESE CITIES' COMMERCIAL SIGN SYSTEM (THE CASE OF XUZHOU CITY)

Chuchuk Solomiya – Postgraduate Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk city

The article examines the historical, socio-cultural preconditions for the formation of stylistic, artistic features of Chinese cities' commercial sign system, based on the case of Xuzhou city. The specifics of Chinese civilization, classical philosophical, ideological, moral and ethical ideas, traditional approaches to art and their importance in the development of modern outdoor advertising are analyzed. Different stages of commercial sign system's functioning, its connection with historical, political and social events are considered. The impact of outdoor advertising media's stylistic modifications on the transformation of Xuzhou visual urban space is explored. The importance of intercultural dialogue in the context of globalization is emphasized, some issues of objective environment organization are considered. The role of canon and tradition in modern mechanisms of advertising system's organization as a means of preserving national authenticity is revealed. The article explores ways to implement contemporary world art trends in the system of visual communications, while preserving the unique ethnic features of the area.

Key words: outdoor advertising, urban environment, artistic traditions of China, counterbalance of cultures, stylistic authenticity.

UDC 304.2:316.658.4](510-21)

SOCIO-CULTURAL BASIS OF MODERN CHINESE CITIES' COMMERCIAL SIGN SYSTEM (THE CASE OF XUZHOU CITY)

Chuchuk Solomiya – Postgraduate
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk city

The aim of the paper is to determine the organizational features of the commercial sign system elements of the urban environment of Chinese cities, based on the case of Xuzhou city. The study of historically formed stylistic patterns, characteristic motives and effective practices will form an idea of the role of ethno-cultural factor in the visual space arrangement of the modern city.

Results. China has a colossal cultural heritage that has been formed in isolation for about two thousand years. The active influences of Western cultures, which began in the second half of the twentieth century, significantly transformed the visual image of even the most conservative Chinese cities, but did not deprive the attraction to tradition, canon and ethnicity. The Chinese cultural palette includes a rich history, philosophy, ethics and religion, complex ideographic language, literary and visual traditions, including, among others, a deep understanding of the color symbolism, signs, understanding of harmony, rhythm, balance and more. Thus, even in the context of rapid globalization, the system of visual communications of most Chinese cities retains the characteristic lyricism, sensitivity to nature, symbolism, a sense of spiritual balance, as opposed to European intellectualism and Western rationalism. Global trends in outdoor advertising, penetrating the space of Chinese cities, are in the process of refining, adapting to local cultural reality and adapt to the specific worldview of their consumers.

Given the rapid pace of acculturation of Ukrainian cities and their relentless incorporation of Western style trends in outdoor advertising, China's experience in integrating foreign aesthetic elements while preserving its own authenticity and distinctive ethnic basis can serve as a valuable source for developing qualitatively new urban strategies.

Novelty. The impact of outdoor advertising media's stylistic modifications on the transformation of Xuzhou visual urban space is explored. Different stages of commercial sign system's functioning, its connection with historical, political and social events are considered. The role of canon and tradition in modern mechanisms of advertising system's organization as a means of preserving national authenticity is revealed.

Key words: outdoor advertising, urban environment, artistic traditions of China, counterbalance of cultures, stylistic authenticity.

Надійшла до редакції 10. 08.2020 р

УДК [391-055.2:687.45]:746.2.02(477.86/.87+477.83) «189/201»

AÏUROWE CZEPCE W STROJU KOBIECYM NA BOJKOWSZCZYIJNIE W KOCCU XIX – POCZIŕTKU XXI WIEKU : LOKALNE CECHY ARTYSTYCZNE

Kozakewycz Olena – doctor sztuki (PhD), pracownik naukowy,
Instytut Etnologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Lwyw
http://orcid.org/0000-0002-8742-4337
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.350
kozakevych.olena@gmail.com

W artykule rozpatrzono cechy artystyczne kobiecych aïurowych czepcyw kocca XIX do poczatkyw XXI w. – w kontekњcie strojyw tradycyjnych na Bojkowszczyџnie. Analizowane charakterystyczne cechy lokalne, ktyre powstaiy pod wpiywem etnokulturowych i artystycznych czynnikyw wyznaczonego okresu. Podstawa metodologiczna – zasady podejњcia systemowego oraz badania kompleksowego, w szczegylnoњci metody porywnawczo-historyczne, typologiczne i artystyczne, a takïe wywiady terenowe. W wyniku badac naukowych ustalono, ïe tradycyjne wyroby aïurowe na Bojkowszczyџnie charakterystyczne szeregiem cech (ksztait, srtktura, kolor, dekorowanie) wyi№cznie dla tego terytorium, a nawet dla okreњlonej mikjscowoњci. Na szczegylna uwagк zasiuguja czepce siatkowe – ze wzglкdu na zakiadanie, techniki wytwarzania oraz cechy artystyczne. Ponadto czepiec – nieodiaczny atrybut obrzкdu weselnego i obowiazkowa oznaka stanu zamкїnego w kulturze tradycyjnej. Badania terenowe autorki i opracowanie zabytkyw ze zbioryw muzealnych daja podstawк twierdziж o unikatowych etnograficznych i artystycznych lokalnych osobliwoњciach czepcyw: turkowski, starosamborski, skolowski, wielkobrzezacski, woiowecki. Do obiegu naukowego wprowadzono pozyskane od respondentyw informacje o czepcach, oraz uioїono siownik terminyw specjalistycznych.

Siowa kluczowe: stryj ludowe, Bojkowszczyzna, nakrycie giowy, czepiec, tradycia, obrzкd, robota aïurowa, zdobienie, cechy artystyczny.

Sformuiowanie problemu. Bojkowszczyzna to obszar historyczno-etnograficzny, ktyrego wiкksza czkњж dzinь leïy na terenach wspyiczesnej Ukrainy (Bojkowszczyzna Wschodnia, Bojkowszczyzna Centralna, czkњж Bojkowszczyzny Zachodniej) i niewielkie terytorium wspyiczesnej Polski wschodniej (Bojkowszczyzna Zachodnia. Jednak po II wojnie њwiatowej tam nie zostaio sik przedstawicielie tej grupy etnograficznej, poniewaï

© Kozakewycz O., 2020

zostali eksmitowani. – O. K.). Stroje ludowe Bojkyw od XIX i do poczatkyw XXI w. wyryïniaiy sik ryïnorodnoњci№ typyw i cech dekoracyjnych. W wyniku transformacji w spoieczecstwie i tradycyjnej kulturze z osobna (czynniki spoiecznokulturowe, etnograficzne, ekonomiczne) w stroju Bojkyw w zaznaczonym okresie nastkpowaiy zmiany, czasami doњж kardynalne.

Wiaњnie stryj stai sik jednym z waïniejszych znacznikyw takich modyfikacji. Z jednej strony – archaiczne i konserwatywne podejњcie w tworzeniu stroju ludowego, z innej – stopniowe modyfikacji w zryïnicowaniu cech typologicznych i artstycznych. Jeden z takich przykiadyw poiaczecia tradycji i innowacji – wyroby koronkowe [siatkowe] w strojach ludowych na Bojkowszczyznie. Koronki to wyryb sztuki dekoracyjno-uïytkowej o aïurowej strukturze ornamentalnej i rozmaitych technologicznych sposobach wykonania. W strojach ludowych z Bojkowszczyzny wyroby koronkarskie nie charakteryzuja sik duïym zryïnicowaniem typologicznym. Jednak niektyre okazy posiadaj№ cechy, specyficzne tylko dla tego regionu, a nawet њcisiych jego obszaryw. Znacznie podnosi to ich wartoњж artystyczna.

Jednym z jaskrawych przykiadyw rozmaitoњci materialnych okazyw sztuki ludowej bojkowskiej w granicach jednej grupy typologicznej sa *kobiece czepce* (ukr.: очіпки; oczipky) *siatkowe* [koronkowe].

Analiza ostatnich badac i publikacje. O bojkowskich aïurowych czepcach, jak i koronkowych wyrobach ogylnie, w ukraicskiej literaturze na temat etnografii i historii sztuki informacja jest szczatkowa. Jedno z waïnych цrydei wizualnych o noszeniu czepcyw siatkowych na Bojkowszczyцnie oraz moïliwoњci datowania (1834 r.) – akwarele K. W. Kielisicskiego. W literaturze pierwsze opisy w kontekњcie badac etnograficznych Bojkowszczyzny zawieraiy przewaïnie materiai opisowy na temat stroju, najczkњciej to sa wzmianki o tkaninach i wyrobach haftowanych [3]. Interesujaca informacjк o oњrodku produkcji siatkowych czepcyw w Starej Soli w koccu XIX w. zawiera monografia Z. Strzetelskiej-Grynbergowej «Staromiejskie. Ziemia i ludnoњж» (1899) [9]. Wzmianki o aïurowych [woiowieckich i miïhirskich] nakryciach giowy (Bojkowszczyzna Zakarpacka, obecnie – obwyd zakarpacki) zawarte sa w opracowaniu S. Makowskiego (1925) [4]. Jednak autor wymienia jedynie ich funkcjк obrzкdowa (rytualna): zakiadane w czasie њlubu, po tym zdejmowane i zachowywane «na њmierж». Czepce z okolic Skolego (obecnie – obwyd lwowski) w kontekњcie bojkowskiego stroju kobiecego opisuje L. Buraczycska (1980) [1]. Waïnym jest to, їe wiadomoњci o tym typie nakrycia giowy autorka gromadziia jeszcze w latach 20–30. XX w., kiedy mieszkaia we Lwowie i zajmowaia sik ludoznawstwem. Opis czepcyw z okolic Skolego i Turki (na podstawie opublikowanych цrydi) podaje G Stelmaszczuk w monografii o tradycyjnych nakryciach giowy Ukraiccyw (2013) [6]. Wartoњciowy materiai ilustracyjny – fotografia bojkowskiej niewiasty z okolic Stryja w koronkowym czepku – umieszczony jest w albumie fotograficznym polskiego etnografa R. Reinfussa (2015) [8] (Oryginaiy foto opracowano przez autorkк podczas kwerendy w Archiwum Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – O. K.). W ksiaïce N. Klasztornej o strojach w niektyrych wsiach Bojkowszczyzny Zachodniej (dzinь ziemi Rzeczypospolitej) (2017) [2] jest umieszczony krytki przeglad czepcyw. Niemniej te wiadomoњci pochodza przewaïnie z mojego artykuiu, opartego na materiaiach ekspedycji. Materiaiy (tekstyi foto) zgromadzono w Archiwum Instytutu Etnologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Lwyw): «Ф.1, Оп. 2, Спр. 530. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Лемківщину, 2005 р. (Козакевич О., Олійник О., Федорчук О.)»; «Ф. 1, Оп.2, Спр. 539. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Підгір'я. 2006 р. (Козакевич О., Шпак О., Федорчук О.)»; Ф. 1, Оп.2, Спр. 596. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Закарпатську Бойківщину. 2009 р. (Герус Л., Никорак О., Козакевич О., Мотиль Р., Федорчук О.)» oraz w Archiwum autorki, rкkopis: «Наукова експедиція на Бойківщину (Сколівщина). 2017 р.»; «Наукова експедиція на Бойківщину (Турківщина). 2018 р.».

Cel artykuiu. Przedstawiж wyniki badac nad cechami lokalnymi, typologia i artystycznymi osobliwoњciami tradycyjnych kobiecych czepcyw siatkowych na Bojkowszczyцnie w kontekњcie stroju ludowego, opartych na materiaiach badac terenowych i okazyw muzealnych w latach 2002-2019 i opublikowanych w moich naukowych artykuiach. W publikacji zostaiy przedstawione pozyskane od respondentyw informacje o obecnoњci czepcyw w bojkowskim stroju, wprowadzono szereg artefaktyw z uwzglкdnieniem ich cech lokalnych, ryïnorodnoњci typologicznej, w tym wykonano analizк charakterystyk artystycznych aïurowych nakryж giowy. Jednym z waïniejszych wynikyw ekspedycji jest siowniczek wyrazyw, ktyry daje moïliwoњж ujawniж lingwistyczn№ rozmaitoњж w opisaniu tego samego zjawiska, uzupeiniж terminologik zwiazana z nazewnictwem w bojkowskim stroju ludowym, w tym koronek i czepcyw siatkowych. Ta kwestia jest istotna w kontekњcie odzyskania i promocji sztuki ludowej i dziedzictwa kulturowego na Ukrainie pocz. XXI wieku.

Prezentacja giywnego materiaiu. Wieloletnie badania terenowe autorki i opracowanie zabytkyw ze zbioryw muzealnych daja podstawк twierdziж o etnograficznych i artystycznych osobliwoњciach bojkowskich czepcyw aïurowych, ktyre wyksztaitowaiy sik wкdiug XIX – pierwszej trzeci XX w. Uwzglкdniajac sposoby zakiadania, poiaczenia z innymi nakryciami giowy, techniki wykonania i artystyczne charakterystyki moïna wyodrкbniж szereg cech lokalnych, na postawie ktyrych okreњlane s№ rozpoznawalne oњrodki uïytkowania siatkowych czepcyw.

Czepiec («oczipok» [очіпок], «czepеж» [чепйць], «kapor» [кбпор], «czepak» [чепбк], «czypеж» [чипйць], «czipеж» [чіпйць], «oczipеж» [очнпець], «oczupеж» [очэпець], «czupеж» [чупйць], «czapуж» [чапъць], «kaptur» [каптэр]) [3] jest to niewieњcie nakrycie giowy w ksztaicie [aïurowej] czapeczki; wyznaczalna oznaka stanu cywilnego i obowiazkowa oznaka stanu zamкïnego, nieodiaczny atrybut obrzкdu weselnego prawie do poiowy XX wieku. Pannк miod№ oczepiano («czipczyiy») w czasie њlubu, najczkњciej na drugi dziec, kiedy ona przechodziia do domu pana miodego. Zdejmowano wianek weselny, rozplatano warkocz, wiosy byiy krytko obcinane lub mocno skrкcane w warkoczyki (zaleïe od okresu chronologacznego), zakiadano lub nawijano je na kiczkк («kybaikк»), na ktyra wiaњnie i nakiadano czepiec. Oczepiny («czipczenia») – to przejњcie panny miodej z paniecstwa w stan maiïecski. Po tym obrzкdzie kobieta juï nie miaia prawa pokazywaж sik z nienakryta giowa i «њwieciж» wiosami. Zgodnie z wierzeniami ludowymi, zamкïna niewiasta, jeњli wyjdzie do ludzi bez czepca, nawryïy biedк – nieurodzaje, pomyr bydia itp. Wediug starego zwyczaju czepiec, w ktyrym kobieta braia њlub, pozostaje jej «na godzinк њmierci».

Przez caiy wiek XIX i poczatku XX obowiazek zakiadania tego nakrycia giowy byi њcisњle przestrzegany zarywno przez mieszczanki, jak i przez wieњniaczki. Ryïniiy sik czepce przewaïnie tylko jakoњcia materiaiu i zdobieniem. Czepce zakiadano w poiaczeniu z innymi rodzajami rкcznikopodobnych i chustkowych nakruж giowy – podwika («peremitka»), rabkiem («rantuch»), chusta («chustyna»), co tworzyio oryginalne sposoby zawijania giowy. Jednakïe stryj miejski ciagle daïyi do ubierania sik «po modnemu», w czym zauwaïuж moïna wpiywy europejskie [7].

Ze zmian a tradycyjnego stroju weselnego na nowomodny – biai a suknik z welonem – po latach 1960 obrzкd oczepin powoli tracii swoje znaczenie, nawet stawai sik archaicznym i czasami wyњmiewanym (ze wzglкdu na ywczesny negatywny stosunek miejskiej kultury do wiejskiej). W obrzкdzie oczepin wyryb zaczкto traktowaж symbolicznie, juï nie utylitarnie. Odpowiednio czepce praktycznie zaprzestano produkowaж, a dawniejsze wyrzucano jako «przeïytek» i jedynie nieliczne Bojkinie pozostawaiy wierne tradycji praojcyw. W czasie ekspedycji autorka dowiedziaia sik, ïe te wyroby, ktyre sik zachowaiy, stare kobiety trzymaiy na godzinк њmierci – chowane byiy przewaïnie w tych czepcach, ktyrymi je oczepiano podczas њlubu lub ewentualnie w zrekonstruowanym wediug pierwowzoru na ïyczenie wiaњcicielki (Il. 1).

W wieku XIX – pierwszej trzeci XX w. w wykonaniu siatkowej osnowy czepcyw wykorzystywano surowce bardzo ryïnej jakoњci. W warunkach domowych byi to przewaïnie len, konopie, od pocz. XX w. – baweina, weina fabryczna. Z rozpowszechnieniem tkanin przemysiowych – kupowana («kramna») siatka badu zwykia gaza, ktyra barwiono. Dla czepkyw tzw. kacczuckich charakterystyczne byie baweiniane lub jedwabne przemysiowenici – cienkie, bardzo szczelnie skrкcone, co w wyniku tworzyio nadzwyczaj drobn№ strukturк siatki, a odpowiednio teï wyrobu. Dla poszczegylnych detali czepcyw rywnieï byia uïywana tkanina (sukno, jedwab, kreton), dla ozdobienia – haft, koraliki, biyskotki, wst№ïki kupowane w sklepikach. W znacznej mierze wpiywaio to na lokalne dekoracyjne osobliwoњci bojkowskich czepkyw XIX – pierwszej trzeci XX w. [5; 7].

Il. 1. Bojkinia «moiodycia» w siatkowym czepku, lata 1930; w. Woiosianka rejon Skole

Foto R. Reifussa. 248_F_XI. Archiwum Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

Badania terenowe autorki i opracowania okazyw muzealnych daj№ podstawy do mywienia o rozpoznawalnych oњrodkach produkcji aïurowych czepkyw na Bojkowszczyunie z charakterystycznymi cechami dekoracyjnymi. Byiy to m.in. wsie rejonu turczacskiego i skolskiego w obwodzie lwowskim, rejonyw woiowieckiego i miïhirskiego (Bojkowszczyzna Zakarpacka) oraz rejonu weiykoberezniacskiego w obwodzie zakarpackim (Bojkowszczyzna Zakarpacka i pogranicza z Jemkowszczyzna). A jednak nawet w granicach tych osad zdarzaiy sik niektyre odmiennoњci, co znacznie poszerza rzad typologiczny i cechy artystyczne bojkowskich czepcyw koronkowych. Waïnym w naszym badaniu jest rywnieï lokalne nazewnictwo czepcyw.

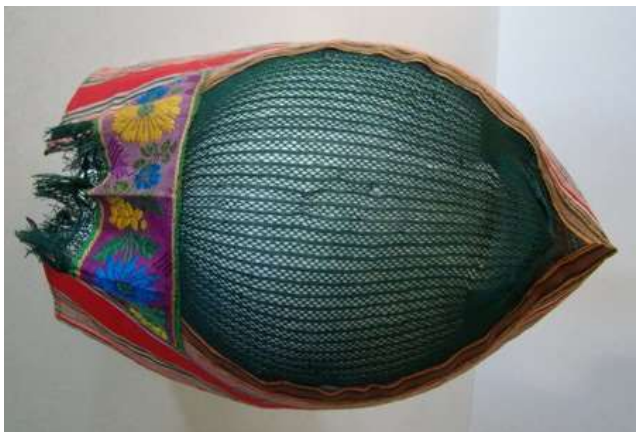
W niektyrych wsiach obwodu lwowskiego w rejonie samborskim (wsie Birczyci Nowi, Birczyci Stari, Kowynyczi, Sadkowyczi, Beregy, Czernychiw, Wackowyci, Baracczycie) oraz starosamborskim (wsie Busowiньko, Beresctiany, Tysowycia, Bukowa, Piatnycia, Mygowe, Weiyke, Turje) w koccu XIX – poczatku XX w. przewaïaiy niewysokie siatkowe czepce na twardym podioïu kiczce [7]. Do poiowy XX w. zakiadaiy je przewaïnie starsze kobiety, utrzymujɴce tradycjк. Na przykiad, we wsiach Beregy, Turje stare kobiety zakiadaiy «kabi**u**k», zgyry przyszywaiy kupowana siatkк, ktyra przywoziiy z Sambora. We wsi Mygowe – «czup**e**ж», «czup**o**k» w kolorach czerwonym lub zielonym, w Wackowyczach – «kyb**a**wkк», po wierchu ktyrej «haftow**a**no» (tu: robiono szydeikiem. – O. K.) siatkк. W Bukowij twarde podioïe czepca dookoia obszywano «szai**e**nem», po wierchu ktyrego naszywano kupowana siatkк. Czepce ïaiobne wyrabiano w kolorze czarnym. W Busowyньku i Juïku w koccu XIX – poczatku XX w. kobiety zakiadaiy czepce w taki sposyb, ïe spod chusty widoczna pozostawaia jedynie jego czkньж, najczkньciej obszycie w kolorze czerwonym. Nakrycie giowy niewysokie, dlatego czasami widaж byio siatkowe denko w kolorze zielonym.

Podobne w ksztaitach i technikach wykonania czepce noszone byiy w niektyrych wsiach rejonu turczacskiego obwodu lwowskiego (wsie Jasenycia Zamkowa, Roziucz, Jaworiw, Sianki). W pierwszej poiowie XX w. siatkк na czepce dziergano szydeikiem z wiykna lnianego farbowanego na zielono albo kupowano siatkк w sklepikach. Takie nakrycia giowy byiy ньciagane z tyiu giowy gruba nicia (sznurkiem), nakiadane na obrкcz «chim**e**wkк» z papieru (tektury) lub drewna lipowego [7].

Potwierdzeniem tego, ïe w XIX w. miejscowe kobiety kupowaiy na targach czy w sklepikach poszczegylne detale dla czepcyw, ktyre puцniej wiasnorкcznie zszywaiy lub robiiy to miejscowe wiejskie mistrzynie czy krawcowe, ktyre miaiy talent do tego, sa okazy w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Jak wspomniano wyïej, wiele takich wyrobyw przywкdrowaio na Bojkowszczyznк z kacczuckiego oньrodka koronkarstwa. Byia to przewaïnie siatkowa osnowa w kolorze zielonym i obszywka – z tkaniny jednobarwnej lub we wzory, najczkньciej w paski. Wzory na siatce byiy bardzo ryïnorodne: jednolita elastyczna struktura «w**i**czka», romby, poiɴczenie motywyw rombu i zygzakyw, gкstych rombyw i aïurowych oczek itp.

Jednak w koccu XIX – poczatku XX w. na Bojkowszczyцnie obok przywoцnych produkowano czepce aïurowe rywnieï lokalnie [9]. Byi to prawdopodobnie doньж rozwinikty przemysi. Potwierdzeniem tego jest czepiec (dwie identyczne sztuki zachowane sa w zasobach Muzeum Etnograficznego w Krakowie) z Dobromila (dziнь w rejonie starosamborskim obwodu lwowskiego), datowany rokiem 1878 (ze zbioryw S. Udzieli). Siatkowa osnowa czepca wykonana z nici baweinianych w kolorze ciemnozielonym w technice sprangu («branie», plecenie siatkowe), obszyta pasem sukna czerwonego szerokoньcia 7,5-8 cm. W odryïnieniu od czepcyw majɴcych zaokгɴglona czkньж czoiowa wyroby tego typu wyryïniaja sik ostro zakocczonym wystкpujacym ksztaitem tej czkньci. Na szczegylna uwagк zasiuguje wzyr, gdzie na tle siatkowej osnowy w centrum jest wypleciony romb, w ktyry wpisano motyw figury kobiecej – «panny», obok ktyrej umieszczono stylizowane gaiɴzki i drzewa. Nad giowa umieszczone sa litery «IHS» z krzyïem nad litera «H», litera «S» wykonana w lustrzanym (odwryconym) odbiciu. W czkньci dolnej pod figura – litery «IS» i «M». Takiego sposobu zdobienia siatkowej osnowy czepca, z wprowadzeniem motywyw antropomorficznych i napisyw, nie spotykaliньmy w ïadnym z muzeyw ukraicskich, ani teï w czasie badac terenowych. Вуж moïe czepce z takim wzorem wykonywane byiy specjalnie z okazji pewnych wydarzec o charakterze religijnym: uroczystoньci koньcielnych, odpustyw czy innych. Тк kwestik warto byioby rozpatrzeж bardziej szczegyiowo, co planujemy wykonaж podczas nastкpnych badac (Il.2).

Il. 2. Czepiec siatkowe, robione na krosienkach, z oньrodku w Kacczudze, 1878 r., m. Dobromil rejon Starosamborski



Zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie im.Seweryna Udzieli; kwerenda 2019 r., foto autorki

Badania terenowe autorki i opracowywanie zasobyw muzealnych daja moïliwoњж mywiж o lokalnych cechach czepcyw w rejonach starosamborskim (wsie Stara Sil, Mszaneж) i turczacskim (wsie Karpaжke, Boteika Werchnia, Boteika Nyïnia, Szandroweж, Jasienycia Zamkowa, Wowcze, Jabiyniwka Werchnia), charakterystycznych dla tych miejscowoњci. Osnowк czepca wykonywano z czerwonego piytna lub sukna w ksztaicie czapeczki wysokiej na 10-12 cm, w centralnej czкsci wyrobu wywi№zywano siatkк w ksztaicie koia lub zbliïonego do owalu. W koccu XIX – poczatku XX w. siatkк wyplatano rкcznie z nici lnianych w naturalnym kolorze, w pierwszej poiowie XX w. denko zaczкto wyplataж szydeikiem z nici w ryïnych odcieniach koloru zielonego. Z rozpowszechnieniem tkanin przemysiowych zamiast plecenia w ksztaicie siatki zaczкto przyszywaж kawaiek zielonej dzianiny, wykonanej na maszynach dziewiarskich (w poiowie XX w.do lat 70.). Wpiywaio to na aïurowoњж wyrobu: ryïnej wielkoњci przeњwity robione szydeikiem byiy czkњcia dekoracji, szczelne piytno trykotowe takiego aïuru stworzyж nie mogio [7].

W koccu XIX w. jednym z oњrodkyw produkcji czepcyw koronkowych byia Stara Sil (rejon starosamborski obwodu lwowskiego). Z. Strzetelska-Gtynbergowa zaznacza, їe w miasteczku tego typu wyroby wysziy z uïytku znacznie wczeњniej, ale byiy sprzedawane wieњniaczkom z oddalonych wsi gyrskich, gdzie zachowaia sik jeszcze tradycja zakiadania na giowк czepcyw [9]. Tym moïna wyjaњniж obecnoњж jednakowych czy podobnych czepcyw w ryïnych miejscowoњciach tego terenu. Nakrycie giowy pleciono z zielonych lnianych nici w ksztaicie siatki, ktyra tworzyia denko czepca. Pleceniem czepcyw zajmowaiy sik miode i starsze niezamкïne kobiety. Czasami czerwone podioïe czepca po dolnym kraju dekorowano њciegiem dzierganym («**o**bmitka») w kontrastowym zielonym czy biaiym kolorze, lub haftem – wzdiuï obwodu albo w czkњci czoiowej, ktyra byia widoczna spod chustki. Czkњж tylna takiego wyrobu byia wykocczona dwiema b№dц trzema wstaïkami («p**a**ntlice», «p**a**rtyce») w kolorze czerwonym, ktyre byiy wypuszczane spod gorsetu («g**o**rsyk» – czkњж kobiecego stroju bez rкkawyw, szyta z tkaniny przemysiowej. – O. K.). Widniejace dolne kracce wstaïek ozdabiano kolorowym haftem lub «paciorkami» (koralikami) [6; 7].

Kolejne oњrodki bojkowskich aïurowych czepcyw byiy w rejonach woiowieckim i miïhirskim obwodu zakarpackiego (Bojkowszczyzna Zakarpacka). Wzmianki o takich wyrobach zawiera publikacja S. Makowskiego [4]. Tylko їe autor wymienia jedynie obrzкdowa (rytualna) ich funkcjк: zakiadane byiy podczas zaњlubin, potem zdejmowane i zachowywane na godzinк њmierci. Tu wiaњnie powstaje pytanie: jakieї wyroby noszono w ten czas w zwykiy dziec, czy ryïniiy sik od weselnych, z jakimi innymi nakryciami giowy ich iaczono itd.

Podczas badac terenowych na Bojkowszczyцnie spisaliњmy od respondentyw wzmianki o uïywaniu czepcyw w stroju ludowym Bojkowszczyzny Zakarpackiej, tylko їe doњж nieliczne (w odryïnieniu od relacji z Pokucia, gdzie m.in. mieliњmy moïliwoњж w czasie ekspedycji ogladaж odpowiednie dowody rzeczowe w їyciu codziennym Pokucian). Starsi mieszkaccy tych terenyw wspominali, їe kobiety dawno temu (mniej-wikcej w latach 1930-1959) miaiy siatkowe czepce, ale zakiadaiy je nie zawsze. Przewaïnie pamiktaja, їe «cz**e**pili» (oczepiano) podczas њlubu oraz їe wkiadaiy w czasie wielkich њwiat.

Aïurowe czepce z Bojkowszczyzny Zakarpackiej naleї№ do wyrobyw na twardym podioïu w ksztaicie obrкczy («hyb**a**ika», «kymb**a**ika», «keb**a**wka», «kyb**a**ika»), ktyry wykonywano z kawaika grubego piytna, szmat, tektury czy innego nadajacego sik do tego materiaiu, ktyry nastкpnie owijano tkanina. Czkњж koronkowa iaczono z tym twardym podioïem, w wyniku czego otrzymywano wyryb kompletny. W koccu XIX – poczatku XX w. dla wykonania siatkowego czepca jako surowiec wykorzystywany byi przewaïnie len, a takїe cienko przкdzona weina i wiyczka jasnego koloru. Dla koronkowych okazyw Bojkowszczyzny Zakarpackiej charakterystyczna jest archaiczna technika plecenia siatkowego (sprang, «branie») [1; 5; 7].

Czepce z rejonu weiykoberezniacskiego (etnograficzna Bojkowszczyzna na pograniczu z Jemkowszczyzna) i niektyrych wsi rejonu woiowieckiego obwodu zakarpackiego ryïnia sik szeregiem cech, co czyni je rozpoznawalnymi i unikatowymi wiaњnie pod wzglкdem oznak artystycznych. Ksztaitem one sa zbliïone do kapturyw w formie czapeczek: bardziej wysokie w czkњci czoiowej (w odryïnieniu od piaskich na Bojkowszczyцnie Zakarpackiej), przykrywaja czoio i skronie. Wykonane sa z dwych piyciennych czkњci w kolorze biaiym, z ktyrych tylna jest marszczona w pionowe drobne zmarszczki. Do dolnego kraju czepca doszywano jaskrawe kolorowe wst aïki przemysiowego wyrobu szerokoњcia 5-8 cm (jedna szeroka lub kilka wkїszych). Wzyr na nich byi przewaïnie roњlinny, skomponowany z motywyw kwiatowych i rozmaitych gai№zek w doњж realistycznych ksztaitach, ktyre ukiadano w dynamiczn№ kompozycjк. Wstaïki haftowane ziotymi niжmi, ozdobione cekinami, koralikami, koronkami. Z tyiu przyszywano podobne dekoratywne (jedn№ szerok№ lub kilka wkїszych) kupowane wstaïki. W czkњci tylnej czepiec wykacczano diugimi kupowanymi szerokimi kolorowymi lub czarnymi wzorzystymi wstaïkami («p**a**ntiyki», «p**a**rtyce») – jedna lub dwiema.

W koccu XIX – pierwszej trzeci XX w. w rejonach skolskim i drohobyckim obwodu lwowskiego kobiety zakiadaiy koronkowe czepce w kolorach biaiym i zielonym: na kiczce, niewysokie, prawie piaskie, wykonane w technice sprangu, podobne do tych woiowieckich i miïhirskich. Wzyr aïurowy, wyplatany w

kierunku od tylnej czkньci ku czoiowej, byi rozmaity: prкїna siatka o strukturze jednolitej, rytmicznie uioїone szczelne pionowe pasy w poi№czeniu z aїurowymi komyrkami, szczelne romby na tle siatki itp. [7].

Wnioski. Otyї, koronkowe czepce z Bojkowszczyzny z kocca XIX – pocz a tku XX w. Charakteryzuj a sik typologiczn№ rozmaitoньcia i kunsztem, co pozwala mywiж o ich osobliwoньciach lokalnych i wartoньci artystycznej. Moїna twierdziж o zachowywaniu dawnych tradycji w badanym okresie, ale i o wpiywach nowoczesnych – stosowane s№ nowe surowce, mniej pracochionne techniki. Waїnym w badaniu jest utrwalenie zwyczajyw i obrzкdyw zwiazanych z tego rodzaju nakryciami giowy. Jednym z waїniejszych rezultatyw jest spisanie opowieньci starszych mieszkaccyw o czepcach i uzupeinienie siownika terminyw etnograficznych. Zaproponowane opracowanie – z uwzglкdnieniem dorobku wczeньniejszych badaczy – uzupeini i sprecyzuje istniej№ce juї materiaiy w omawianym temacie, bкdzie platforma dla nastкpnych pogiкbionych studiyw autorskich.

Notatki:

1. Artykui zostai napisany na podstawie materiaiyw ekspedycji na temat badac sztuki na Bojkowszczyцnie i niektyrych miasteczek i wsi na pograniczu Podgyrza, zorganizowanych w latach 2002 – 2019. W czasie tych ekspedycji wykonana zostaia praca badawcza w nastкpnych miejscowoньciach obwodu lwowskiego (podano nazwiska ukraicskich miast i wsi w transkrypcji lacinьkiej): rejonu samborskiego (miasto Sambir, wsie Czernychiw, Nyїnie, Zarajsko, Beregy, Wackowyczi, Birczyci Nowi, Birczyci Stari, Kowynyczi, Baracczyci, Werbiwka, Sadkowyczi, Berestiany, Wykoty), rejonu starosamborskiego (miasto Chyriw, wsie Jasenica Zamkowa, Torhanowyczi, Morozowyczie, Sosniwka, Linyna Welyka, Busowyњko, Turje, Topilnicia, Striiki, Tysowycia, Rakowa, Bukowa, Nadyby, Skeliwka (Felsztyn), miasto Chyriw, Siochynia, Piatnycia, Truszewyczi, Hubyczi, Kniaїpil, Weiyke, Mygowe, Libuchowa (Maksymiwka), Terio, Starjawa, Suszyca Welyka, Stara Sil), rejonu turkowskiego (miasto Turka, wsie Roziucz, Werchnie (Boteika Werchnia), Nyїnie (Boteika Nyїnia), Jaworiw, Sianky, Nyїnie Wysoже, Werchnie Wysoжke, Jybochora, Karpatњke, Wowcze, Isaji, Rykiw, Werchnia Jabiucka, Mochnate, Jasenytcia), rejonu skolskiego (miasto Skole, wieњ typu miejskiego Tuchla, wsie Piawie, Jalynkywate, Chaszczowania, Koziowa, Orjawczyk, Lybochora, Korczyn, Kruszelnycia, Roїanka Werchnia, Roїanka Nyїnia, Zawadka, Chitar, Kalne, Orawa, Pohar, Rosochacz, Myta, Suchyj Potik, Wierchniaczka, Hoiowежko, Rykiw, Syniowydne Werchnie, Syniowydne Nyїnie); w obwodzie zakarpackim rejonie miїhirskim (wieњ typu miejskiego Miїhirja, wsie Podoboweж, Roztoka, Studenyj Nyїnij, Studenyj Serednij, Studenyj Werchnij, Izky, Bukoweж, Pyiypeж, Sojmy, przysiyiek Kuїbyji, Riczka, Dii, Repynne, Tiuszka, Koioczawa), rejonu woiowieckiego (miasto Woioweж, wieњ typu miejskiego Їdenijewo, wsie Abranka, Biiasowicia, Bukoweж, Jatirka, Riczka, Suchyj, Kotelnycia, Tysziw, Worota Nyїni, Pidpoiozzia, Roztoka, Kiczernyj, Perechresnyj, Bukoweж, Paszkiwci, Zbyny, Hrabiwnycia Werchnia, Jaiowe, Zadilњkie, Werbiaї, Worota Werchni, Hukiywyj) oraz rejonu weiykoberezniacskiego (wsie Uїok, Husnyj, Juh, Nowa Stuїycia, Їornawa, Kostrynњka Roztoka, Wyszka, Domaszyno, Sil), dalej w tekньcie – materiaiy terenowe autorki (MTA), w czasie ktyrych opytano ponad 160 respondentyw.

2. W podstawie bazy цrydiowej sa zasoby muzeyw Ukrainy i Polski, m.in. Muzeum Etnografii i Przemysiu Artystycznego Instytutu Etnografii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Lwyw), Zasoby Ilustracyjne Biblioteki Naukowej Instytutu Etnografii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, гкkopisy Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej im. Wasyla Stefanyka (Zbiyr J. Giogowskiego, K.W.Kielisicskiego), Muzeum Narodowego Ludowej Architektury i Bytu Ukrainy (Skansenu), Lwowskiego Muzeum Historycznego, Muzeum Etnograficznego w Krakowie im. Seweryna Udzieli (moїliwoньж opracowania polskich instytucji naukowych i muzealnych uzyskano podczas XX edycji Programu Stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczpospolitej Polskiej Thesaurus Poloniae Mikdzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie), Muzeum Etnograficznego «Bojkowszczyzna» w m. Turka, oraz muzeyw krajoznawczych i szkolnych obecnych terenyw etnograficznej Bojkowszczyzny, prywatnych kolekcji i szeregu innych instytucji.

Список використаної літератури

1. ***Бурачинська Л.*** Народне вбрання Бойківщини. *Бойківщина*. Монографічний зб. матеріялів про Бойківщину з Географії, Історії, Етнографії і Побуту, Український архів. Т. XXXIV. Філядельфія – Ню Йорк, 1980. С. 291–318.
2. ***Кляшторна Н.*** Народне вбрання Західної Бойківщни: Літовищі та околиці. Івано-Франківськ, 2017. 84 с.
3. ***Козакевич О.*** Українські народні мереживні та в'язані вироби кінця XIX – початку XXI століття: Історіографія питання. *Народознавчі Зошити*. 2014. № 5 (119). С. 951–966.
4. ***Маковский С.*** Народное искусство Подкарпатской Руси. Прага, 1925.
5. ***Сидорович С.*** Художня тканина Західних областей УРСР. Київ, 1979. 153 с.
6. ***Стельмащук Г.*** Українські народні головні убори. Львів, 2013. 270 с.
7. ***Kozakevych O.*** Ludowe wyroby dziane i koronkarskie na Bojkowszczyцnie i Podgyrzu w koccu XIX – poczatku XXI wieku: cechy regionalne i odmiany lokalne (na podstawie badac terenowych w latach 2005–2006). *Jemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, wspyiczesnoњж, kultura materialna i duchowna*. Tom VI. Siupsk, 2016. S. 438–458.
8. ***Reinfuss R.*** Karpatski њwiat bojkyw i iemkyw. Fotografie. Lesko, 2015. 247c.
9. ***Strzetelska-Grynbergowa Z.*** Staromiejskie. Ziemia i ludnoњж. Lwyw, 1899. 676 s.

References

1. ***Burachyns'ka L.*** Narodne vbrannia Bojkivschyny. Bojkivschyna. Monohrafichnyj Zbirnyk Materiialiv pro Bojkivschynu z Heohrafii, Istorii, Etnohrafii i Pobutu, Ukrains'kyj arkhiv. T. XXXIV. Filiadel'fiia – Niu Jork, 1980. S. 291–318.

2. ***Kliashtorna N.*** Narodne vbrannia Zakhidnoi Bojkivschny: Litovyschi ta okolytsi. Ivano-Frankivs'k, 2017. 84 s.
3. ***Kozakevych O.*** Ukrains'ki narodni merezhyvni ta v'iazani vyroby kintsia KhIKh – pochatku XXI stolittia: Istoriohrafiia pytannia. Narodoznavchi Zoshyty. 2014. № 5 (119). S. 951–966.
4. ***Makovskyj S.*** Narodnoe yskusstvo Podkarpatskoj Rusy. Praha, 1925.
5. ***Sydorovych S.*** Khudozhnia tkanyna Zakhidnykh oblastej URSR. Kyiv, 1979. 153 s.
6. ***Stel'maschuk H.*** Ukrains'ki narodni holovni ubory. L'viv, 2013.270 s.
7. ***Kozakevych O.*** Ludowe wyroby dziane i koronkarskie na Bojkowszczyцnie i Podgyrzu w koccu XIX – poczatku XXI wieku: cechy regionalne i odmiany lokalne (na podstawie badac terenowych w latach 2005-2006). *Jemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, wspyiczesnoњж, kultura materialna i duchowna*. T. VI. Siupsk, 2016. S. 438–458.
8. ***Reinfuss R.*** Karpatski њwiat bojkyw i iemkyw. Fotografie. Lesko, 2015. 247c.
9. ***Strzetelska-Grynbergowa Z.*** Staromiejskie. Ziemia i ludnoњж. Lwyw, 1899. 676 s.

АЖУРНЫЕ ЧЕПЦЫ В ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЕ НА БОЙКОВЩИНЕ КОНЦА XIX-НАЧАЛА XXI ВЕКА: ЛОКАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Козакевич Елена Романовна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Институт народоведения Национальной академии наук Украины (г.Львов)

Рассмотрено художественные особенности бойковских женских ажурных чепцов конца XIX – начала XXI века. Проанализировано локальные характеристики, сформировавшиеся под влиянием этнокультурных и художественных факторов изучаемого периода. Методологической основой научного поиска стал принцип системного подхода и комплексного исследования, в частности сравнительно-исторический, типологический и искусствоведческий методы, а также интервьюирования. В результате научных изысканий выявлено, что традиционные ажурные изделия на Бойковщине характерны рядом признаков (форма, структура, цвет, украшение), присущих исключительно этой территории или даже отдельной местности. На особое внимание заслуживают сетчатые чепцы – с учетом способов ношения, техник изготовления и художественных характеристик. Кроме того, это неотъемлемый головной убор свадебного обряда и, соответственно, маркер замужней женщины в традиционной культуре. Авторские полевые материалы и музейные коллекции дают возможность утверждать об уникальных локальных чертах чепцов: турковские, старосамборские, сколивские, великоберезнянские, воловецкие. В научный оборот введено нарративы от местных старожилов, а также разработан терминологический ряд.

Ключевые слова: народная одежда, Бойковщина, головной убор, чепцы, традиция, типология, центры, техники изготовления, кружево, художественные особенности.

LACE COIFS IN FEMALE CLOTHING ON BOIKO REGION OF THE LATE XIX – EARLY XXI CENTURIES: LOCAL ARTISTIC FEATURES

Kozakevych Olena – candidate of art studies (Ph. D), researcher
Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine (Lviv)

Artistic features of Boiko female coifs of the late XIX – early XXI centuries are considered in the paper. Local features which were formed under the influence of ethnocultural and artistic factors of the period were analyzed. The methodological basis were the principle of systematic approach and comprehensive research, in particular comparative historical, typological and art study methods, as well as interviewing. As a result of scientific research, it has been determined that traditional openwork items in Boiko Region are characterized by a number of features (shape, structure, colour, decoration) inherent exclusively to this territory or even a separate area. Taking into account the way of wearing, manufacturing techniques and their artistic features netting coifs deserve for special attention. Moreover, they were an integral headdress of the wedding ceremony and, accordingly, a marker of married woman in traditional culture. Author's field materials and museum collections make it possible to assert about the unique local features of coifs from Turka, Staryi Sambir, Skole, Velykyi Berezniv, Volovets districts. Narratives from local old dwellers have been introduced into scientific circulation, and a terminological series has been developed.

Key words: folk clothing, Boiko Region, headdress, coifs, tradition, typology, centers, manufacturing techniques, lace, artistic features.

UDC [391-055.2:687.45]:746.2.02(477.86/.87+477.83) «189/201»

АЖУРНІ ОЧІПКИ В ЖІНОЧОМУ ВБРАННІ НА БОЙКІВЩИНІ КІНЦЯ XIX-ПОЧАТКУ XXI СТ.: ЛОКАЛЬНІ ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Козакевич Олена Романівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник,
Інститут народознавства Національної академії наук України (м.Львів)

Мета. Дослідити художні особливості мереживних бойківських очіпків кінця XIX – початку XXI ст. Визначити локальні ознаки, що формувалися в контексті традиційного жіночого вбрання упродовж окресленого періоду під впливом етнокультурних та мистецьких чинників.

Методологія та методи дослідження. Методологічною основою є принцип системного підходу та комплексного дослідження. Для вивчення предмета дослідження використано порівняльно-історичний та

типологічний методи. Метод опитування залучено під час польових досліджень. Аналіз мереживного декору здійснено з застосуванням мистецтвознавчого методу.

Результати дослідження. Народний одяг населення Бойківщини від кінця XIX – початку XXI ст. вирізнявся типологічним розмаїттям та художніми особливостями. Мереживні вироби характерні низкою ознак, притаманних лише цьому регіону чи навіть окремим місцевостям. З'ясовано, що з огляду на способи носіння, техніки виготовлення та художні характеристики на увагу заслуговують очіпки – головний убір на зразок ажурної шапочки для заміжньої жінки. Це – невід'ємний атрибут весільного обряду майже до половини XX ст., а в окремих місцевостях очіпок зберігався до смерті (як данина традиції) навіть до початку XXI ст.

Визначено, що очіпки вирізнялися сировиною, техніками та технологічними прийомами виготовлення, способами оздоблення, що формувало їхні локальні особливості, почасти унікальні. Виплітали вручну, використовували голку, застосовували спеціальні кросенця для техніки «брання». Віддавна використовували льон або коноплі, а від початку XX ст. – волічку та бавовну. З розповсюдженням промислових тканин сітку, виготовлену вручну, поступово замінюють купованою. Очіпки носили у поєднанні з іншими типами головних уборів, – відповідно до локальних етнографічних особливостей та естетичних уподобань населення.

Матеріали, отримані під час авторських польових досліджень, а також пам'ятки з музейних збірок дозволяють говорити про унікальні локальні ознаки чепців із Турківського і частини Старосамбірського р-ну Львівської обл. (Західна Бойківщина, Галицька Бойківщина), які побутували в жіночому одязі, принаймні, від поч. XIX ст. Низкою спільних декоративних характеристик відрізняються ажурні очіпки зі Сколівщини чи південної частини Самбірського р-ну. З-поміж закарпатських очіпків кінця XIX – першої пол. XX ст. за характерними декоративними особливостями можна виокремити дві групи виробів – з Воловецького і Міжгірського (Закарпатська Бойківщина) та Великоберезнянського районів. Вироби, що побутували в жіночому вбранні кожного з цих осередків, можна проаналізувати в окремих публікаціях.

Наукова новизна. Вперше зроблено спробу ґрунтовного аналізу локальних особливостей та художніх характеристик ажурних очіпків із Бойківщини у контексті традиційного жіночого вбрання. Запропонована типологія розроблена на основі авторських досліджень. Це значною мірою уможливлює введення до наукового обігу низки артефактів і відомостей, які засвідчують типологічне й мистецьке різноманіття ажурних головних уборів.

Практична значущість. Дослідження дозволяє розширити знання про традиційний одяг бойкинь кінця XIX – початку XXI ст., зокрема одного з його важливих компонентів – ажурних очіпків. Реконструкція архаїчної техніки «брання» за давніми зразками є важливою у сучасних практиках відтворення давніх типів вбрання та текстильних технік.

***Ключові слова*:** народний одяг, Бойківщина, головний убір, очіпок, традиція, типологія, осередки, техніки виготовлення, мереживо, художні особливості.

Надійшла до редакції 29. 09.2020 р.

УДК 316.733:379.851

ДИСКУРСИ ТУРИСТИЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Дичковський Степан Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент,
директор інституту практичної культурології та арт-менеджменту,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
http://orcid.org/0000-0003-4771-4521
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.351
227@ukr.net

Розгядаються питання феномену цифрового номадизму (цифрового кочівництва, digital nomad) або існування групи людей, яка веде «мобільний спосіб життя», постійно змінюючи місця проживання, а також використовуючи цифрові телекомунікаційні технології для виконання своїх професійних обов'язків і вирішення інших питань стає в сучасному світі все більш популярним і привертає увагу не лише практиків, а й теоретиків. Цифрове кочівництво – наслідок і причина активних змін матеріальної і духовної культури людства, формування в ній нових типів ідентичності (систем духовно-моральних орієнтацій, стратегій розуміння себе і світу, моделей спілкування).

***Ключові слова*:** мобільність, номадизм, цифрове суспільство, культурні практики.

Постановка проблеми. Процес формування нових дискурсивних комплексів, що знаменують нові теоретико-методологічні повороти в дослідницьких практиках, соціальних і гуманітарних науках помітно активізувався в останні роки. Пильна увага до дискурсу мобільності, як атрибутивної властивості епохи глобалізації та інформаційного суспільства, пов'язана з розумінням величезної ваги такої ознаки сучасності, як прискорення соціальної динаміки. Поворот до вивчення мобільності або «mobility turn» зумовив переключення суспільствознавців на нову систему понять, метафор, образів, концептів, здатних сформувати особливу дослідницьку оптику, що дозволяє «охопити» всю динаміку суспільного буття [10].

© Дичковський С. І., 2020

Останні дослідження та публікації. Мобільність стала основною метафорою сучасного розуміння культури та суспільства. Особливий інтерес у дослідників викликають такі види мобільності як культурна й комунікативна, туризм та Інтернет як різновиди мобільності, урбаністична та міграційна мобільності тощо. Завдяки працям дослідників мобільності, серед яких варто особливо виділити Дж.. Уррі, З. Баумана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Атталі, В. Мітчелла, М. Кастельса, Д. Мейровіца, В. Волкова, мобільність розглядається як соціокультурне явище, притаманне сучасному інформаційно-комунікативного суспільству, а дискурс мобільності збагатився такими метафоричними поняттями як «мобільний поворот», «плинна сучасність», «мережева мобільність», «цифровий кочівник» і ін. Феномен цифрового номадизму охарактеризований в працях Ц. Макімото і Д. Меннерса, Д. Мессі, А. Гусеклу, В. Фернандеса, Н. Сіссон, Т. Ферісса, Д. Волкнера, М. Менсона, М. Арпентьєвої, І. Кужелєвої-Саган, А. Бекарєва, О. Русакової, А. Шлякова. Серед вітчизняних дослідників практики мобільності та номадизму вивчали І. Книш, А. Петренко-Лисак, Ю. Шевчук, Є. Більченко.

Відомий британський соціолог Джон Уррі феномен рухливості сучасних соціокультурних процесів характеризує як концептуальний зсув парадигми у філософії постмодерну та зазначає, що дискурси «мобільного повороту» мають стати основою комплексу наукових дисциплін під назвою «mobility studies» [22; 207–226]. На формування і утвердження нової парадигми у значній мірі вплинули теоретичні роботи з антропології, соціології й культурології, практичні напрацювання у галузі транспорту, географії та туризму, дослідження міграційних й науково-технічних процесів, які інтерпретували процеси глобалізованому суспільстві крізь призму сукупності систем мобільних практик. Парадигма «мобільного повороту» ґрунтується на концепції «мережевого капіталу» (network capital), що описує такі мобільності як: тілесні переміщення людей, фізичні переміщення об'єктів, уявні переміщення, віртуальні подорожі та комунікаційна мобільність. В умовах плинної сучасності та інформаційно-комунікативної революції, зазначає вчений, нам потрібні інфраструктурні та інституційні, а також соціальні та культурні швартування.

Дослідження дискурсу мобільності знайшло неповторне трактування в теорії плинної сучасності З. Баумана, який стверджував, що на сучасному етапі сучасності, «спостерігаємо помсту кочівництва над принципом територіальності та поселення» коли осілою більшістю керує кочова та екстериторіальна еліта. Відбувається становлення нових інтеркультурних індивідів, які вже не відчувають себе носіями лише однієї певної культури, вони існують у новій плинній реальності, яка дозволяє брати активну участь у культурному житті «на відстані» [3]. Для людини плинної сучасності рух стає домінантним модусом існування. Багато переміщаються з місця на місце: переїжджають у нове житло або подорожують. Деяким для того, щоб подорожувати, нема чого навіть виходити з дому: можна просто пурхати Інтернетом, викликаючи і поєднуючи на комп'ютерному екрані повідомлення з усіх кінців світу [2].

Одним із концептів сучасної мобільності є концепт нового номадизму, у центрі уваги якого процеси соціокультурних інверсій і трансформацій, які набули масового характеру в умовах прискорення людських та інших потоків [10]. Дискурс нового номадизму спрямований проти дискримінації «людей шляху», культивує установку на суспільне визнання мобільних соціальних груп та мобільного способу життя, спрямований на активне розмивання меж і бар'єрів між цивілізаційним «центром» і «периферією», відстоює політичну важливість й соціальну значущість міграційних процесів. Номадична детериторіалізація і мобільність, як і раніше актуальна для пояснення найважливіших проблем сучасності та є одним із шляхів подолання дисциплінарних кордонів і гегемонії культурних практик [12; 98–101]. Причому номадизм стосується не лише фізичного переміщення суб'єктів-людей, а й відноситься до образів, концептів, товарам, торкається різних сфер і типів сучасної цивілізації.

Постать кочівника-номада є прототипом людини нового історичного типу, оскільки втілює в своїй глибинній суті динамічний досвід буття в світі і формує образ людини, деякі риси якої (відкритість новизні, універсалізм, екологічне мислення, креативність та ін.) набудуть особливої значимості в прийдешні часи [11]. Саме потреба виживання в складних, суперечливих реаліях майбутнього постсучасного світу буде ставити перед людством завдання корінного перетворення самого себе, важливу роль у чому повинні зіграти саме цінності номадного способу життя, які пройшли перевірку часом. Людина номадного суспільства має величезний культуротворчий потенціал для розвитку креативності, який може відкрити нові перспективи для сучасного людства та стати фундаментальною основою майбутнього суспільного устрою, що протистоїть ідеології національної винятковості і ксенофобії.

Мета статті – проаналізувати сучасні дискурси туристичної мобільності в контексті сучасних соціокультурних процесів

Виклад основного матеріалу. Одним із найцікавіших дискурсів дослідження цифрового номадизму, є культурологічний. Динамічно розвиваючись, в умовах соціальних «трансформацій» нового століття, цифровий номадизм знаходить утілення як у глобальних міжкультурних практиках «кочування», так і локальних культурних просторах міст, наближаючи їх жителів, як представників

мережевого суспільства, до образів міських цифрових кочівників [7]. При цьому динаміка наукового вивчення цифрового номадизму істотно відстає від швидкості поширення його культурної практики і за весь час існування нового кочівництва як популярної ідеї і нової соціокультурної практики, дана проблематика нечасто ставала предметом наукових дискусій і досліджень Системне вивчення культури цифрових кочівників як цілісного явища, може здійснюватися в парадигмі різних наукових дисциплін: культурології, соціальної філософії, гуманітарної інформатики та інших наук [6].

Аналіз впливу мобільного способу життя на простір, час і місце, соціальні відносини та ідентичність з точки зору цифрового кочівництва відкриває дискусію про нерівний доступ до гіпермобільного способу життя, про виклики для культурних ідентичностей, національних державних конструкцій, глобалізованої економічної системи, а також місць переважного проживання цифрових номадів та місцевого культурного середовища. Оскільки в інформаційному суспільстві індивід інтернаціоналізує різні культури без ідентифікації з ними, то сучасна людина часто опиняється в ситуації вибору різних модусів ідентичності. У світі глобальних технологій і комунікацій сучасна людина отримала знання про культури, не проживаючи в них: питання культурної самосвідомості людини «До якої культури я належу?» трансформується в питання «Що я можу запозичити з наданих мені культур?» [5; 64–78]. Людина отримала можливість використовувати надбання багатьох культур без усвідомлення їхньої значимості. Тепер їй достатньо лише вирішити для себе, наскільки для неї важливий той чи інший «фрагмент» культури. При цьому відбувається розведення двох модусів існування людини: можливість знати й можливість бути. Виникає так званий «сувенірний синдром», за аналогією з подорожами в іншокультурні регіони, коли відбувається не глибоке занурення в культурні пласти місця перебування, а поверхневе ковзання поглядом по мальовничих пейзажах туристичної місцевості.

Постійні переміщення і калейдоскоп вражень створюють ілюзію насиченого і повноцінного життя, яке не завжди співпадає з реальністю. Першою і найголовнішою проблемою стали соціальні зв'язки: кочівники легко сходилися один з одним, але так само легко розходилися, кочівники втрачали зв'язок із родичами і друзями, які залишилися на батьківщині. Свідомість цифрового кочівника знаходиться в згоді з законами Всесвітньої павутини, оскільки постійна присутність в Інтернет – одне з основних умов існування сучасних номадів. Для успішної взаємодії в Мережі сучасні кочівники приймають правила і обмеження комп'ютерних програм, веб-сайтів, а також різних соціальних медіа систем, хоча в своїх блогах популяризують вільне і мобільне життя: це сприяє залученню все нових і нових послідовників цифрового номадизму. Позитивні моменти їхнього способу життя складаються в свободі вибору місця перебування і способів пізнання світу. Негативна сторона іміджу цифрового кочівництва – самотність, нестабільний заробіток і неможливість сконцентруватися на виконанні робочих завдань [19].

У 2000-х рр. цифрове кочівництво вийшло на новий рівень суспільного визнання, оскільки з'явилися веб-сайти, що популяризували місця для мандрівок та відпочинку цифрових номадів, зокрема technomadia.com, відкрилися комфортні коворкінг-центри і доступні публічні простори (наприклад, у спіральній Музі в Сан-Франциско та коворкінг-простір Сент-Обергольц у Берліні), ідеї його прихильників знайшли відображення на численних конференціях (включаючи DNX (з 2014 року) та CUAsia (з 2015 року), з'явилися спеціалізовані Інтернет-спільноти (зокрема, Nomad List, Hashtag Nomads та Dynamite Circle / TropicalMBA), сформувався напрям бізнесу, який обслуговує цифрових кочівників «wannabe» (наприклад, Академія Digital Nomad). У 2007 р. з'явився Dropbox, а у 2008-2010 рр. поширення широкосмугового інтернету – з тих пір можливості хмарного зберігання даних лише ширилися, як і ряди професіоналів, які працювали дистанційно. Саме це стало відправною точкою для розвитку фрілансерів, а пізніше - і формування культури діджитал-номадів, поняття спільної «цифрової кочівницької» ідентичності. Американський художник нових медіа Г. Левін у 2011 р. спеціально для цифрових кочівників розробив знакову систему з 100 QR-кодів, призначених для цивільної розмітки міських просторів із метою спрямування, інформування та попередження про небезпеки або, навпаки, цікаві об'єкти. За допомогою спеціальних програмних додатків для мобільних пристроїв ці коди перетворюються в короткі тексти-послання [18].

Використовуючи нові технології, цифрові кочівники створюють власні проекти, бренди та сфери діяльності, їх ідеї охоплюють велику аудиторію та інтегруються у соціальні, мистецькі і туристичні мережі. Представники цифрової культури взагалі і цифрових кочівників, зокрема, створюють свої культурні коди, якими можуть бути «кочові предмети» (мобільні бездротові девайси і гаджети), «кочові технології» (додатки для мобільних пристроїв, QR-коди), «оазиси» («треті місця», кафе з бездротовим зв'язком (типу Starbucks), публічні бібліотеки, коворкінги, зони Wi-Fi та ін.), спільні віртуальні форуми і зустрічі в «третіх місцях» тощо. Прикладами кодифікованих медіа можуть слугувати авторський або корпоративний блог цифрового кочівника; їх локальні (міські) або глобальні Інтернет-форуми; блог експерта з розробки міських маршрутів кочування і блог флешпакера-альпініста і т.п.

Цифрові кочівники є просторово мобільними, з обмеженими соціальними зв'язками, мають кон'юнктурний та гнучкий спосіб мислення та відмовляються перебувати тривалий час у будь-якому конкретному місці. Новий бізнес більше не потребує офісу, оскільки люди можуть працювати з будь-якого місця. Наразі зустрічі співробітників нових організацій, які більше не прив'язані до певного робочого столу та робочого часу, часто проводяться в кафе, а не в офісі, тобто приватні закриті приміщення з особливою функцією замінюються публічними просторами з багатофункціональним призначенням. Сучасні номади це нова порода міських жителів, які відвідують кав'ярні та бібліотеки з безкоштовним Wi-Fi. Це оазиси для «техно-бедуїнів», які живуть постійно пов'язаним життям через свої смартфони та ноутбуки [17].

При виборі місця чергової зупинки у своїх подорожах, сучасні номади значну увагу приділяють можливості налагодження соціальних контактів, тому наявність цікавих і різноманітних за тематикою «третіх місць», як центрів суспільного життя, стає критерієм визначення регіону проживання. Ось чому багато чудових місцевостей намагаються залучити цифрових кочівників не лише мальовничою природою, але й співпрацюючи з ними на рівні культур та ідей щоб стати місцем, де кожен би відчував себе вдома. Туреччина, наприклад, оголосила, що готова вкласти значні кошти в цифровий маркетинг для своєї туристичної галузі, а Шрі-Ланка оголосила про запуск масштабної цифрового промоції країни, як привабливого маршруту для туристів. Індонезія в якості відповіді на міжнародну експансію Airbnb за підтримки уряду запустила власну мережу бронювання житла, що здається в оренду. Як «незалежні працівники» й креативні фахівці, діджитал-номади часто стають своєрідним буфером між традиційними туристами і місцевими жителями, намагаючись інтегруватися в місцеві громади та інвестуючи у різні «треті місця» [21]. Ці місця також дають можливість зануритись у місцеву культуру, набути культурний досвід взаємодії з місцевими «аборигенами» в процесі вирішення певних соціальних проблем.

Схеми подорожей також зазнають змін, оскільки рух цифрових кочівників відбувається у вигляді перескакування з одного місця в інше й завжди орієнтований на можливість залишатися на зв'язку. Таким чином, мобільність кочівників може бути, як фізична (тілесне переміщення), так і віртуальна (в просторі мережі Інтернет). За словами Кастельса «найважливіше це постійне сполучення, а не рух». Вже у 1980-х рр. Таїланд стає місцем паломництва нового типу незалежних мандрівників – «туристів», які подорожували лише з рюкзаками. На Бангкокській дорозі Хао-Сан-Роуд, місцеві жителі створили мережу приватних дешевих «гостьових будинків» та сімейні пансіонати. Падіння цін на проживання, поява спеціалізованих путівників призвели до того, що незабаром у багатьох регіонах світу з'явилися подібні сервіси для туристів-бекпекерів. Пізніше саме програмісти і розробники нових інформаційних технологій були у першій хвилі «цифрової міграції» у країни Азійського континенту, в яких створювалися комфортні умови для цифрових кочівників.

Цифрове кочівництво залучає переважно західних професіоналів, які використовують різноманітні інформаційні системи (ІС) та засоби інформаційних технологій (ІТ) для цифрової роботи через Інтернет та постійних подорожей в екзотичні місця і світові культурні центри [20]. Заснований у 2000 р., TripAdvisor з часом переформував індустрію подорожей та систему оцінок туристичних дестинацій для цифрових кочівників. Крім того, цифрові платформи Couchsurfing та AirBnB почали пропонувати альтернативні моделі розміщення в різних країнах. З Меттом «Танцюючим» Гардінгом у 2005 р. світ побачив першу «цифрову зірку YouTube-кочівника» (Гардінг був першим туристичним блогером, який отримав головне корпоративне спонсорство і отримав мільйони переглядів). Кращими місцями для віддаленої роботи цифрових кочівників, згідно відгуків користувачів інтернет-спільноти Nomad List, та бази даних міст є Бангкок та Чіанг Май (Таїланд), Барселона (Іспанія), Берлін (Німеччина), Будапешт (Угорщина). Nomad List публікує відгуки від своєї мережі цифрових кочівників, які аналізують соціокультурні потенціали міст на основі переліку критеріїв, які стосуються культурних відмінностей щодо свободи слова і дружелюбності місцевих жителів до іноземців, доступу до транспортних послуг, інфраструктури мистецьких закладів, вартості кави у популярних кав'ярнях і кращих місць для спільної роботи. У 2010 р. з'явився Instagram, що символізувало тенденцію до більшої візуальної комунікації та підтримку цифрового кочівництва як поширеного явища (наприклад, за допомогою кліше фотографії «ноутбук на пляжі») .

Поява мобільних і цифрових технологій й поширення бездротових комунікацій, що дозволили людям звільнитися від прихильності до певного місця та необхідності підтримувати необхідні комунікативні зв'язки, дозволяє сучасним номадам працювати на компанії, розташовані в різних частинах світу. При цьому, однак, вони мають свій «цифровий дім», знаходження якого напряму залежить від можливостей підключення до мережі Інтернет, констатує М. Арпентьєва [1; 5–16]. В результаті теоретичного аналізу номадизму авторка виділяє кілька основних типів цифрових кочівників: «людина всесвіту», яка зберегла зв'язок ss рідною культурою, а також націлена на встановлення зв'язків з іншими культурами і їх представниками під час подорожей; «амбівалентний»

тип цифрового номадизму, що орієнтується на територіальну експансію і пошук «задоволень», «життя за своїми правилами», уникнення обов'язків і обмежень повсякденних зобов'язань; «клаптевий тип», чиє кочівництво виглядає як спорадичне переміщення «людини без коренів», «перекотиполя», подорож як прихований протест «проти» самого себе і світу [1; 5–16].

Цифрові кочівники використовують віддалену роботу нетрадиційним способом для фінансування та реалізації свого бажання побачити світ. У певному сенсі, це підтверджує думку багатьох учених, про необхідність мати значний багаж знань щоб стати цифровим кочівником. Кращими вакансіями для цифрових кочівників, вважає Волкнер, є підприємці електронної комерції, які часто можуть звільнити себе для роботи під час подорожей; письменники, редактори та ін. Цифрове кочівництво буде цікавим також для фотографів, діяльність яких передбачає відносно вільний графік роботи і відсутність буденної рутини. Чимало сфер фотографії досить добре підходять для цифрового кочового способу життя - їжа, тварини, макрофотографія, пейзажі тощо.

Служба підтримки також є ідеальною позицією для віддаленої роботи, оскільки компаніям потрібні команди по всьому світу, щоб пропонувати цілодобову підтримку. Майже третина цифрових кочівників позитивно ставляться до ідеї появи домашнього «віртуального турагента», який буде відповідати на запити про поїздку і пропонувати варіанти на основі аналізу минулих подорожей чи готові персональні рекомендації про подорожі. Більше половини респондентів зацікавлені в технологічних інноваціях в сфері подорожей (наприклад, цифрових туристичних гідів), які допоможуть зробити враження від поїздки дійсно унікальними.

Попит на персональні рекомендації, які допомагають отримати найкращі враження від поїздки, зростає, і не дивно, якщо цим скористаються виробники якісного контенту на тему подорожей. Сьогодні кількість сервісів, які пропонують персоналізовані туристичні послуги онлайн, неухильно зростає. Зокрема, платформа UNIQUE – це повнофункціональний конструктор подорожей. Тобто агент дійсно може складати індивідуальний тур, комбінуючи різні типи послуг і отримати остаточну вартість туру в режимі онлайн з урахуванням усіх бонусів і спеціальних пропозицій. При цьому можливе бронювання різних типів послуг і навіть об'єднання декількох окремих бронювань в одному «кошику» з наступним підтвердженням покупки в один клік. Готелі теж здійснюють цифрову трансформацію бізнесу, яка дозволяє створювати більш адресні, персоналізовані пропозиції. Сьогодні цифрові асистенти в готелях можуть надавати підтримку check-in, надавати корисну інформацію про дозвілля та пов'язувати гостей з рідними і близькими в пару кліків. Крім того, класичні офлайн-рітейлери активно нарощують свою присутність в індустрії гостинності, створюючи зовсім інший вид конкуренції для традиційних гравців.

Згідно зі статистикою Google, нинішні туристи, плануючи свою подорож, здійснюють до 400 пошукових запитів, дана активність використовується туристичними компаніями для того, щоб вплинути на рішення туриста і схилити його на користь певної компанії, маршруту або готелю. Камбоджійська платформа CamboTicket, нещодавно створила сервіс, який дає можливість резервувати місця по електронній пошті в автобусах, на поромах і навіть у приватних службах таксі в Камбоджі, Таїланді, В'єтнамі та Лаосі. Тайський стартап Local Alike пропонує нову концепцію розвитку локального туризму: в рамках онлайн-платформи співробітники компанії будуть об'єднувати і консультувати місцевих жителів по всьому світу, які можуть запропонувати туристам свої послуги. На розвиток концепції Local Alike отримав грошовий приз від Booking.com. Журі стартап-контесту Startup Weekend Bali у 2017 р. відзначило додаток Travelis, який дає можливість туристам зв'язатися з місцевими водіями і гідами на Балі [16].

Серед основних потребам, які задовольняються при використанні портативних девайсів, особливо з платформами локальних соціальних мереж, можна визначити такі: розклад транспорту, планування міських маршрутів пересування, замовлення таксі, інформація про пробки і навігація; пошук місць розваг для відпочинку, відгуки про них, інформація про туристичні та екскурсійні маршрути, місця пам'яток; сервіс платежів та покупок, інформація про акції та мобільні платежі, оплата різних сервісів (від ігрових до комунальних), висновок і обмін електронних валют, інтернет-банкінг і доставка / отримання замовлень; замовлення і доставка їжі, в т.ч. пошук закладів, бронювання столиків, порівняння відгуків і цін, пошук найближчих або недорогих супермаркетів, магазинів конкретних продуктів; пошук і оренда житла, бронювання готелів [9].

Поширення у повсякденному житті комп'ютерно-інформаційних технологій призвело до появи специфічних культурних практик у мережі Інтернет та креативних онлайнових практик у межах яких виникли такі феномени як аматорське відео і фотопрактики [13; 120–122]. Поширення «соціальних технологій» (наприклад, таких соціальних медіа, як Flickr, LinkedIn та Facebook), дзвінки через Інтернет-протокол (VoIP) та відеоконференції (особливо з запуском Skype у 2003 р.) призвели до того, що з часом сформувалася ціла каста «цифрових волоцюг», як індивідуальних мандрівників, так і цілих сімей, які подорожують протягом багатьох років і заробляють на життя своїми розповідями в Інтернеті про пригоди

і враження під час подорожі, діляться досвідом як мінімізувати негативні наслідки цього своєрідного і, в якійсь мірі, ризикованого стилю життя. Важливим для кочівників став вихід у 2003 р. Google AdSense в Інтернет, що дозволило мандруючим блогерам розміщувати рекламу з мережі рекламодавців Google. Водночас, загальна доступність побутової аудіовідеотехники, комп'ютерів із периферійними пристроями розважального призначення стандартизують культуру повсякденного життя, форми проведення дозвілля, що знижує регулятивну роль традиційних етичних та культурних норм.

Номадизм, таким чином, усвідомлюється дослідниками як певний підхід, соціокультурне явище й окремі різновиди практик. Однак мобільність стає настільки багатоликою і неоднозначною, що необхідний постдісциплінарний підхід, який Дж. Уррі і пропагує.

Для Баумана бродяга і турист є більш імовірними метафорами постсучасності. Те, що сьогодні величається як «глобалізація», пов'язане з мріями і бажаннями туристів. Іншим її наслідком - побічним, але неминучим – є перетворення безлічі інших людей в бродяг . Модне поняття «кочівники», що застосовується без розбору до всіх, хто живе в постсучасну епоху, багато в чому є помилковим, оскільки затушовує глибокі відмінності між цими двома різновидами досвіду і зводить все схожість між ними до формальних зовнішніми рисами. Так, З. Бауман вважає, що найбільш прийнятними сьогодні є метафори бродяги і туриста. Так, «турист платить за свою свободу, право не звертати увагу на місцеві турботи і почуття, право створювати власну мережу значень ... Світ належить туристу, ...він повинен прожити в ньому із задоволенням і, таким чином, наділити його сенсом» [15]. Туристи перетворюються в мандрівників, ставлячи мрію про тугу за домом, солодку і гірку одночасно, вище домашніх зручностей, тому що їм так хочеться; або тому, що вважають це найбільш розумною стратегією поведінки в житті «при обставинах, що склалися», або тому, що спокусилися справжніми або уявними задоволеннями життя в пошуках нових відчуттів. Туристи переїжджають з місця на місце, тому що вважають доступний їм світ (а це вся земна куля) чарівно привабливим – бродяги вирушають в дорогу, тому що доступний їм (місцевий світ) виглядає нестерпно негостинні. Туристи подорожують, тому що вони цього хочуть; бродяги – тому, що у них немає іншого відповідного вибору. Якою б мірою стратегія «туристського» поведінки ні визначалася необхідністю, свобода вибору – кров і плоть туриста.

Деякі зарубіжні дослідники послідовно проводять думку про неминучість приходу цивілізації кочівників. При цьому поняття «кочівник» береться в самому широкому сенсі цього слова, позначаючи будь-якого здійснювали шлях людини. На кочівника регулярно посилаються як на метафору нашого сучасного технологічно опосередкованого мобільного способу життя та ідентичності.

Просунутий «homo mobilis» XXI ст. набуває масового характеру, оскільки володіє універсальним комплексом заданих йому характеристик і навіть рис характеру, а також поділюваних їм цінностей і переконань Однією з важливих рис, властивих його конформістської свідомості, є схильність до спонтанного прийняття своєчасних рішень, що, як правило, знаходить вираз у категорії «мобільного потенціалу» [8]. Кочівник досяг зеніту з появою цифрових медіа-технологій.

І. Кужелева-Саган вважає, що цифрове козівництво – це соціокультурне явище, що належить виключно сучасному мережевому інформаційно-комунікативного суспільства, а головними характеристиками цифрових кочівників є їх мобільність і постійне підключення до мережі [6]. При цьому за весь час існування нового кочівництва як популярної ідеї і нової соціокультурної практики, дана проблематика нечасто ставала предметом наукових дискусій і досліджень. Як правило, дослідницькі інтереси зосереджуються на окремих аспектах культури цифрового кочівництва.

Кінець дев'яностих років ознаменувався введенням нового метафоричного терміну, який характеризував зміни в соціокультурних мобільностях інформаційного суспільства – «цифровий кочівник» або цифровий номад. Цифрове кочівництво (цифровий номадизм) належить до ряду найбільш яскравих проявів сучасного інформаційного суспільства або суспільства-Мережі. Образ номада / кочівника ще не раз розглядався і використовувався авторами не лише філософських, а й соціологічних теорій і концепцій («Номади постмодерну» З. Баумана, «взаємопов'язаний номадизм» Р. Брайдотті та ін.), Проте постав у новому втіленні – ідеї цифрового / електронного кочевничества – на рубежі XX–XXI ст. у результаті появи і масового поширення мережі Інтернет, бездротового зв'язку і самих різних цифрових технологій.

То хто ці глобальні кочівники? Чи є вони високо мобільними космополітами, «глобальною елітою» М. Кастеля у «просторі потоків» (Castells, 1996). Це працівники-мігранти, які подорожують за кордон і підтримують зв'язок через мобільний телефон? Чи є вони знерухомленими людьми, які споживають світ за допомогою своїх мобільних пристроїв і є фактично і уявними мобільними?

Феномен цифрового номадизму (цифрового кочівництва, digital nomad) або існування групи людей, яка веде «мобільний спосіб життя», постійно змінюючи місця проживання, а також використовуючи цифрові телекомунікаційні технології для виконання своїх професійних обов'язків і вирішення інших питань стає в сучасному світі все більш популярним і привертає увагу не тільки

практиків, а й теоретиків Цифрове кочівництво –наслідок і причина активних змін матеріальної і духовної культури людства, формування в ній нових типів ідентичності (систем духовно-моральних орієнтацій, стратегій розуміння себе і світу, моделей спілкування).

Людина в пошуках своєї ідентичності завжди прагне знайти собі подібних, тому в глобальній мережі з'являються різні інтернет-спільноти.

Наукова новизна: Вперше доведено, що сучасний кочівник також зазнає змін у суб'єктності, ідентичності та культурі. Як останнє зауваження, цифровий кочівник викликаний, щонайменше, різними корпораціями, що продають мобільні технології та рекламують надзвичайно гнучкий мобільний спосіб життя. З цього моменту онтогенез цифрового кочівництва може розглядатися вже в двох площинах: 1) в межах науково-гуманітарного та публіцистичного дискурсу; 2) в просторі сучасного мережевого інформаційно-комунікативного суспільства з його реальної віртуальністю і віртуальною реальністю.

Висновки: Проаналізувавши сучасні дискурси туристичної мобільності в контексті соціокультурних процесів, доведено, що кочівництво поєднує в собі автономність роботи на дистанції та фізичну мобільність у просторі, поєднуючи «старий та гнучкий стиль роботи». Цифрове кочівництво – це не затягування багатьох технологій. Кочівники «визначаються не тим, що вони несуть, а тим, що вони залишають, знаючи, що навколишнє середовище це забезпечить». Діджитал-кочівники стали новою формацією віддалених працівників, яка відрізнялася від протокочівників-дауншифтерів. Сенсом їхнього життя стало самовдосконалення і постійне поліпшення результатів своєї роботи Зростаюче число професіоналів, яке ставить подорожі своїм головним пріоритетом, свідчить про вплив «цифрових кочівників» на індустрію туризму.

Провідними модусами, структурузуючими свідомість «цифрового кочівника» є свобода і залежність, близькість і відчуження, праця і відпочинок, новизна і звичність, розвиток і стагнація. Провідною ідеєю «цифрових кочівників», при цьому, часто є прагнення досягнення і підтримки соціально-статусного та психофізіологічного благополуччя, в тому числі свободи і різноманітності, осягнення себе і світу з різних сторін, пошук нових способів буття і відносин, інтеграції в світове людство. Як негативні - відмова від побудови відносин близькості і сталості, традиційних для рідної культури і людства в цілому духовно-моральних цінностей, маргіналізація. Разом із тим, зміни в суспільстві розглядаються як неминучі, а логіка індивідуальних «кочових» практик поширюється на суспільство загалом.

Розвиток поняття традиційного та цифрового кочівництва та естетики, тісно пов'язані з кочовим досвідом. Хоча потрібно пам'ятати одне, що слова «цифровий кочівник» та «незалежне місцезнаходження» часто змішуються, але між ними є величезна різниця. Насправді не кожен цифровий кочівник заробляє достатньо грошей, щоб можна було жити та працювати в будь-якій точці світу. Це одна з причин, чому багато людей переходять на цифрові центри кочівників із низькою ціною життя, як Балі чи Чіанг Май. Нам знадобиться набагато більше, щоб стати повністю незалежною від локації та мати можливість вести свій бізнес із таких місць, як Лондон, Мюнхен чи Сан-Франциско. Ось чому стати цифровим кочівником набагато простіше, ніж незалежне місцезнаходження, що завжди має бути кінцевою метою [23]. Є навіть нові посади, створювані спеціально для віддаленої роботи, такі як постійний віртуальний помічник.

Кочівник також підтверджує просвітницькі ідеали гіперіндивідуальності. Він модно перетворює старі уявлення про ідентичність повної особистої свободи та автономії. Замість того, щоб постійно ставити під сумнів фіксовані категорії ідентичності, як це мають номадологи, цей технологічно керований утилітарний кочовик радий максимізувати власну свободу пересування та оптимізувати особистий вибір шляхом здійснення контролю.

Про зростання динамічності соціуму суспільства, який освоює цифрові технології, коли відбувається стрімке розширення і «номадізація» мережевого середовища як прояву «цифрового кочівництва», пише в своїх роботах Е. Ярославцева [14; 503–513].

Розглядаючи проблему сучасного номадизму А. Бекарев відзначає, що рушійними силами номадизму є фундаментальні цінності відчуженого світу, які краще назвати «символічними посередниками»: «гроші (всі види капіталу); влада (наділена авторитетом сили); слава (переможний імідж або бренд)». Бренд, будучи розкрученим іміджем, теж володіє умами і волею. Торгові марки створюють цілі партії шанувальників. Вони стали богами епохи постмодерну, а дотримання цих цінностей веде до втрати соціальності [4; 25–29].

Список використаної літератури

1. ***Арпентьева М. Р.*** Медиатизация жизни и цифровое кочевничество: типы цифрового кочевничества и их идентичность. *Медиаисследования.* Спецвып.. 2017 / под ред. Т. А. Семилет, И. В. Фотиевой. Барнаул : ИП Колмогоров И.А., 2016. С. 5–16.

2. ***Бауман З.*** Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. Москва : Весь Мир, 2004. 188 с.

3. ***Бауман З.*** Текучая современность / пер. с англ. С. А. Комаров. Москва : Питер, 2008. 238 с.

4. ***Бекарев А. М.*** Современный номадизм: проблемы организации и дезорганизации. *Вестник Нижегород. ун-та*. Серия : Социологические науки. 2009. Вып. 4. С. 25–29.

5. ***Більченко Є.*** Монокультурна, полікультурна і транскультурна ідентичність: компаративний дискурс. *Наук. зап*. Серія : Філософія. Острог: Нац. ун-т «Острозька академія». 2009. Вип. 5. С. 64–78.

6. ***Кужелева-Саган И. П.*** Культура цифровых кочевников и возможные подходы к её изучению. *Цифровое кочевничество как глобальный и сибирский тренд* : материалы III междунар. трансдисциплинарной науч.-практ. WEB-конференции Connect-Universum-2016, 24-26 мая 2016 года. URL :file:///C:/Users/alexe/Downloads. pdf (дата обращения : 29.02.2020).

7. ***Кужелева-Саган И. П., Сучкова Н. А.*** Онтология сетевого общества и культура цифровых кочевников: методологические подходы. *Вестник Томск. гос. ун-та*. 2019. № 440. URL : https://cyberleninka.ru/article/ n/ontologiya-setevogo-obschestva-i-kultura-tsifrovyh-kochevnikov-metodologicheskie -podhody (дата обращения : 29.02.2020).

8. ***Моисеенко Я. Ю.*** Мобильность как свойство массового конформистского сознания. *Дискурс-Пи*. 2015. № 2. URL: https://cyberleninka. ru/article/n/mobilnost-kak-svoystvo-massovogo-konformistskogo-soznaniya (дата обращения: 27.12.2019).

9. ***Петренко-Лысак А. А.*** Мобильный урбанизм в транзитивных местах городского ландшафта *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований.* 2016. № 5. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/mobilnyy-urbanizm-v-tranzit-iv-nyh-mestah-gorodskogo-landshafta (дата обращения: 27.12.2019).

10. ***Русакова О. Ф.*** Дискурс мобильности в современных коммуникациях. *Научные ведомости БелГУ*. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 13 (184). URL : https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-mobilnosti-v-sovremennyh-kommunikatsiyah (дата обращения: 27.12.2019).

11. ***Сулейменов Т. А.*** О номадическом дискурсе в современной философской антропологии. *Вестник Алма-Аты*. 2009. URL : https:// articlekz.com/article/8395 (дата обращения: 27.12.2019).

12. ***Усовская Э. А.*** Установки номадизма в культуре постмодерна // *Вести Ин-та современных знаний им. А. М. Широкова*. 2017. № 2. С. 98–101.

13. ***Шевчук Ю. А.*** Культурна практика у контексті медіатизації культури за концепцією С. Крековича. *Культурологічний альманах*. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. Вип. 7. С. 120–122.

14. ***Ярославцева Е. Т.*** Цифровая мобильность и культурные переклички. *Исторические повороты культуры* сб. науч. ст. (к 70-летию И. В. Кондакова) / общ. ред. и сост. О. Н. Астафьевой. Москва, 2018. С. 503–513.

15. ***Bauman Z.*** Postmodern Ethics. L. : Routledge, 1993. 262 p.

16. ***Digital-туризм.*** URL: http://ictnews.uz/category/bez-rubriki/ (viewed on June 13, 2019).

17. ***Fatih Aydogdu.*** Frame of new nomad. URL : http:// neonomadproject.com/nomadology-read. html (viewed on August 01, 2020).

18. ***Golan Levin.*** URL: http://aksioma.org/fuck/; http://www.flong.com /projects/qrcodes-for-digital-nomads (viewed on September 21, 2020).

19. ***Manson M.*** The dark side of the digital nomad. URL : markmanson.net/digital-nomad (дата звернення: 17.12.2019). (viewed on December 17, 2019).

20. ***Schlagwein D.*** «Escaping the Rat Race': Different Orders of Worth in Digital Nomadism», in: International Workshop on the Changing Nature of Work (CNOW)), 2017. URL: https: // www. researchgate. net/publication /326235324_' Escaping_the_Rat_Race'_Justifications_in_Digital_Nomadism (viewed on September 15, 2020).

21. ***Schlagwein D.*** The History of Digital Nomadism International Workshop on the Changing Nature of Work (CNOW), 2018. URL : https://www. academia.edu/37849519/The_History_of_Digital_Nomadism (viewed on August 21, 2020).

22. ***Sheller M., Urry J.*** The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A*. 2006. Vol. 38, № 2. P. 207–226.

23. ***Volkner J.*** How to become a digital nomad. URL : www. webworktravel.com/become-digital-nomad (viewed on May 15, 2019).

References

1. ***Arpentieva M. R.*** Mediatization of life and digital nomadism: types of digital nomadism and their identity. *Media research. Special issue*. 2017 / ed. T. A. Semilet, I. V. Fotieva. Barnaul: IP Kolmogorov I.A., 2016. p. 5–16.

2. ***Bauman Z.*** Globalization. Consequences for man and society / per. from English Moscow: Ves Mir, 2004. 188 p.

3. ***Bauman Z.*** Fluid modernity / per. from English S. A. Komarov. Moscow: Peter, 2008. 238 p.

4. ***Bekarev A. M.*** Modern nomadism: problems of organization and disorganization. *Bulletin of the Nizhny Novgorod University*. Series: Sociological Sciences. 2009. Issue. 4. P. 25–29.

5. ***Bilchenko E.*** Monocultural, multicultural and transcultural identity: comparative discourse. *Naukovi zapiski. Series: Philosophy. Ostrog: National University «Ostrozka Academy».* 2009. 5, P. 64–78.

6. ***Kuzheleva-Sagan I. P.*** Culture of digital nomads and possible approaches to its study // Digital nomadism as a global and Siberian trend: materials of the III international transdisciplinary scientific and practical WEB-conference Connect-Universum-2016, May 24–26, 2016 ... URL: file: // C: / Users / alexe / Downloads. pdf (date of access: 29.02.2020).

7. ***Kuzheleva-Sagan I. P., Suchkova N. A.*** Ontology of the network society and the culture of digital nomads: methodological approaches. *Bulletin of the Tomsk State University*. 2019. №. 440. URL: https://cyberleninka. ru/article/n/ ontologiya-setevogo-obschestva-i-kultura-tsifrovyh-kochevnikov-metodologicheskie-podhody (date of access: 29.02.2020).

8. ***Moiseenko Ya. Yu.*** Mobility as a property of mass conformist consciousness. *Discourse-Pi.* 2015. N. 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mobilnost-kak-svoystvo-massovogo-konformistskogo-soznaniya (date of access: 27.12.2019).

9. ***Petrenko-Lysak A. A.*** Mobile urbanism in transitive places of the urban landscape // Labyrinth. *Journal of social and humanitarian research*. 2016. N. 5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mobilnyy-urbanizm-v-tranzit-iv-nyh-mestah -gorodskogo-landshafta (date of access: 27.12.2019).

10. ***Rusakova O. F.*** Discourse of mobility in modern communications. *Scientific Bulletin of BelSU. Series*: Humanities. 2014. №. 13 (184). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-mobilnosti-v-sovremennyh-kommunikatsiyah (date of access: 27.12.2019).

11. ***Suleimenov T. A.*** On nomadic discourse in modern philosophical anthropology // Bulletin of Almaty. 2009. URL: https://articlekz.com/article/8395 (date of access: 27.12.2019).

12. ***Usovskaya E. A.*** The attitudes of nomadism in the culture of postmodernism // News of the AM Shirokova. 2017. №. 2. P. 98–101.

13. ***Shevchuk Y. A.*** Cultural practice in the context of mediaization of culture for the concept of S. Krekovich. *Cultural Almanac. Vinnytsia*: TOV Nilan-LTD, 2018. № 7, P. 120–122.

14. ***Yaroslavtseva E. T.*** Digital mobility and cultural roll-overs // Historical turns of culture: collection of articles. scientific. article (to the 70 th anniversary of I.V. Kondakov) / Society. ed. and comp. O. N. Astafieva. Moscow, 2018, P. 503–513.

15. ***Bauman Z.*** Postmodern Ethics. L.: Routledge, 1993. 262 p.

16. ***Digital tourism.*** URL: http://ictnews.uz/category/bez-rubriki/ (viewed on June 13, 2019).

17. ***Fatih Aydogdu.*** Frame of new nomad. URL: http:// neonomadproject.com/nomadology-read.html (viewed on August 01, 2020).

18. ***Golan Levin.*** URL: http://aksioma.org/fuck/; http://www.flong.com / projects / qrcodes-for-digital-nomads (viewed on September 21, 2020).

19. ***Manson M.*** The dark side of the digital nomad. URL: markmanson.net/digital-nomad (date of the blast: 12/17/2019). (viewed on December 17, 2019).

20. ***Schlagwein D.*** «Escaping the Rat Race': Different Orders of Worth in Digital Nomadism», in: International Workshop on the Changing Nature of Work (CNOW)), 2017. URL: https://www.researchgate.net / publication / 326235324_'Escaping_the_Rat_Race'_Justifications_in_Digital_Nomadism (viewed on September 15, 2020).

21. ***Schlagwein D.*** The History of Digital Nomadism International Workshop on the Changing Nature of Work (CNOW), 2018. URL: https://www.academia.edu/37849519/The_History_of_Digital_Nomadism (viewed on August 21, 2020).

22. ***Sheller M., Urry J.*** The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A*. 2006. №. 38, P. 207–226.

23. ***Volkner J.*** How to become a digital nomad. URL: www.webworktravel.com/become-digital-nomad (viewed on May 15, 2019).

ДИСКУРС ТУРИСТИЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Дычковский Степан Иванович - кандидат педагогических наук, доцент,
директор института практической культурологии и арт-менеджмента,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Рассматривается вопрос феномена цифрового номадизма (цифрового кочевничества, digital nomad) или существование группы людей, которая ведет «мобильный образ жизни», постоянно меняя места жительства, а также используя цифровые телекоммуникационные технологии для выполнения своих профессиональных обязанностей и решение других вопросов становится в современном мире все более популярным и привлекает внимание не только практиков, но и теоретиков. Цифровое кочевничество –следствие и причина активных изменений материальной и духовной культуры человечества, формирование в ней новых типов идентичности (систем духовно нравственных ориентаций, стратегий понимания себя и мира, моделей общения).

Ключевые слова: мобильность, номадизм, цифровое общество, культурные практики, кочевничество.

DISCOURSES OF TOURIST MOBILITY IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES

Dychkovskyy Stepan – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Director
of the Institute of Practical Cultural Studies and Art.
Management the National Academy of Leadership in Culture and the Arts, Kyiv

The aim of this paper ***article is to consider*** the issues of the phenomenon of digital nomadism (digital nomadism, digital nomad) or the existence of a group of people who lead a «mobile lifestyle», constantly changing places of residence, as well as using digital telecommunications technology to perform their professional duties and address other issues in modern times. world is becoming increasingly popular and attracts the attention of not only practitioners but also theorists. Digital nomadism – a consequence and cause of active changes in the material and spiritual culture of mankind, the formation of new types of identity (systems of spiritual and moral orientations, strategies for understanding themselves and the world, models of communication).

Key words: mobility, nomadism, digital society, cultural practices.

UDC 316.733:379.851

DISCOURSES OF TOURIST MOBILITY IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES

Dychkovskyy Stepan – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Director of the Institute of Practical Cultural Studies and Art. Management the National Academy of Leadership in Culture and the Arts, Kyiv

The aim of this paper ***article is to consider*** the issues of the phenomenon of digital nomadism (digital nomadism, digital nomad) or the existence of a group of people who lead a «mobile lifestyle», constantly changing places of residence, as well as using digital telecommunications technology to perform their professional duties and address other issues in modern times. world is becoming increasingly popular and attracts the attention of not only practitioners but also theorists. Digital nomadism – a consequence and cause of active changes in the material and spiritual culture of mankind, the formation of new types of identity (systems of spiritual and moral orientations, strategies for understanding themselves and the world, models of communication).

Research methodology to analyze modern discourses of tourist mobility in the context of modern socio-cultural processes

Novelty. It has been proven for the first time that the modern nomad is also undergoing changes in subjectivity, identity and culture. As a final remark, the digital nomad is caused, at least, by various corporations that sell mobile technology and promote an extremely flexible mobile lifestyle. From this moment on, the ontogenesis of digital nomadism can be considered in two planes: 1) within the framework of scientific-humanitarian and journalistic discourse; 2) in the space of modern network information and communication society with its real virtuality and virtual reality.

The practical significance. We analyzed modern discourses of tourist mobility in the context of modern socio-cultural processes and proved that nomadism combines the autonomy of working at a distance and physical mobility in space, combining the «old and flexible style of work». Digital nomadism is not a procrastination of many technologies. Nomads «are determined not by what they carry, but by what they leave, knowing that the environment will provide it». Digital nomads became a new formation of remote workers, which was very different from the proto-nomadic downshifters. The meaning of their lives has been self-improvement and continuous improvement of the results of their work. The growing number of professionals who make travel their top priority testifies to the influence of «digital nomads» on the tourism industry.

Key words: mobility, nomadism, digital society, cultural practices.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 398.8: 930.85

ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЧЕРНІГІВЩИНИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Овчаренко Святослав Вадимович – асистент кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
http://orcid.org/0000-0003-1855-9358
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.352
ovcharenko-svyatoslav@ukr.net

Розглянуто особливості традиційної музичної культури Чернігівщини. Окреслено роль фольклору, як компоненту нематеріальної спадщини, що віддзеркалює різні історичні та культурні чинники, які впливають на його модифікацію. Виділено вплив глобалізаційних тенденцій на соціокультурну динаміку ХХ ст. та їх роль у функціонуванні традиційної музики. Народна культура Чернігівщини зберігає свої сутнісні ознаки, її фольклорна спадщина сформувалась як результат взаємодії різних етносів. Досліджено, що в певних регіонах Полісся наявні осередки, де традиційна музична культура продовжує бути частиною життя соціуму. Фольклор Чернігівщини в контексті соціокультурної динаміки ХХ ст. зберігає автохтонний характер. Активізувалась дослідницька етнографічна діяльність, почали системно здійснюватись фольклорні розвідки. Також неабияку роль відіграє практика організації фестивалів та конкурсів на Чернігівщині, пов'язаних із традиційною музичною культурою.

Ключові слова: традиційна культура, фольклор, Чернігівщина, соціокультурна динаміка.

Постановка проблеми. Одним із важливих питань, пов'язаних із формуванням культурної ідентичності українців, є дослідження специфіки традиційної музичної практики. Вітчизняна культура, що віднайшла прояв у різних формах музичного фольклору, взаємопов'язана з іншими чинниками, що визначають своєрідність ментальності українців. Унаслідок того, що значно змінюються соціокультурні умови життєдіяльності в ХХ ст., трансформується і традиційна музична культура. Дослідження вектору модифікації традиційної музики Чернігівщини в умовах сучасного культурного простору є таким, що вважається актуальним, адже дозволить виокремити стратегії подальших можливих змін.

Останні дослідження та публікації. Фольклористика у класичних університетах України (другої пол. XIX – поч. XXI ст.) досліджувалась у посібнику М. Вовк. Питання відродження сіверського фольклору окреслюється в публікації О. Орєхович. Музична культура Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ ст., як об'єкт мистецтвознавчого аналізу, є предметом розвідок О. Васюти. Фольклор Чернігівського Полісся, особливості його функціонування та сутнісні риси є предметом чисельних досліджень С. Пономаревського. Робота Чернігівського обласного навчально-методичного центру культури і мистецтв у контексті збереження та популяризації нематеріальної духовної культури Сіверського краю представлена в статті І. Сінельнікова та Н. Нарожної.

Мета статті полягає у дослідженні традиційної музичної культури Чернігівщини в контексті соціокультурної динаміки ХХ ст.

Дана мета реалізується завдяки вирішенню ряду завдань: виокремленню специфіки традиційної культури визначеного регіону, окресленню тенденцій, що виникли протягом минулого століття та визначенню тих чинників традиційної культури, які набули нового значення в музичному просторі Чернігівщини.

Виклад матеріалу дослідження. Культура є системою, що включає в себе різні компоненти. Обряди та звичаї, що сформувались у межах конкретної культури, віддзеркалюють специфіку світогляду та вірувань людства. Всі прояви матеріальної культури, як-от одяг, предмети побуту, навіть житла, мають свою своєрідну регіональну неповторність, що залежить від ряду чинників. Так само й фольклор, як компонент духовної частини традиційної культури, має свою специфіку. Музика, вербальний текст, особливості сюжетики, лексика, що використовується у фольклорних джерелах, виступають утіленням різних історичних та культурних обставин, що містили згадки про вірування предків. «Фольклор – явище традиційної культури, феномен духовного самовираження етносу, в якому відбились народна модель світосприйняття, креативні етнічні задатки, етноментальні характеристики, естетичні стереотипи, мовленнєва культура і який завдяки своїй синкретичній природі став основою розвитку різних видів мистецтв, розвитку фольклористики як науково-освітньої галузі» [2; 12]. Традиційна музична культура нерозривно пов'язана з обрядовими дійствами, адже кожна пісня мала своє функціональне призначення.

© Овчаренко С. В., 2020

При аналізі фольклору досить важко виділити жанри, які мали б більш важливе значення, бо й пісні календарного циклу, й родинно-обрядові, - виступали невід'ємним компонентом культурних практик українського народу.

Якщо вести мову про традиційну музичну культуру Чернігівщини, то, з одного боку, вона розвивалась у межах загальних тенденцій, наявних у вітчизняному просторі. Зокрема зі зміною соціокультурних умов на початку ХХ ст. відбувається поступовий занепад фольклору. З розвитком політики радянського уряду єдина можлива форма трансляції фольклору полягала у діяльності народнопісенних колективів, які могли виконувати традиційний музичний матеріал. Разом із цим, чимало діячів сприяють розвитку культурного спадку регіону, укладаючи пісні у різні збірки. Таким чином відбувається певне «консервування» фольклору з метою збереження та можливості подальшої трансляції. Ці чинники сприяли формуванню культурного спадку, який міг бути відтвореним, хоча й не містив відомостей про особливості виконання музичного компоненту. Уродженець Чернігівщини В. Полевик присвятив чимало уваги укладанню збірок, що містили фольклорні пісні регіону, зокрема «Народні пісні Чернігівщини» та ін. Будучи активним учасником підготовки та розвитку кадрів у сфері музичного мистецтва (працював директором Чернігівського музичного училища, згодом директором Чернігівської обласної філармонії), він прагнув просувати народнопісенну творчість у регіоні. «Учень Е. Скрипчинської-Верьовки В. Полевик пріоритетом свого життя вважав продовження фольклорних традицій, започаткованих Г. Верьовкою. Тому він записав майже 5000 пісень, що презентують усі райони Чернігівщини» [1; 7]. Помітну у роботу у зібранні та дослідженні фольклору здійснював В. Дубравін.

Треба зазначити, що Чернігівщина є регіоном, що межує з іншими країнами, які мають інші етнічні характеристики. Але її музична традиційна культура демонструвала ознаки стабільності, яка не поглиналась під впливом культурної експансії, а, навпаки, зберігала константну форму. Саме тому можна свідчити, що для Чернігівщини хоча й характерні процеси, які стосувались усіх етнічних культур, що поступово поглинались під впливом глобалізації у ХХ ст., проте залишилось чимало носіїв цієї нематеріальної спадщини. «Чернігівщина – надзвичайно цікавий в етнокультурному плані регіон, на території якого аж до сучасності в природному стані збереглося чимало реліктових явищ, давніх ритуалів, обрядів і звичаїв. Тут простежується беззаперечна близькість культур східнослов'янських народів, що обумовлює існування комплексу міжетнічних ознак, які впливають на формування регіональних культурних форм, у тому числі фольклорних» [6; 42]. Усе це дає змогу досліджувати цей шар традиційної музичної культури та сприяти його відродженню.

Після здобуття Україною незалежності розпочався процес наукового опрацювання фольклору регіону, який реалізувався у ряді публікацій різних авторів. Важливим чинником, що демонструє інтерес науковців до традиційної музичної культури Чернігівщини, стали видання, що вийшли друком в останні роки. Серед них можна назвати як наукові розвідки, так і збірки пісень даного регіону. В 2015 р. вийшла праця «Народні пісні Чернігівщини (з колекцій збирачів фольклору)», упорядником якого є Л. Єфремова [4]. Чимало праць опубліковано чернігівським автором С. Пономаревським. У 2019 р. він видав монографію «Народна пісня Чернігівського Полісся: жанрово-тематичний і поетичний дискурс» [7], продовженням цього напряму досліджень стала його ж праця «Народна пісня Чернігівщини. 120 найкращих пісень Чернігівського Полісся», що вийшла друком у 2020 р. В останній роботі використано фольклорні записи, на основі яких С. Пономаревський прагне окреслити специфіку сучасного стану музичної народнопісенної творчості Чернігівщині, а й наголошує на автохтонності та неповторності Чернігівського фольклору. Робота містить також аналітичні матеріали, спрямовані на висвітлення своєрідності різних за жанрами зразків. «Запропоновано авторський аналіз усіх відомих жанрів й окремих творів календарно-обрядової, сімейно-обрядової поезії, ліричної пісенності, балад, народної творчості релігійного спрямування, різновидів дитячого фольклору та творів дорослих для дітей тощо» [3].

Розвідки, що стосуються традиційної музичної культури Чернігівщини, дають змогу виявити певні риси, притаманні для неї. Вербальний текст пісень пов'язаний із залученням елементів різних мов – не лише української, а й російської та білоруської. Не поодинокими є приклади застосування місцевих говірок, що дає змогу свідчити про наявність у цих традиційних піснях «поліського діалекту». Якщо ж вести мову про музичні особливості цього фольклорного шару, то паралельно існують практики як колективного, так і сольного співу. Колективне виконавство здебільшого характерне для північного Полісся, де люди, «залюбки приєднуючись до сольного виконання, утворюють багатоголосся, уважно стежать за текстуальною якістю та мелодикою» [6; 44]. Це є свідченням того, що вокальна народна традиція в цій місцині є такою, що залишається невід'ємним компонентом культури сучасного населення. Але якщо вести мову про інші частини Чернігівщини, то в них здебільшого поширений індивідуальний принцип виконання. С. Пономаревський влучно відмічає різницю між позаобрядовим та обрядовим виконавством фольклору, яке має чітку фіксацію сольного та колективного співу. Зокрема важливим є те,

що в «обрядовому репертуарі переважає, як правило, сольний спів в основному тексті, а групове виконання зосереджене на другорядних акцентах – підхоплює рефрен або повторює окремі частини основного тексту» [6; 44]. Тобто превалювання сольного виконавства виступає наслідком зникнення постійно діючої практики співу в сучасних соціокультурних умовах.

Надзвичайно важко стверджувати про наявність «природного» середовища, в якому здатна функціонувати традиційна культура в умовах сьогодення. Зміна умов та особливостей проживання, переселення з сіл до міст, якими супроводжуються глобалізаційні процеси, сприяють тому, що поступово зникають умови, в рамках яких формувалась культура українського народу. Це стосується багатьох обрядів, вірувань, предметів ужиткового мистецтва. «Глобалізаційні, євроінтеграційні процеси в сучасному соціумі, незважаючи на певні позитивні наслідки (вільний доступ до інформаційних джерел, посилення вимог до конкурентоспроможності особистості тощо), продукували нівелювання національних наукових та освітніх досягнень» [2; 8]. Разом із цим певні компоненти традиційної культури залишаються та не втрачають своєї актуальності. Серед них можна згадати музику. Хоча традиційний фольклор виявляється нині відірваним від свого звичного середовища та рідко коли презентується як цілісне обрядове дійство, він є таким, до якого звертаються сучасні виконавці. Протягом останніх років на Чернігівщині проходить чимало заходів, які сприяють відродженню традицій функціонування українського фольклору. Це фестивалі та конкурси народного мистецтва, що поєднують самодіяльні, аматорські, фольклорні колективи.

Так, на свято Трійці у 2019 р. біля річки Снов проходив ІХ обласний фольклорний фестиваль-конкурс ім. В. Полевика. Саме тому організатори фестивалю-конкурсу, що відбувся на Сновській землі, прагнули завдяки проведенню культурного заходу активізувати інтерес до різних форм народнопісенного, зокрема й традиційного виконавства. У цьому ж році у фестивалі брали участь чимало колективів Чернігівщини, які є прихильниками української народної творчості. О. Орєхович відзначає, що з кожним роком додається більше учасників, адже в 2019 р. брало участь 37 колективів, які виконують традиційний музичний фольклор. «Кількість учасників фестивалю з року в рік зростає,…. в фестивалі-конкурсі беруть участь дитячі колективи, тому сіверський фольклор і обрядові пісні, зібрані і оброблені Василем Полевиком, а їх майже 4500, відроджуються, живуть і будуть жити, бо в них є достойні правонаступники» [5]. Окрім суто музичної концертної частини в рамках фестивалю відбувався чимало заходів, які включали різноманітні майстер-класи, виставки образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Помітну участь в організації заходів на Чернігівщині мали такі провідні фольклористи, як І. Сінельников, який часто виступав головою журі конкурсної частини заходу. Проведення фестивалю акумулювало зусилля фольклористів Чернігівщини та інших регіонів, які прагнули дослідити та зберегти нематеріальне надбання традиційної культури. «Основним завданням є практичне знайомство з джерелами автентичного фольклору, вивчення, дослідження, популяризація фольклору на базі діяльності науково-дослідницьких гуртів та окремих збирачів нематеріальної культурної спадщини» [8; 507]. Цей фестиваль є не єдиним, пов’язаним із традиційною музичною культурою. Велику роль відіграє також Міжнародний фольклорний фестиваль національних культур «Поліське коло», останній з яких (XV) пройшов у 2020 р. Наявні й інші фестивальні проекти Чернігівщини, опосередковано пов’язані з традиційною музичною культурою, але вони стосуються інших сфер національної спадщини.

Ще одним напрямом діяльності, пов’язаним зі збереженням традиційної музичної культури, є практика фольклорних розвідок. На Чернігівщині з 2000-х років проходять експедиції, ініційовані викладачами секції фольклору факультету музичного мистецтва КНУКіМ. Результати фольклорних розвідок у вищезгаданому регіоні описані у публікації І. Сінельнікова та Н. Нарожної «Робота Чернігівського обласного навчально-методичного центру культури і мистецтв в контексті збереження та популяризації нематеріальної духовної культури Сіверського краю».

Наголосимо, що діяльність викладів та студентів секції фольклору КНУКіМ успішно здійснювалась завдяки співпраці з представниками Чернігівського обласного навчально-методичного центру культури і мистецтв. Чисельні розвідки, здійснені у 2000-2015 рр., мали на меті прослідкувати модифікацію українського фольклору даного регіону. І хоча чимало музичних традицій Чернігівщини занепадає, проте в ряді сіл вони продовжують своє побутування. Результати розвідок творчо опрацьовані та включені до репертуару фольклорних гуртів, зокрема колективу «Кралиця».

Висновки. Традиційна музична культура Чернігівщини є надзвичайно важливою сферою наукових розвідок. Її дослідження дає змогу зробити ряд висновків. Музичні традиції цього регіону зберегли свою специфічну своєрідність. Трансформаційні процеси ХХ ст. значно вплинули на усі етнічні культури, відобразились і у музичній практиці Чернігівщини. Зменшилась кількість місцин, в яких фольклорне виконавство зберегло свій незмінний вигляд. Проте в краї продовжувалась діяльність, яка ще за радянських часів спрямовувалася на збереження фольклору і здійснювалось шляхом видання збірок народних пісень.

Після здобуття Україною незалежності виникли сприятливі умови для впровадження системної

діяльності, пов'язаної з розвитком традиційної музичної культури Чернігівщини. Активізувалась дослідницька етнографічна практика, почали системно друкуватись фольклорні розвідки. Неабияку роль відігравала практика організації фестивалів та конкурсів, пов'язаних із традиційною музичною культурою. Це дає змогу стверджувати, що традиційна музична культура Чернігівщини в контексті соціокультурної динаміки ХХ ст. не втрачає своїх сутнісних рис та зберігає автохтонний характер.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні особливостей фестивальних та конкурсних рухів, що стосуються розвитку традиційної музичної культури Чернігівщини.

Список використаної літератури

1. ***Васюта О. П.*** Музична культура Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ століття як об'єкт мистецтвознавчого аналізу. *Мистецтвознавчі зап.* Київ, 2008. Вип. 14. С. 3–9.

2. ***Вовк М. П.*** Фольклористика у класичних університетах України (друга пол. ХІХ – початок ХХІ ст.): навч. посіб. Київ: Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, 2014. 202 с.

3. ***Народна пісня Чернігівщини.*** URL: https://choippo.edu. ua/?p =34394 (дата звернення 10.11.2020).

4. ***Народні пісні Чернігівщини*** (з колекцій збирачів фольклору). упоряд. та вступ. ст. Л. О. Єфремової. Київ: Логос, 2015. 752 с.

5. ***Орєхович О.*** Сіверський фольклор та обрядові пісні відроджуються, живуть і будуть жити. URL: http://chz.org.ua/sivers-kyy-fol-klor-ta-obriadovi-pisni-vidrodzhuiut-sia-zhyvut-i-budut-zhyty/ (дата звернення 10.11.2020).

6. ***Пономаревський С.*** Фольклор Чернігівського Полісся: особливості функціонування та впливи. Український вимір. Міжнар. зб. наук.-пед., метод. ст. і матеріалів з України та діаспори. Чернігів, 2018. С. 42–45.

7. ***Пономаревський С. Б.*** Народна пісня Чернігівського Полісся: жанрово-тематичний і поетичний дискурс: монографія. Чернігів: [б. в.], 2019. 251 с.

8. ***Сінельніков І. Г., Нарожна Н. І.*** Робота Чернігівського обласного навчально-методичного центру культури і мистецтв в контексті збереження та популяризації нематеріальної духовної культури Сіверського краю. *Молодий вчений*, 2017. № 11 (51). С. 506–509.

References

1. ***Vasiuta O. P.*** Muzychna kultura Chernihivshchyny kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak obiekt mystetstvoznavchoho analizu. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv, 2008. Vyp.14. S. 3–9.

2. ***Vovk M. P.*** Folklorystyka u klasychnykh universytetakh Ukrainy (druha polovyna XX – pochatok XXI st.): navch. posibn. Kyiv: In-t ped. osvity i osvity doroslykh NAPN Ukrainy, 2014. 202 s.

3. ***Narodna pisnia Chernihivshchyny.*** URL: https://choippo.edu.ua/?p=34394 (data zvernennia 10.11.2020).

4. ***Narodni pisni Chernihivshchyny*** (z kolektsii zbyrachiv folkloru). upor. ta vstup. st. L. O. Yefremovoi. Kyiv: Lohos, 2015. 752 s.

5. ***Oriekhovych O.*** Siverskyi folklor ta obriadovi pisni vidrodzhuiutsia, zhyvut i budut zhyty. URL: http://chz.org.ua/sivers-kyy-fol-klor-ta-obriadovi-pisni-vidrodzhuiut-sia-zhyvut-i-budut-zhyty/ (data zvernennia 10.11.2020).

6. ***Ponomarevskyi C.*** Folklor Chernihivskoho Polissia: osoblyvosti funktsionuvannia ta vplyvy. Ukrainskyi vymir. Mizhnarodnyi zbirnyk naukovo-pedahohichnykh, metodychnykh statei i materialiv z Ukrainy ta diaspory. Chernihiv, 2018. S. 42–45.

7. ***Ponomarevskyi S. B.*** Narodna pisnia Chernihivskoho Polissia: zhanrovo-tematychnyi i poetychnyi dyskurs: monohrafiia. Chernihiv: [b. v.], 2019. 251 s.

8. ***Sinelnikov I. H., Narozhna N. I.*** Robota Chernihivskoho oblasnoho navchalno-metodychnoho tsentru kultury i mystetstv v konteksti zberezhennia ta populiaryzatsii nematerialnoi dukhovnoi kultury Siverskoho kraiu. *Molodyi vchenyi*, 2017. № 11 (51). S. 506–509.

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕРНИГОВЩИНЫ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ XX-XXI ВЕКА

Овчаренко Святослав Вадимович – ассистент кафедры музыкального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрены особенности традиционной музыкальной культуры Черниговщины. Определена роль фольклора, как компонента нематериального наследия, что отражает различные исторические и культурные факторы, влияющие на его модификацию. Выявлено влияние глобализационных тенденций на социокультурную динамику XX века и их роль в функционировании традиционной музыки. Традиционная культура Черниговщины сохраняет свои сущностные признаки, ее фольклорное наследие сформировалось как результат взаимодействия различных этносов. Доказано, что в определенных регионах Полесья традиционная музыкальная культура продолжает быть частью жизни социума. Фольклор Черниговщины в контексте социокультурной динамики XX века сохраняет автохтонный характер. Активизировалась исследовательская этнографическая деятельность, начали системно осуществляться фольклорные экспедиции. Также немаловажную роль играет практика организации фестивалей и конкурсов на Черниговщине, связанных с традиционной музыкальной культурой.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, Черниговщина, социокультурная динамика.

TRADITIONAL MUSICAL CULTURE OF CHERNIHIV REGION IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL DYNAMICS OF THE XX–XXI CENTURY

Ovcharenko Sviatoslav – assistant of the Department of Musical Arts, Faculty of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Features of traditional musical culture of Chernihiv region are considered. The role of folklore as a component of intangible heritage, which reflects various historical and cultural factors that influence its modification, is outlined. The influence of globalization tendencies on the socio − cultural dynamics of the XX century and their role in the functioning of traditional music is highlighted. The traditional culture of Chernihiv region retains its essential features, its folklore heritage was formed as a result of interaction of different ethnic groups. It is investigated that in certain regions of Polissya there are centers where traditional musical culture continues to be a part of society. Folklore of Chernihiv region in the context of socio-cultural dynamics of the twentieth century retains its autochthonous character. Research ethnographic activity became more intensive, and folklore explorations began to be carried out systematically. The practice of organizing festivals and competitions in Chernihiv region, which are related to traditional music culture, also plays an important role.

Key words: traditional culture, folklore, Chernihiv region, sociocultural dynamics.

UDK [398.8: 930.85]

TRADITIONAL MUSICAL CULTURE OF CHERNIHIV REGION IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL DYNAMICS OF THE XX–XXI CENTURY

Ovcharenko Sviatoslav – assistant of the Department of Musical Arts, Faculty of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to study the traditional musical culture of Chernihiv region in the context of socio-cultural dynamics of the XX century. This goal is realized by solving a number of tasks: highlighting the specifics of traditional culture of a particular region, outlining trends that have emerged over the past century and identifying those factors of traditional culture that have acquired new significance in the musical space of Chernihiv.

Research methodology. Five scientific publications were used for the research, as well as a collection of songs from Chernihiv region. Two journalistic articles were also used to outline current trends in the cultural development of the region.

Results. The transformational processes that took place in the XX century, and significantly influenced all ethnic cultures, were reflected in the musical practice of Chernihiv region. The number of places where folk performances have remained unchanged has decreased. However, in the Chernihiv region, activities were introduced in Soviet times, which consisted in the preservation of folklore, which was carried out by publishing collections of folk songs. After Ukraine gained independence, favorable conditions arose for the introduction of systematic activities related to the development of traditional musical culture of Chernihiv region. Research ethnographic activities related to different regions of Polissya became more active, and folklore explorations began to be carried out systematically. The practice of organizing festivals and competitions in the Chernihiv region, which are related to traditional music culture, also played an important role. This allows us to say that the traditional musical culture of Chernihiv region in the context of socio-cultural dynamics of the twentieth century does not lose its essential features and retains its autochthonous character.

Novelty. Attention is paid to outlining the specifics of traditional musical culture of Chernihiv region in the context of socio-cultural dynamics of the twentieth century as a holistic phenomenon.

The practical significance. Studies of the specifics of transformation processes related to traditional culture provide an opportunity to see further prospects for the development of folklore heritage.

Key words: traditional culture, folklore, Chernihiv region, sociocultural dynamics.

Надійшла до редакції 20.10.2020 р.

УДК 437.2.59.7

СУЧАСНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ПРАКТИКА: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
http://orcid.org/0000-0001-5345-1364
DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.353
sergiy_vsv@ukr.net
Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
orcid.org/0000-0003-0625-8822

Аналізується сучасна культурна ситуація в регіональному вимірі, акцентується увага на активізації духовного

© Виткалов С. В., Виткалов В. Г., 2020

життя в процесі виходу країни з епідеміологічної ситуації; наголошується на нових формах культурної діяльності українських виконавців, започаткованих останнім часом. Доводиться теза про те, що ґрунтовна спеціалізована художня освіта є визначальним чинником якісної концертної діяльності; підкреслюється, що сучасні українські митці повною мірою опанували досвід своїх зарубіжних колег стосовно здобуття різних форм художньої освіти, важливості участі у майстер-класах та інших формах підвищення власного фахового рівня і позиціонуються на сучасній світовій сцені як повноправні учасники культурного процесу.

Ключові слова: художня освіта, концертна діяльність, міжкультурні контакти, мистецтво, регіональна практика.

Актуальність проблеми. Глобалізаційні процеси, політична нестабільність, сучасні виклики, поглиблені світовою пандемією, спричинили перегляд безлічі форм і принципів організації культурно-мистецького життя в країні, подальший розвиток якого вже не може відбуватися у звичних і сталих формах. Йому на зміну приходить новий тип мобільної концертної практики та організаційно-культурної діяльності загалом. Форми змін та їх носії і є предметом аналізу даної розвідки.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Об'єктивної та вичерпної інформації про результати впливу пандемії COVID-19 на суспільно-культурну практику, як і загалом життєдіяльність сучасного соціуму немає; наявна ж характеризується достатньо однобоким характером медичного, соціального і в переважній більшості, політичного спрямування, адже процес подолання кризи не завершено. Натомість наявна різноаспектна інформація, втілена у розвідках українських науковців стосовно пошуку нових форм позиціонування сучасної сцени, ролі особистості митця в соціумі, важливості професійної художньої освіти в подальшій концертній практиці. Та й пошук нових аспектів дослідження культурної діяльності також не припиняється [1], [4], [7].

Доповнює цей інформаційний блок й відповідна джерельна база, в основі якої програми та перспективний план проведення концертних заходів КЗ «Рівненська обласна філармонія» [6], інтерв'ю одного з авторів даного матеріалу з учасниками та організаторами цієї культурної програми [2], інтернет-ресурси, що надають запропонованій розвідці більшої доказовості та переконливості.

Мета статті – виявити кореляцію художньої освіти з концертною практикою виконавців (на прикладі творчих характеристик львівського інструментального тріо віртуозів «Promenade»).

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний мистецький світ прискорено змінюється і на його еволюцію суттєво впливає міжкультурна комунікація, поява нових музичних інструментів чи художніх технік, як і нових форм чи типів виконавських колективів, в основі діяльності яких лежить широке використання комп'ютера, народного (а почасти, й архаїчного) інструментарію, а також зміни подання культурного продукту та спілкування з аудиторією і ще безлічі того, що включає в себе таке ємне поняття, як «культурний досвід». А все це, помножене на світові соціально-політичні виклики, помітно впливає й на статус та творчий стан виконавця, стимулює його бажання до постійного пошуку власного позиціонування у просторі сучасної музичної культури.

Класифікуючи навіть тих, хто відвідав із концертними виступами м. Рівне лише упродовж декількох років за певними сталими ознаками, можна помітити їх характерні риси, сутність яких зводиться до наступного: фактично всі ці виконавці здобули якісну професійну класичну художню освіту у національних музичних закладах та мають досвід роботи у художніх колективах далекого зарубіжжя, а відтак – опанували специфіку функціонування європейської концертної традиції, в якій постійне позиціонування власної творчості на сцені, участь у численних конкурсах і фестивалях, а часто – у ролі їх організатора, є ознакою стабільного творчого довголіття. Їх вирізняє щире бажання пошуку нових форм спілкування з аудиторію, зокрема й крізь призму популяризаторської діяльності, можливість адаптувати зарубіжний досвід під вітчизняну виконавську традицію, розширюючи таким чином свої художні можливості.

Тож концерти львівських інструменталістів у свідомості художньо освіченої регіональної публіки майже завжди сприймаються як виступи віртуозів, що своєю витонченою інтерпретацією і філігранною технікою надають виконуваному твору надзвичайної оригінальності та блиску. Спробуємо це довести на прикладі лише однієї імпрези «Танго останньої надії» в Органній залі Рівненської філармонії, здійсненої львівським тріо музикантів-віртуозів «Promenade» у супроводі Академічного камерного оркестру філармонії (диригент – Ю. Скрипник, 18.09.2020), демонструючи все активніше й вихід країни з епідеміологічної та культурної самоізоляції і налагодження звичного концертного життя. При цьому відзначимо, що сучасні українські виконавці серйозної музики, на відміну від їхніх естрадних колег, мають якісну й ґрунтовну освіту, чи точніше б сказати, художню школу в широкому сенсі цього слова і сполучають її з різнобічною концертною практикою та, почасти, науково-дослідною діяльністю. І хоча остання, як правило, не призводить до помітних наукових здобутків через неможливість одночасно і ефективно займатися двома самодостатніми сферами, однак допомагає краще зрозуміти предмет власного художнього захоплення, яким є Музика, дозволяє розкрити її глибоке культурне єство.

Так, до прикладу, Н. Пилатюк [2], [5], після опанування основ скрипкового мистецтва (від 7 років) у

свого батька, відомого українського музиканта, проф. І. Пилатюка, навчання в Івано-Франківському державному музичному училищі ім. Д. Січинського, Київській (ім. М. Лисенка, 1998–2000 рр.) та Львівській (ім. С. Крушельницької) спеціалізованих музичних школах-інтернатах (2000–2004 рр.) та ЛНМА ім. М. Лисенка (2004-2011 рр.); другу вищу освіту здобув за спеціальністю «Оперно-симфонічне диригування», виконував обов'язки соліста-інструменталіста Львівського будинку органної і камерної музики. Працював також концертмейстером симфонічного оркестру в Ополе (2007–2010 рр., Польща), після завершення контракту в якому виконував обов'язки соліста-інструменталіста молодіжного симфонічного оркестру «INSO-Львів».

Його успішна концертна діяльність сприяла здобуттю лауреатства на міжнародному конкурсі «У благословенні скрипалевих рук» (гран-прі, Тернопіль) та низки інших спеціалізованих мистецьких зібрань (конкурс скрипалів ім. Ю. Янкелевича в Омську (Росія, 2011 р.), лауреат І премії та володар спеціального призу – скрипки видатного французького майстра А. Карбонара. У 2009–2010 рр. відзначений Золотими медалями Академії мистецтв України).

Еволюція сучасної вищої школи в Україні сформувала ще одне поняття, наближене до організаційно-культурних принципів Західної Європи, а саме – «неформальна освіта», суть якої зводиться до пошуку та здобуття специфічних «мозаїчних» (точкових) форм культурного досвіду (компетентностей) у різних типах навчальних закладів чи окремих особистостей. І серед аналізованого львівського тріо Н. Пилатюк найбільше підпадає під цей варіант навчання, адже упродовж років здобував необхідний практичний досвід на майстер-класах у видатних виконавців-організаторів культурного простору: Б. Которовича (2000-2007 рр.), З. Брона (Польща, 2002 р., Москва, 2004 р. та Гамбург, 2006 р.), М. Фрішеншляґера (Австрія, 2003, 2005 рр.), Й. Томашека (Австрія, 2004 р.), А. Чумаченко (Мюнхен, 2007 р.). І цей художній досвід та академічна мобільність допомагають йому й надалі бути в належній виконавській формі, відчувати «музичний пульс» сучасності у чи не найактуальнішому його варіанті. Адже критична акумуляція різноаспектного художнього досвіду – це завжди благо у будь-якій сфері культурної діяльності, а надто – виконавській.

Ще один представник цього тріо – П. Довгань (фортепіано) [2], [5], розпочавши у майже традиційних для вітчизняної академічної школи формах заняття музикою та здобувши згодом ґрунтовну музичну освіту також у музичній академії ім. М. Лисенка, поряд із концертною діяльністю продовжив її вдосконалювати на асистентських студіях у класах відомих інструментальних виконавців Е. Чуприка та Р. Криштальського, які передали йому специфіку спілкування з різноманітною аудиторією та розкрили безліч художніх тонкощів виконавства і специфіки його сприйняття широким загалом. Цей досвід він згодом поглибив у власній концертній практиці на сценах Польщі, Німеччини, Швейцарії, Угорщини, Норвегії, Росії, постійно вдосконалюючись у художній інтерпретації світової класики та набуваючи художнього досвіду загалом.

Важливою складовою формування його виконавського реноме стала й співпраця з помітними диригентами В. Плоскіною, І. Юзюком, Р. Филипчуком, Г. Матесом, Я. Колессою, І. Пилатюком, які й надали його виступам не лише нових ракурсів «бачення» музичних творів, але й відповідного професіонального лоску. До цього ряду музичної характеристики можна зарахувати й практику його виступів із провідними класичними виконавськими структурами: Національним оркестром України, Академічним симфонічним оркестром Львівської філармонії, Академічним молодіжним симфонічним оркестром «INSO-Львів», камерним оркестром «Академії» та «Perpetuum Mobile», що також стали важливою формою творчого самовдосконалення, адже художні керівники цих структур мають достатньо вагоме слово в інтерпретації світової культурної спадщини, а названі колективи є джерелом фактично невичерпного репертуару й культурно-мистецької інформації, так важливої для становлення будь-якого виконавця.

Сьогодні свою концертну діяльність він сполучає з педагогічним досвідом, який чимало років передає студентам згаданої вже Музичної академії, виконуючи обов'язки доцента кафедри спеціального фортепіано. Адже саме науковий пошук, утілений в його дисертаційному дослідженні, є важливим та, й фактично, знаковим принципом у вивченні будь-якого виду людської життєдіяльності, зокрема й музики. Утім, таким шляхом, наслідуючи своїх іноземних колег, йдуть сьогодні майже всі відомі митці Європи та США.

І, нарешті, третій учасник цього тріо, А. Сопіга [2], [5], який також є представником згаданої вище львівської інструментальної школи, пройшовши аналогічний шлях формування себе як творчої особистості (свого часу здобув середню спеціальну освіту у Хмельницькому державному музичному училищі ім. В. Заремби), має чимало оригінальних художніх відзнак. Позиціонуючи себе як гітарист-композитор (а композитор і виконавець в одній особі – це завжди найкращий тандем для виконання власного твору та й сприйняття мистецтва найвибагливішою публікою, адже композитор-виконавець, як правило, краще інтерпретує музичний твір, ніж це відображено в його ж клавірі чи партитурі), він,

продовжуючи практику своїх іноземних колег та пам'ятаючи про важливість міжкультурних контактів у власній творчості, здійснив стажування у Музичному коледжі Сантандер (Іспанія), який традиційно славиться гітарним виконавством. Оскільки іспанські мотиви та інструментальні «гітарні» традиції неодноразово надихали музичних геніїв минулого до створення світових шедеврів. Достатньо у підтвердження згадати славнозвісну «Кармен» із безліччю її інтерпретацій у балетній, інструментальній чи вокальній музичній практиці.

Потрібно відзначити, що стажування українських музикантів у закордонних закладах також є корисним і для останніх, позаяк українські музиканти знайомлять їх і власними методиками та техніками, а виконавські традиції наших інструменталістів, а надто – західноукраїнських, є предметом захоплення й копіювання. І львівська «віртуозна» школа у цьому плані – неперевершена.

Відмінною рисою А. Сопіги є високий професіоналізм та художня мобільність, адже митець залишається постійним учасником-солістом низки міжнародних інструментальних груп, ансамблів та оркестрів, тобто здатен оперативно опановувати різноманітні стильові прийоми, стаючи повноцінною постаттю для нових колективів. Відтак – своєю грою він широко відомий у Польщі, Німеччині, Голландії, Іспанії, ОАЕ та інших країнах світу. Його характерною професійною ознакою, на відміну від творчої практики колег, є й те, що він – «сесійний» музикант на звукових студіях України, що також характеризує його як фахівця, здатного швидко адаптуватися до будь-якого культурного контенту. У цьому зв'язку він активно співпрацює з відомими світовими та українськими інструменталістами, вокалістами, діджеями. Тож перемоги на численних всеукраїнських і міжнародних конкурсах є лише логічним підтвердженням його високого художнього реноме.

Ще однією професійною чеснотою цього музиканта є те, що він – перший виконавець творів М. Скорика та М. Вербицького для гітари, що вже саме по собі викликає повагу. А загалом ці музиканти, маючи якісну й різноаспектну освіту, здобуту у декількох спеціалізованих навчальних закладах на різних освітніх рівнях і програмах та яскравий досвід стажування чи майстер-класів у видатних зарубіжних педагогів чи колективах, зайвий раз спростовують думку про доцільність «скорочених» термінів навчання, постійного скорочення годин фахової підготовки, активно практикованих в освітній практиці сучасної України і спонукають до перегляду наявного освітянського досвіду. Адже сучасні випускники художніх ЗВО поки що слабо позиціонуються в культурній практиці сьогодення виключно через брак якісних методик, професіонального досвіду та яскравого культурного середовища, яке б стало ще однією формою їх творчого зростання. Та й студенти-іноземці вступають до українських ЗВО, як відомо, вже маючи повну вищу освіту, здобуту у тамтешніх художніх закладах.

Висновки. І хоча назва концерту викликає запитання до організаторів і, власне, учасників львівського тріо «Promenade» стосовно самої ідеї заходу, адже танго традиційно сприймалося як революційне начало в народному, створивши чуттєвий танок, в якому партнери, обіймаючи одне одного, виявляють глибокий емоційний зв'язок як із власним тілом, так і тілами партнерів (До речі, 30.09.2009 р. на прохання міст Буенос-Айреса і Монтевідео ЮНЕСКО визнало танго нематеріальною культурною спадщиною людства), на загал він виявився в черговий раз якісною презентацією сучасної світової класики на регіональній сцені і ролі в ньому вітчизняної культурної практики, адже твори колишніх львівських композиторів М. Скорика, як і В. Вінницького в інтерпретації названих вище виконавців, позиціонують Україну з найкращого боку (у програмі звучала також музика А. П'яцоли «Пори Року в Буенос-Айресі», «Кафе 1930», «Liber танго», «Medi Tango», Р. Гал'яно «Танго для Клодо», В. Винницького «Втрата» (пам'яті М. Скорика), Є. Петербурзького «Загублене Танго», М. Скорика «Танок» та «Три джазові п'єси») [5].

Тож життя поступово входить у звичне для нього русло, розширюючи потенціал художніх форм, концентруючись на їхніх мобільних вимірах. Ініціативу в цьому процесі продовжує традиційно утримувати мистецтво.

Підсумовуючи, слід зазначити, що незважаючи на складні економічні обставини, політичну нестабільність у країні, численні соціальні виклики, поглиблені світовою пандемією, що не сприяють налагодженню нормальної життєдіяльності, а відтак – вносять відповідний дисонанс й у сучасно культурну практику, вітчизняна художня (виконавська) школа України, попри усі організаційно-фінансові та методичні негаразди, позиціонує себе як високо-професіональна освітня інституція, чиї випускники успішно презентують себе та національно-культурний досвід у світі.

Список використаної літератури

1. ***Афоніна О. С.*** Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ НАКККіМ, 2017. 314 с.

2. ***Інтерв'ю С. Виткалова з учасниками інструментальної групи львівських віртуозів*** «Promenade» в Органній залі обласної філармонії, проведене 18.09.2020 р. *Приватний архів С. Виткалова*.

3. ***Колесник О.*** Художня інтерпретація як феномен культури: автореф. дис…д-ра культурології. 26.00.01. Київ, 2015. 39 с.

4. ***Личковах В. А., Файзулліна Г. С.*** Етнокультурографія: репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі ХХ – початку ХХІ століття. Київ: НАКККіМ, 2018. 256 с.

5. ***Програма концерту львівської інструментальної групи віртуозів «Promenade»*** (Н. Пилатюка, П. Довганя, А. Сопіги) в м. Рівне, 18.09.2020. *Поточний архів КЗ «Рівненська обласна філармонія» за 2020 р.*

6. ***Яковлєв О. В.*** Синергетика регіональних ідентичностей в культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис…д-ра культурології. 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2016. 42 с.

7. ***План роботи КЗ «Рівненська обласна філармонія» на 2020 р.*** *Поточний архів установи*.

References

1. ***Afonina O. S.*** Kody kultury i «podviine koduvannia» v mystetstvi: monohrafiia. Kyiv NAKKKiM, 2017. 314 s.

2. ***Interviu S.*** Vytkalova z uchasnykamy instrumentalnoi hrupy lvivskykh virtuoziv« Promenade» v Orhannii zali oblasnoi filarmonii, provedene 18.09.2020 r. *Pryvatnyi arkhiv S. Vytkalova.*

3. ***Kolesnyk O.*** Khudozhnia interpretatsiia yak fenomen kultury: avtoref. dys…d-ra kulturolohii. 26.00.01. Kyiv, 2015. 39 s.

4. ***Lychkovakh V. A., Faizullina H. S.*** Etnokulturohrafiia: reprezentatsiia etnokultury v mystetstvi ta khudozhnii literaturi KhKh – pochatku KhKhI stolittia. Kyiv: NAKKKiM, 2018. 256 s.

5. ***Prohrama kontsertu lvivskoi instrumentalnoi hrupy virtuoziv «Promenade»*** (N. Pylatiuka, P. Dovhania, A. Sopihy) v m. Rivne, 18.09.2020. *Potochnyi arkhiv KZ «Rivnenska oblasna filarmoniia» za 2020 r.*

6. ***Yakovliev O. V.*** Synerhetyka rehionalnykh identychnostei v kulturnomu kontynuumi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: avtoref. dys…d-ra kulturolohii. 26.00.01. Kyiv: NAKKKiM, 2016. 42 s.

7. ***Plan roboty KZ «Rivnenska oblasna filarmoniia» na 2020 r.*** *Potochnyi arkhiv ustanovy.*

СОВРЕМЕННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ПРАКТИКА: КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

Выткалов Сергей Владимирович – доктор культурологи, профессор
кафедры культурологи и музееведения,
Ривненский государственный гуманитарный університет, г. Ривне
Выткалов Владимир Григорьевич – кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой культурологии и музееведения,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Анализируется современная культурная ситуация в региональном измерении, акцентируется внимание на активизации духовной жизни в процессе выхода страны из эпидемиологической ситуации; отмечается новых формах культурной деятельности украинских исполнителей, начатых в последнее время. Приходится тезис о том, что основательная специализированная художественное образование является определяющим фактором качественной концертной деятельности; подчеркивается, что современные украинские художники в полной мере овладели опыт своих зарубежных коллег относительно получения различных форм художественного образования, важности участия в мастер-классах и других формах повышения собственного профессионального уровня и позиционируются на современной мировой сцене как полноправные участники культурного процесса.

Ключевые слова: художественное образование, концертная деятельность, межкультурные контакты, искусство, региональная практика.

MODERN INSTRUMENTAL PRACTICE: CULTURAL AND ARTISTIC ASPECT OF TRANSFORMATION CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne
Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The current cultural situation in the regional dimension is analyzed, the emphasis is on the activation of the spiritual life in the process of the country's way out of the epidemiological situation. The focus is on new forms of cultural activity of Ukrainian performers, which have been practicing them lately. There is a substantiated thesis that deep specialized art education is a defining component of the quality component of concert activity. It is emphasized that modern Ukrainian performers fully comprehend the experience of their foreign colleagues in obtaining various forms of art education, the importance of participating in master classes and other forms of improving their professional level and positioning themselves on the modern world stage as full-fledged participants in the cultural process.

Key words: art education, concert activity, intercultural contacts, art, regional practice.

UDC 437.2.59.7

MODERN INSTRUMENTAL PRACTICE: CULTURAL AND ARTISTIC ASPECT OF TRANSFORMATION CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne
Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The relevance of the problem. The specifics of the revival of cultural life and the way out of the cultural isolation of the regions of the state caused by the world pandemic are revealed. It is argued that this crisis has at the same time led to the search for new mobile forms of cultural activity, most typical of epidemiological conditions with a limited audience. This is proved by the example of the concert performance of the trio of Lviv musicians-instrumentalists "Promenade", who performed in the Organ Hall of the Rivne Regional Philharmonic in September 2020.

The research methodology is based on the use of the method of content analysis, comparative characteristics, culturological method and biographical method. With the help of the latter, the specifics of the artistic educational training of the representatives of this trio, the evolution of their artistic experience and its correlation with the acquired education are revealed.

The scientific novelty of the study is to expand the idea of the cultural potential of the Lviv trio of virtuosos, the introduction of information about their creative achievements, the specifics of improving their training and the impact on changing the cultural situation in the regions where they toured. In this context an important fact is that only a thorough education obtained in different types of educational institutions, multiplied by continuous self-improvement through numerous internships, workshops and foreign tours, participation in the festival movement helps to form a professional type of artist, who is capable of worthy competing to foreign artistic elite. The high potential of classical art institutions of Ukraine is emphasized.

The practical significance of the study is to expand the understanding of the potential of the National Art School and its role in the cultural practice of the world, as well as the importance of preserving national artistic traditions for further positioning of Ukrainian artists in the world.

Key words: art education, concert activity, intercultural contacts, art, regional practice.

Надійшла до редакції 22.11.2020 р.

ЗМІСТ

Виткалов В.Г., Виткалов С.В. Культурний простір країни крізь призму наукового пошуку: до результатів проведення XVI міжнародної науково-практичної конференції «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» 3

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

Зінків І.Я. Про створення каталогу середньовічних музичних інструментів із території України 9
Олійник О.Г. Археологічні музичні інструменти з території України в контексті синхронного інструментарію давніх цивілізацій світу 18
Бондарчук Я.В. Семантика образу бика в мистецтві кам'яного віку 24
Чуйко О.Д. Торговельні контакти Галицько-Волинської Русі та Чехії в контексті міжкультурних взаємозв'язків XI–XIII століть 37
Кіндратюк Б.Д. Художня значимість «Граматики музикальної» Миколи Дилецького 43
Сапожнік О.В. Бароковість у літургійній музиці України XVII–XVIII століть 50
Джулай Г.А. Жанрово-стильові аспекти камерно-вокальної творчості М. Метнера 56
Самострокова Н. Національний етос польської музики у скрипкових концертах Кароля Шимановського 63
Бабій Н.П. Рок-культура Івано-Франківська в друкованих джерелах 1980-х років 70
Морєва Є.О. Етнічні мотиви у смислоутворенні в кіно (на прикладі творчості Еміра Кустуріци та Ахтема Сеітаблаєва) 75
Чжу Лін. Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус 81
Войтович О.О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал (на прикладі порівняння звучання музичних творів) 88

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Безугла Р.І. Концептуалізація веб-дизайну в мистецтвознавчому дискурсі: досвід теоретичного опрацювання 94
Луговська А.Е. Інституції в мистецтві: світовий досвід 100
Мусієнко О.В. Гібридне походження художньої природи відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури 105
Шевченко Л.М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності 110
Циганюк Л. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорії «традиційне – інноваційне» 116
Татарнікова А.А. Гломозно-славослівна традиція європейської християнської культури 124

Соколова А.В. Еволюція придворної маски періоду англійської революції 1640–1660 років та реставрація монархії Стюартів 130
Маркевич Л.А. Ґенеза та етапи диференціації танцювальної культури на шляху до українського балетного театру 136
Карандєєва О.І. Чоловічий танець у балетному театрі України 50–60-х років ХХ століття 143
Погребняк М.М. Перші кроки танцю «Модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. 150
Романюк Л.Б. Діяльність першої української музичної школи у Станиславові в контексті розвитку фахової освіти у Галичині 155
Молчко У.Б. Музичні артефакти Львова початку ХХ століття в публіцистиці о. Остапа Нижаківського 161
Бенях Н. Творчий шлях Михайла Бойчука: львівський період (1910–1914 рр.) 166
Радомська В.Р. Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков (на прикладі монументальних стінописів Модеста Сосенка) 173
Стрій А. Еволюція живописної манери в портретах Адальберта Ерделі 180
Кукуруза Н.В. Жанр ревю в мистецтві української діаспори: витоки, канон, імена, тематика 186
Майстренко-Вакуленко Ю.В. Рисунок у колекції Дніпровського художнього музею 192
Домнич Х.З. Івано-франківські митці у міжнародному бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» 199
Хоцяновська Л.Ф. Балет Аніко Рехвіашвілі «Снігова королева» – вистава для дорослих та дітей 207
Підлипська А.М. Концептуально-світоглядні засади балетної критики Олександра Черепніна 211
Бойко О.С. Образ українського танцю у мас-медійному просторі України доби Незалежності 217
Охітва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама 221
Алішер А.В. Концептуальні погляди на феномен сценічного простору у творчій школі Д. Лідера 227
Кисляк Б.М. Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві 233
Чучук С.М. Соціокультурна основа комерційної знакової системи сучасних міст Китаю (на матеріалах м. Сюйчжоу) 239
Kozakewycz O. Aïurowe czepce w stroju kobiecym na bojkowszczyųnie w koccu XIX – poczrtku XXI wieku : lokalne cechy artystyczne 244
Дичковський С.І. Дискурси туристичної мобільності в контексті соціокультурних процесів 251

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Овчаренко С.В. Традиційна музична культура Чернігівщини в контексті соціокультурної динаміки ХХ–ХХІ століття 261
Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Сучасна інструментальна практика: культурно-мистецький аспект трансформаційних змін 265

CONTENTS

Vytkalov V., Vytkalov S. Cultural space of the country through the prism of scientific search: to the results of the XVI international scientific and practical conference "Ukraine of the first twenty years of the XXI century: cultural and artistic dimension" 3

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

Zinkiv I. Developing catalogue of medieval musical instruments from the territory of Ukraine 9

Olijnyk O. Archaeological musical instruments from the territory of Ukraine in terms of synchronous instruments of ancient world civilizations 18

Bondarchuk Y. Semantics of the image of the bull in the art of the stone age 24

Chuyko O. Trade contacts between Galicia-Volhynia Rus and Czechia from the perspective of intercultural relations of the XIth – XIIIth centuries 37

Kindratiuk B. Pedagogical significance «Grammar of music» by Mykola Dyletskyi 43

Sapozhnik O. Baroqueness in liturgical music of Ukraine of the XVII–XVIII centuries 50

Dzhulay A. Genre-style aspects of chamber and vocal works of N. Metner 56

Samostrokova N. The national ethos of polish music in the violin concerts by Karol Szymanowski 63

Babii N. Rock culture of Ivano-Frankivsk in printed sources of the 1980 s 70

Moreva E. The role of ethnic motives in the formation of meaning in cinema on the example of the movies of Emir Kusturica and Akhtem Seitablaev 75

Zhu Ling. Interpretation of European music by Chinese singers: German song lyrics performed by Dilber Yunus 81

Voitovych O. Aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls (on the example of comparing the sound of musical works) 88

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Bezuhla R. Conceptualization of web design in art discourse: theoretical comprehension 94

Luhovska A. Institutions in art: world experience 100

Musiienko O. The hybrid origin of the artistic nature video hosting's as a new genre form of audiovisual culture 105

Shevchenko L. The problem of style piano paradigm in the sphere of sciences about art and culture to contemporaneity 110

Tsyhaniuk L. Specifics of O. Yakovchuk's polyphonic cycle in comparing the category «traditional – innovative» 116

Tatarnikova A. Glorious-glorification tradition of European christian culture 124

Sokolova A. The evolution of the court masque of the period of the english revolution of 1640-1660 and the restoration of the Stuart dynasty 130

Markevych L. Genesis and stages of the differentiation of the dancing culture on the way to the Ukrainian ballet theater 136
Karandieieva O. Men's dance in the ballet theater of Ukraine 50–60 s of the twentieth century 143
Pogrebnyak M. The first steps of the modern dance on the Ukrainian scene of the first half of the XX centure 150
Romaniuk L. Activities of the first Ukrainian music school in Stanislav in the context of development professional education in Galicia 155
Molchko U. Musical artifacts of Lviv at the beginning of the XX century in the journalism of the prelate Ostap Nyzhakivsky 161
Benyakh N. Mykhaylo Boychuk artist routs: lviv period (1910–1914) 166
Radomska V. The role of polychrome paintings in the interior space design of churches (as based on the example of monumental murals by Modest Sosenko) 173
Strii A. The evolution of painting manner in the portraits of Adalbert Erdelyi 180
Kukuruza N. Genre of revue in the art of the Ukrainian diaspora: origins, canon, names, theme 186
Maystrenko-Vakulenko Y. Drawing in the collection of the Dnipro art museum 192
Domnych K. The role of Ivano-Frankivsk artists in the international biennial of contemporary art «Impreza» 199
Khotsianovska L. Ballet by Aniko Rekhviashvili «Snow Queen» – performance for adults and children 207
Pidlypska A. Conceptual and world outlook bases of ballet criticism Alexander Cherepnin 211
Boiko O. Image of Ukrainian dance in mass media space of Ukraine on period of Independence 217
Okhitva K. The Ukrainian pop song in the musicological research: scientific panorama 221
Alisher A. Conceptual views on the phenomenon of stage space in D. Lider creative school 227
Kysliak B. Conceptual field of chamber instrumental ensemble in musicology 233
Chuchuk S. Socio-cultural basis of modern Chinese cities' commercial sign system (the case of Xuzhou city) 239
Козакевич О.Р. Ажурні очіпки в жіночому вбранні на Бойківщині кінця XIX – початку XXI ст.: локальні художні особливості 244
Dychkovskyy S. Discourses of tourist mobility in the context of socio-cultural processes 251

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Ovcharenko S. Traditional musical culture of Chernihiv region in the context of socio-cultural dynamics of the XX–XXI century 261
Vytkalov S., Vytkalov V. Modern instrumental practice: cultural and artistic aspect of transformation changes 265

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

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

Випуск 34
Issue 34

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkalov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В.Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-ap:
S. Vytkalov. L. Fedoruk

Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua*

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар
Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Зам. № 35. Ум. друк. арк. 32,09. Наклад 100.

Видавничі роботи: **ФОП Брегін А.Р**
свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства