МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
YOUNG SCIENTISTS COUNCIL

ISSN 2308-4855 (Print)
ISSN 2308-4863 (Online)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES:

Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers

ВИПУСК 29. ТОМ 5
ISSUE 29. VOLUME 5

Видавничий дім «Гельветика» 2020

Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 8 від 18.06.2020 р.)

Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. – Вип. 29. Том 5. – 256 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями розвитку педагогіки вищої школи, а також філології, мистецтвознавства, психології.

Редакційна колегія:

Пантюк М.П. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Душний А.І.** – співредактор, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка), член-кореспондент (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Дмитрів І.І.** – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Андрєєв В.М.** – доктор історичних наук, професор, (Київський університет імені Бориса Грінченка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – кандидат педагогічних наук, доцент, (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галик В.М.** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ґжесяк Ян** – доктор габілітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа); **Грищенко Г.З.** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Заєць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомря І.М.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Квас О.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Масненко В.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького); **Мафтин Н.В.** – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Мацьків П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Медведик Ю.Є.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Львівський національний університет імені Івана Франка), професор кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Невмержицька О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Павлак Мірослав** – д. габ. з філології, професор, ректор Державної вищої професійної школи в Коніні (Польща); **Пагута М.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пантюк Т.І.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Петречко О.М.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Печарський А.Я.** – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Синкевич Н.Т.** – кандидат мистецтвознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького); **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор з навчальної роботи (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Сташевський А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія інформатизації); **Стецик Ю.О.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Стреначікова Марія** – доктор наук (doc. CSc., PhD.), (Академія мистецтв у Банській Бистриці); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Янишин Б.М.** – кадидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»)

Рецензенти:

Астаф'єв О.Г. – д.філол.н., проф. каф. теорії літ., компаратив. і літ. тв. ІФ КНУ ім. Т. Шевченка; **Падалка Г.М.** – д.пед.н., проф. каф. ф-но вик. та худ. культ. ІМ НПУ ім. М. Драгоманова; **Скотна Н.В.** – д.філос.н., проф., зав. каф. практ. психол., ректор ДДПУ ім. І. Франка.

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 6143 від 28.12.2019 р. (додаток 4) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі педагогічних наук (011 – Освітні, педагогічні науки, 012 – Дошкільна освіта, 013 – Початкова освіта, 014 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), 015 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), 016 – Спеціальна освіта).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. (додаток 1) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі філологічних наук (035 – Філологія) та у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 024 – Хореографія, 025 – Музичне мистецтво, 026 – Сценічне мистецтво, 027 – Музеєзнавство, пам'яткознавство, 028 – Менеджмент соціокультурної діяльності).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» Серія КВ № 19906-9706Р від 14.05.2013 р.

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційному сайті видання
www.aphn-journal.in.ua

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних та посилань.

Засновник і видавець – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М.

Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100. тел.: (03244) 1-04-74,
факс: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2020
© Пантюк М.П., Душний А.І., Зимомря І.М., 2020

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 8 from 18.06.2020)

Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya]. – Drohobych: Publishing House „Helvetica", 2020. – Issue 29. Volume 5. – 256 p.

The publication is intended for those who is interested in the High School Pedagogics and psychology, philology, art development.

Editorial board:

M. Pantyuk – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical); **A. Dushniy** – Co-Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University), Corresponding Member (International Academy of Pedagogical Education); **I. Dmytriv** – Corresponding Secretary, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Andrieiev** – Doctor of History, Professor (Kyiv Grinchenko University); **I. Bermes** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Haliv** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Halyk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **J. Gzhesiak** – Dr. Gab., Associate Professor (Konin Higher Secondary School of Education); **H. Hrytsenko** – Candidate of Historical Sciences (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Dutchak** – Doctor of Arts, Professor, Head of the (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **V. Zaiets** – Candidate of Art Studies, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments (National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Uzhgorod National University); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Kvas** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department (Higher School of Ivan Franko National University of Lviv); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department (Uzhhorod National University); **V. Masnenko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Bogdan Khmelnytsky Cherkasy National University); **N. Maftyn** – Doctor of Philology, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **P. Matskiv** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **Y. Medvedik** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Ivan Franko National University of Lviv), Professor of the Department (Drohobych State Pedagogical University); **O. Nevmerzhytska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor (General Pedagogy and Preschool Education of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **L. Orshanskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department (Ivan Franko State Drohobych Pedagogical University); **M. Pawlak** – Dr. habil. in Phолology, Professor (Poland); **M. Pahuta** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko State Pedagogical University); **T. Pantiuk** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Petrechko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **A. Pecharskyi** – Doctor of Philological Sciences, Professor (Lviv National University); **N. Synkevych** – Candidate of Arts (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Sytnyk** – Doctor of History, Associate Professor, Head of the Chair (Bogdan Khmelnytskyi State Pedagogical University); **I. Stashevska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector (Academic Affairs of Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Pedagogical Education); **A. Stashevskyi** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Informatization); **Y. Stetsyk** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Strenachikova** – Doctor of Science (Doc. CSc., PhD.), (Academy of Arts in Banska Bystrica); **V. Telvak** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **D. Chyk** – Doctor of Philology, Associate Professor, (Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanities and Pedagogical Academy); **B. Yanyshyn** – Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate (Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine); **V. Yaremchuk** – Doctor of History, Professor (Ostroh Academy National University)

Reviewers:

O. Astafjev – Doctor of Philology, Professor of Literature Theory, Comparative Literature and Literary Work Department of Philology Institute Kyiv of ational Taras Shevchenko University; **H. Padalka** – Doctor of Education, Professor of piano performance and artistic culture Department of Art Institute National Pedagogical Dragomanov University; **N. Skotna** – Doctor of Phylosophy, Professor, Head of Applied Psychology Department, Rector of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

The collection is included in such international databases as Index Copernicus International.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 28.12.2019 No 6143 (annex 4), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category "B") on pedagogical sciences (011 – Educational, pedagogical sciences, 012 – Pre-school education, 013 – Primary education, 014 – Secondary education (subject specialization), 015 – Professional education (in the field of specializations), 016 – Special education).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 17.03.2020 № 409 (annex 1), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category "B") on philological sciences (035 – Philology) and culture and arts (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration, 024 – Choreography, 025 – Musical arts, 026 – Performing art, 027 – Museum and monument studies, 028 – Management of socio-cultural activities).

Print media registration certificate «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers» series KV № 19906-9706P dd. 14.05.2013.

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.aphn-journal.in.ua

Editorial board do not necessarily reflect the position expressed by the authors of articles,
and is not responsible for the accuracy of these data and references.
Founder and Publisher – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

Editorial address: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ivana Franka str., 24, Drohobych, Lviv region,
82100. tel.: (03244) 1-04-74, fax: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2020
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2020

ІСТОРІЯ

УДК 159.923-1(091)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209688

Любомир АНДРУСІВ,
orcid.org/0000-0002-4192-9452
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри суспільних наук
Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу
(Івано-Франківськ, Україна) alyubomyr50@gmail.com

РАЦІОНАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФІЛОСОФСЬКІЙ ДУМЦІ XI – ПОЧ. XVII СТ.

Актуальність дослідження раціоналістичних тенденцій в українській філософській думці пов'язана з осмисленням ідентичності української філософії, зміною парадигм раціональності.

Статтю присвячено історико-філософському дослідженню специфіки раціоналістичних тенденцій в українській філософській думці XI – поч. XVII ст. як утвердження акценту на ролі розуму в осмисленні основної парадигми того чи іншого історичного періоду.

Проаналізовано проблеми історіографії та її особливості, а саме: 1) брак дослідження філософської думки України XI – першої половини XVII ст., що пов'язане з відсутністю розробки певних методів і підходів до історико-філософського дослідження, 2) синкретизм культури цього періоду, 3) феномен двовір'я, що являє собою поєднання християнських цінностей з язичницьким світоглядом.

На прикладі невербальних текстів Київської Русі доведено функціонування раціонального аспекту в художньо-образному сприйнятті дійсності. Встановлено існування в межах культури Київської Русі апостолоподібного шляху пізнання Бога, що допускав застосування розуму в межах християнського віровчення.

Доказано взаємозв'язок раціоналістичних тенденцій з перекладними творами київського гуртка книжників («Логіка Авіасафа», або «Київська логіка», «Арістотелеві врата» та ін.), Андрія Курбського («Діалектика» Йоана Дамаскіна і «Трактат із логіки І. Спангерберга»), їхній вплив на формування світогляду українських мислителів, передусім у питаннях відношення розуму до моральних здібностей, гідності людини.

Текстуально обґрунтовано раціоналістичний характер єресей XV – сер. XVI ст. (стригольники, богоміли, жидовілі, феодосіани) та поглиблено думку про те, що ідеї релігійного вільнодумства, раціоналізація таїн віри, ренесансна інтерпретація Бога, використання засобів логіки та науково-природничого знання в працях українських гуманістів є невід'ємною частиною утвердження раціоналістичних тенденцій.

Ключові слова: *раціоналістичні тенденції, раціональність, розум, духовний розум, плотський розум, світло, ум, мудрість, знання.*

Liubomyr ANDRUSIV,
orcid.org/0000-0002-4192-9452
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Social Sciences
of Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) alyubomyr50@gmail.com

THE RATIONALISTIC TENDENCIES IN THE UKRAINIAN PHILOSOPHICAL THOUGHT OF THE XI – EARLY XVII CENTURIES

The relevance of the research of rationalistic tendencies in the Ukrainian philosophical thought related to the understanding of Ukrainian philosophy identity, changing paradigms of rationality.

The article is devoted to the historical-philosophical investigation of the specificness of the rationalistic tendencies in the Ukrainian philosophical thought of the XI – early XVII centuries as consolidation of the accent on the role of the mind in the comprehension of main paradigm of this or that historical period.

When considering the historiography of the problem, its features were analyzed, as follows: 1) incomplete study of the philosophical thought of Ukraine of the XI – the first half of the XVII century, due to the lack of development of appropriate methods and approaches to historiosophical research, 2) the syncretism of the culture of this period, 3) the phenomenon of dual faith, which is a transformation of Christian values with a pagan worldview.

The non-verbal texts of Kyiv Rus' were taken as an example to prove the functioning of the rational aspect in the art-figurative perception of the realities. The existence of the apostolic-like way of cognizing God, which allowed application of the mind within the Christian doctrine, is ascertained.

The relationship of rationalist tendencies with translated works of the Kyiv circle of scribes is proved ('Aviasaf's Logic' and 'Kievan Logic', 'Aristotle's Gate', etc.), Andrii Kurbsky (John of Damascus 'Dialectics' and 'Treatise of Logics' I. Spangenberg), their influence on the formation of the worldview of Ukrainian thinkers, primarily about the relationship of mind and moral qualities, human dignities.

The rationalistic character of the heresies of the XV – early XVI centuries (strygolnics, bogomils, zhydovils, feodosians) is textually proved and the thought of that the ideas of religious free-thinking, rationalization of the belief mysteries, renaissance interpretation of God, use of the means of logic and scientific-natural knowledge in the works of the Ukrainian humanists are an integral part of consolidation of the rationalistic tendencies, is deepened.

Key words: *rationalistic tendencies, rationality, mind, spiritual mind, carnal mind, light, reason, wisdom, knowledge.*

Постановка проблеми. Українська духовна культура XI – поч. XVII ст. – це період розвитку вітчизняної філософії та її синтезу з майже тисячолітніми інтелектуальними напрацюваннями християнства: вченням Отців Церкви, моделями поведінки, літературними жанрами та стилями, світорозумінням та світовідчуттям. Актуальність дослідження раціоналістичних тенденцій в українській філософській думці зумовлена пожвавленим осмисленням ідентичності української філософії, зміною парадигм раціональності. Окрім цього, відсутність завершених досліджень специфіки раціонального та механізмів його трансформації в період XI – поч. XVII ст. призводить до утвердження однобічного погляду на історико-філософський процес.

Аналіз досліджень. Важливим історіографічним джерелом під час аналізу поставленої проблеми стали праці дослідників С. Аверинцева, І. Бичка, А. Бичко, С. Бондаря, О. Вдовиної, С. Возняка, В. Горського, Я. Ісаєвича, М. Кашуби, О. Киричка, С. Кримського, В. Нічик, І. Паславського, М. Поповича, О. Сирцової, Я. Стратій, Т. Целік, Т. Чайки, а також науковий доробок російських мислителів М. Громова, В. Милькова.

Мета статті. Метою дослідження є історико-філософський аналіз специфіки прояву раціоналістичних тенденцій в українській філософській думці XI – поч. XVII ст.

Виклад основного матеріалу. Вагомим дороговказом в осмисленні раціоналістичних тенденцій XI – поч. XVII ст. є статті С. Возняка «Тенденція інтелектуалізму та раціоналізму в українській філософії» (Возняк, 2001) та М. Кашуби «Раціоналістична традиція в українській духовній культурі XI – XVIII ст. як вияв прозахідної орієнтації» (Кашуба, 1996), які спрямовують до подальшого детального опрацювання цієї проблематики. С. Возняк аналізує тенденцію інтелектуалізму та раціоналізму, яка присутня вже у філософській думці Київської Русі, далі частково занепадає після татаро-монгольської навали та починає розвиватися з кінця XV ст. На думку мислителя, виділення інтелекту як осердя людської особистості пов'язане з культом книжного знання, який «ґрунтувався на одному з головних принципів християнського теоцентризму – одкровенні» (Возняк, 2001: 3). М. Кашуба розглядає цілу раціоналістичну традицію в українській духовній культурі XI – XVIII ст., характеризуючи її як вияв прозахідної орієнтації крізь призму віри та розуму. Присутність інтерпретованих ідей античності та початків математики, літочислення в Давній Русі є одним із джерел формування філософських ідей, зокрема проблеми розуму. Вартим уваги є те, що українська дослідниця веде мову про «два угруповання – провізантійське і прозахідне», останнє з яких було спочатку осуджене і поглинуте містичним неоплатонізмом, пристосованим до апології споглядального чернечого життя, позначеним відмовою від активної громадянської позиції (Кашуба, 1996: 19). М. Кашуба, як і С. Возняк, вказує на подальший зв'язок елементів раціонального із західними впливами через перекладну літературу XV ст.

Прозахідні погляди в історії Церкви розглянуто в сучасному дослідженні С. Кияка (Кияк, 2006), де з'ясовується феномен українського католицизму, ідентичність якого виражена в гармонійному поєднанні в ньому вселенських та помісних рис. Важливою тезою, яку доводить автор, спираючись на сучасну богословську та релігієзнавчу думку, є присутній ще в перших поколіннях християн Київської Русі «оптимістичний, демократичний, відкритий характер українського християнства, який був протилежний до формалізованого ритуалізму візантійського християнства, а також цей характер був не антагоністичний до західного християнства» (Кияк, 2006: 35).

Одним із напрямків історіографічних досліджень XX ст. є обґрунтування домінуючої ролі ірраціонального пізнання в українській філософії. Серед основних особливостей світовідчуття українців представники етнопсихологічної школи

(І. Мірчук, Д. Чижевський та ін.) виокремлюють такі риси, як самозаглибленість у духовний світ людини (інтровертність), «емоціоналізм», кордоцентризм (Чижевський, 1931: 19), «перевага емоціональних та чуттєвих елементів над чисто розумовими, раціоналістичними моментами» (Mirchuk, 1927: 719), естетизм, індивідуалізм та прагнення до свободи. Внаслідок посилення такої уваги до досліджень ірраціонального складника української філософської думки подекуди утвердилась ненаукова думка про відсутність раціоналістичної традиції, особливо в період до Києво-Могилянської академії, та недоцільність її обґрунтування. Сучасна методологія історико-філософського дослідження визначає перед нами завдання всебічного висвітлення історико-філософського процесу.

Питання про *раціоналістичні тенденції* в період XI – XVII ст., яке ставилось ще на початку XIX ст., не отримало подальшого розвитку з огляду на класичний підхід до осмислення *раціонального*, зосередження уваги на обґрунтуванні у вітчизняній етнопсихології притаманних їй рис та взагалі критичну оцінку наявності філософських ідей у цей проміжок часу.

У творі «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона («Слово про Закон і Благодать», 1988) простежуються акценти на важливій ролі розуму у зверненні до читачів – «надзвичайно сповнених насолоди книжної» («Слово про Закон і Благодать», 1988: 92), в описі князя Володимира – «розумом увінчаний» («Слово про Закон і Благодать», 1988: 101), «тільки від благого розуміння і від розуму гострого утямив, що є бог» («Слово про Закон і Благодать», 1988: 99) тощо.

За інтелектуальною насиченістю твори Никифора відрізняються від творів інших церковних ієрархів, що обмежувалися загальноморальними судженнями. У «Посланні Володимиру Мономаху про піст» митрополит формулює своєрідну гносеологічну концепцію, яка перегукується із платонівською концепцією про раціональні здібності людини (Громов 2001: 348). Творам К. Смолятича («Послання пресвітеру Фомі») притаманний акцент на ролі розуму під іншим кутом зору. Він пропонує альтернативне трактування Святого Письма з використанням розуму, яким можливо осягнути його символічний зміст.

Творчість К. Туровського, власне, є втіленням художньо-образного способу мислення. У дусі Отців Церкви мислитель у «Притчі про душу і тіло» пропонує пізнання Бога через алегоричне зіставлення роздумів про світ з якостями його Творця: «От твари бо, рече, творца познай и разумѣй: не качьство, но величьство и силу, славу же и благодать, юже творить собою» (Туровский, 1956: 342). Актуальним для нашого дослідження є ставлення К. Туровського до Св. Письма, яке, на його думку, слід ретельно досліджувати, проникаючи в його потаємну суть. Завдяки збереженим творам («Притча про душу і тіло», «Повість про білоризця і чорноризця», «Сказання про чин чорноризця» та ін.) ми можемо простежити хід розмислів українського діяча в питаннях, як зазначає С. Бондар, високого покликання людини та верховенства розуму.

Автор «Моління» – Данило Заточеник, як і сам твір, тривалий час у дослідницькій літературі трактувався по-різному, здебільшого недооцінювався філософський аспект твору. Т. Целік, підкреслюючи авторський характер твору, проводить паралелі з «ренесансною» поемою Михаїла Гліка про совість, гідність, високе призначення людини (Целік, 2005: 268). Категорії *розуму* в цій пам'ятці надається статус найвищої цінності, яка розкриває гідність та особистість людини.

Творчість Серапіона Володимирівського, що є своєрідним продовженням «Слова про Закон і Благодать» Іларіона, дозволяє простежити розвиток *елементів раціонального* осмислення історії, в якому основне місце займає відхід від притаманного Київській Русі історичного оптимізму до глибокого песимізму як наслідок нерозкаяності давньоруського суспільства.

Думки про *раціоналістичні тенденції* та їхній зв'язок із західноєвропейськими впливами знаходимо у В. Литвинова: «Ці раціоналістичні тенденції набули нового поштовху для свого розвитку в ренесансно-гуманістичний період» (Литвинов, 2000: 100). Проте увагу свого дослідження автор головним чином зосереджує на аналізі українського ренесансного гуманізму.

XV ст. характеризується проникненням через Болгарію з Візантії ісихастських ідей, поширенням єресей раціоналістичного характеру – стригольництва, богомільства, жидовілих, феодосіанства, социніанства, антитринітаризму та ін. Першоджерела цих єресей містять реконструйовані видання XIX ст., де дослідники, звертаючись до аналізу ренесансного періоду, публікували в додатках оригінальні тексти. Це стосується насамперед праць В. Перетца «Новые труды о жидовствующих XVI в. и их литературе», О. Соболевського «Переводная литература Московской Руси XIV – XVII вв.», М. Сперанского «Из истории отреченных книг. IV. Аристотелевы врата, или Тайная Тайных».

У контексті відсутності більшості оригінальних творів засновників тогочасних раціоналістич-

них єресей доречною буде думка Ґ.- Ґ. Ґадамера, який вважає, що тільки шляхом «розгадування» змісту понять, які входять до складу пануючої парадигми і використовуються мислителями тієї чи іншої епохи для означення історичного процесу, можна краще зрозуміти провідні ідеї доби, здійснити «проникнення в історичну ситуацію» (Гадамер, 1988: 16–17). Не менш цінним історико-філософським джерелом для нас стали різні церковні акти, документи, грамоти, в яких давались короткі відомості про ті чи інші єресі та єретиків, зокрема «Неблагословенная грамота Кіевскаго митрополита Михаила Рагозы Стефану Зизанію», «Соборная грамота Кіевскаго митрополита Михаила Рагозы и духовних властей».

Пожвавлення інтересу до природничо-наукових ідей Аристотеля спостерігаємо на прикладі діяльності Київського гуртка книжників, які займалися перекладами та компіляцією творів, що містили фрагменти осмислення людського розуму як найбільшої цінності та чесноти, пошановування мудрих вчинків та освіченості.

Література філософського змісту доби українського Відродження характеризується своїм зверненням до писемної спадщини Київської Русі. Ця тенденція притаманна насамперед представникам «католицької Русі» як прагнення включити свій народ у загальноєвропейський культурний контекст (Ісіченко, 1990: 52).

Поширення нових текстів відбувається насамперед через полемічну літературу, котра, враховуючи здобутки католицької та протестантської полеміки, починає видозмінюватись, запозичуючи засоби логіки, елементи риторики тощо. Зі зміною світоглядних орієнтацій виникає все більша потреба використання елементів раціонального мислення, яке в той час підтримується знаннями з галузі природознавства та діалектики (Юрій Дрогобич, К. Сакович, А. Курбський). Досвід полеміки часів Реформації жваво використовується в українських культурно-освітніх центрах – Острозі, Києві, Львові.

Твори К. Саковича важливі насамперед своєю специфікою: використанням елементів логіки для обґрунтування природознавчих пошуків, зверненням до античної та тогочасної європейської культури. В «Аристотелевих проблемах, або Питанні про природу людини» український мислитель порушує проблему природничо-наукового витлумачення людського єства.

Ідея самовладдя людини (самовладного розуму) можна розглянути на прикладі творів Йоана екзарха Болгарського та його традиції в Києво-Могилянській академії, частково аналізується І. Паславським як «самовласть» розуму в перекладному творі «Аристотелеві врата» (Паславський, 1984: 55).

Крім києворуської традиції, ідейним джерелом, що вплинуло на пам'ятки української культури, стає західноєвропейський протестантизм, під впливом якого, починаючи з XVI ст., зростає раціоналістична тенденція, створюючи ідейні передумови для формування світської науки і культури в Україні.

Отже, твори Отців Церкви знайомили русичів із тогочасними світовими інтелектуальними надбаннями. Через прийняття християнства почалось долучення до інтелектуальної культури. Зокрема, завдяки перекладним творам не тільки києворуський читач, але й ренесансний мав змогу ознайомитись зі збіркою афоризмів «Бджола», що виходила у кількох редакціях, «Шестодневом» Йоанна екзарха Болгарського, популярним аж до часів Києво-Могилянської академії, збірниками перекладних текстів «Ізборник 1073 року» та «Ізборник 1076 року». Компілятори цих текстів поєднували витяги із творів античних мислителів – Аристотеля, Демокріта, Діогена, Платона, Плутарха, Сократа та ін., а також Отців Церкви – Йоана Златоуста, Ніла Синайського, Афанасія Александрійського, Анастасія Синаїта, Феодорита Кирського та ін. Патристичні тексти проникали в Київську Русь через патерики («Афонський», «Абетково-єрусалимський», «Скитський», «Синайський», «Єгипетський», «Римський»), житія («Житія Людмили і Святослава чеських», «Житіє Георгія Переможця», «Житіє Марії Єгипетської», «Житіє Феодора Студита» та ін.), повісті («Повість про Акіра Премудрого», «Повість про Варлаама та Іосафа») шестодневи, апокрифи («Галено на Гіпократа», «Бесіда трьох святих»), палеї («Крехівська Палея», «Тлумачна Палея»), хронографи («Хроніка» візантійського ченця Георгія Арматоли, «Хроніка» антіохійського клірика Іоанна Малали, «Хроніка» Георгія Синкелла, «Хроніка» Симеона Логофета, «Історія Іудейської війни» Йосифа Флавія).

Таким чином, важливою плеядою мислителів, твори яких є цінним джерелом обґрунтування *раціоналістичних тенденцій*, є Іларіон, К. Смолятич, К. Туровський, Никифор, Володимир Мономах, Кирик Новгородець, Серапіон Володимирський, представники «католицької Русі», зокрема Юрій Дрогобич та Ст. Роксолан-Оріховський, а також М. Смотрицький, К. Сакович, І. Вишенський, К. Транквіліон-Ставровецький, З. Копистенський та ін. Крім цього, до джерельної бази дослідження ми відносимо твори, в яких були представлені ті чи інші *раціоналістичні*

ідеї. Зокрема, це стосується єресей ренесансного періоду, засновники яких принципово відкидали писемну форму викладу свого вчення. Тому в колі нашого кругозору перебувають різноманітні церковні документи, статути, послання, анафеми, грамоти, апологетичні твори московських мислителів, які виникали внаслідок критики єресей та обґрунтування православної віри (Стефан Пермський, Йосип Волоцький, Зиновій Отенський).

Поєднання київоруської традиції, зокрема вчення ісихазму, та надбань західноєвропейської вченості яскраво відображено у творчій спадщині К. Транквіліона-Ставровецького, зокрема, в його основних творах: «Євангеліє учительноє», «Зерцало богословії» та «Перло многоценноє». Так, «Євангеліє учительноє» дає можливість провести паралелі між духовним та плотським розумом, простежити співвідношення понять *розум – ум*.

Важливим джерелом елементів раціоналістичного тлумачення Святого Письма є тексти «Казання св. Кирила, патріарха Єрусалимського про антихриста і знаки його...» Стефана Зизанія та «Катехизис…» Лаврентія Зизанія.

Серед рідкісних, ще не перевиданих стародруків, що становлять цінне джерело для реконструкції *раціоналістичних тенденцій* доби Ренесансу, також слід назвати «Діоптру» Віталія з Дубна, «Алфавіт духовний» Ісаї Копинського, «Ключ царства небесного» Герасима Смотрицького.

Висновки. Таким чином, перехід від міфології язичництва як нераціоналізованої форми свідомості до релігії з її інтелектуальним навантаженням передбачав, по-перше, поступове оформлення понятійного апарату, появу нових термінів – *філософ, філософія*; по-друге, продовження ідей бінарності як протистояння *свій – чужий*, а на християнському ґрунті – *земний – небесний*, *духовний та плотський розум*. Більш виразно раціоналістичні тенденції формуються в полемічній літературі українського Ренесансу, де посилюється увага до цінності *розуму* як критерію істинності та засобу в побудові аргументації і силогізмів. Потенційне «наростання» раціонального стає реальним із виокремленням філософії в окрему галузь суспільного знання в лекційних курсах професорів Києво-Могилянської академії та становленням раціоналістичної традиції, яка в межах XI – поч. XVII ст. існує у вигляді раціоналістичних тенденцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
2. Возняк С. М. Тенденція інтелектуалізму та раціоналізму в українській філософії. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки.* 2001. Вип. II. С. 3–10.
3. Громов М. Н., Мильков М. М. Идейные течения древнерусской мысли. Санкт-Петербург : РХГИ, 2001. 960 с.
4. Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні : монографія. Київ : Наукова думка, 1990. 180 с.
5. Кашуба М. Раціоналістична традиція в українській духовній культурі XI – XVIII ст. як вияв прозахідної орієнтації. *Діалог культур: Україна у світовому контексті* : матеріали перших міжнародних філософсько-культурологічних читань 25-26 квітня 1996 р. Львів : Каменяр, 1996. С. 17–29.
6. Кияк С. Р. Ідентичність українського католицизму: генезис, проблеми, перспективи : монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. 632 с.
7. Литвинов В. Д. Ренесансний гуманізм в Україні : монографія. Київ : Основи, 2000. 472 с.
8. «Слово про Закон і Благодать» Іларіона Київського. *Філософська думка*, 1988. № 4. С. 89–106.
9. Туровский К. Кирила мниха притча о человѣчстѣй души и о телеси, и о преступлении божтия заповѣди, и о воскресении телесе человѣча, и о будущемь судѣ, и о муцѣ. *Труды отдела древнерусской литературы.* Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1956. Т. 12. С. 340–347.
10. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Прага : Укр. громад. видавн. фонд, 1931. 175 с.
11. Целік Т. В. Особистісне начало у філософській культурі Київської Русі : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2005. 312 с.
12. Mirchuk I. O słowiańskiej filozofii. *Przegląd filozoficzny*. Zeszyt II-III. Warszawa, 1927. 241 s.

REFERENCES

1. Hadamer, H.-H., 1988. *Ystyna y metod: Osnovy fylosofskoi hermenevtyky* [Truth and Method: Foundations of Philosophical Hermeneutics]. Moscow: Prohress. [in Russian]
2. Vozniak, S.M., 2001. Tendentsiia intelektualizmu ta ratsionalizmu v ukrainskii filosofii [The tendency of intellectualism and rationalism in Ukrainian philosophy]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Filosofski i psykholohichni nauky*. Vyp. II. issue pp. 3-10. [in Ukraine]
3. Hromov M.N., and Mylkov, M.N. 2001. *Ydeinie techenyia drevnerusskoi musly* [The ideological currents of ancient Russian thought]. Saint Petersburg: RKhHY, 2001. [in Russian]
4. Isichenko, Yu.A., 1990. *Kyievo-Pecherskyi pateryk u literaturnomu protsesi kintsia XVI – pochatku XVIII st. na Ukraini* [Kyiv-Pechersk Paterik in the literary process of the late XVI – early XVIII centuries. in Ukraine]. Kiev: Naukova dumka. [in Ukraine]

5. Kashuba, M., 1996. *Ratsionalistychna tradytsiia v ukrainskii dukhovnii kulturi XI – XVIII st. yak vyiav prozakhidnoi oriientatsii* [Rationalist tradition in the Ukrainian spiritual culture of the XI - XVIII centuries as a manifestation of pro-Western orientation]. In: Lviv. *Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti*: materials of the first international philosophical and cultural readings, April, 25-26 1996. Lviv : Kameniar, pp. 17-29. [in Ukraine]

6. Kyiak, S. R., 2006. *Identychnist ukrainskoho katolytsyzmu: henezys, problemy, perspektyvy* [Identity of Ukrainian Catholicism: genesis, problems, prospects]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. [in Ukraine]

7. Lytvynov, V. D., 2000. *Renesansnyi humanizm v Ukraini* [Renaissance humanism in Ukraine]. Kiev: Osnovy. [in Ukraine]

8. «Slovo pro Zakon i Blahodat» Ilariona Kyivskoho, 1988. *Filosofska dumka*, №4, pp. 89-106. [in Ukraine]

9. Turovskyi, Kyryll, 1956. *Kyryla mnykha prytcha o chelovechstei dushy y o telesy, y o prestuplenyy bozhtyia zapovedy, y o voskresenyy telese chelovecha, y o budushchem sude, y o mutse* [Cyril the Monk's parable of the human soul and body, of the transgression of God's commandments, of the coming judgment and suffering] Trudy otdela drevnerusskoi lyteratury. Moscow: Yzd-vo Akademyy nauk SSSR, part 12, pp. 340-347. [in Russian]

10. Chyzhevskyi, D., 1931. *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the history of philosophy in Ukraine]. Praha: Ukr. hromad. vydavn. Fond. [in Czech Republic]

11. Tselik, T. V., 2005. *Osobystisne nachalo u filosofskii kulturi Kyivskoi Rusi* [Personal beginnings in the philosophical culture of Kievan Rus]. Kiev: PARAPAN. [in Ukraine]

12. Mirchuk, I., 1927. *O slowiańskiej filozofii* [About Slavic philology]. *Przeglad filozoficzny*. Zeszyt II-III. Warszawa, p. 241. [in Poland]

УДК 314.113 (477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209691

Світлана АТАМАНСЬКА (ДЕРКАЧ),
orcid.org/0000-0003-0569-9896
кандидат історичних наук, доцент,
викладач циклової комісії економіки, підприємництва та туризму
Київського міжнародного університету,
спеціаліст вищої категорії,
вчитель географії СЗШ І–ІІІ ступенів № 201 м. Києва
(Київ, Україна) S.Atamanska@gmail.com

СОЦІАЛЬНО-ДЕМОГРАФІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У статті досліджено соціально-демографічні перспективи Київської області. Розкрито проблеми розвитку демографічних процесів Київщини за даними Головного управління статистики в Київській області. На основі широкого кола джерел проаналізовано статево-вікову, освітньо-професійну структуру та залучення населення до міграційних процесів.

За Всесоюзними переписами 1959–1989 рр. вивчено динаміку чисельності етносів та мовну ситуацію на території Київщини за радянських часів. За Першим Всеукраїнським переписом населення 2001 року з'ясовано, як змінився етнічний склад та мовна ситуація Київської області після здобуття Україною незалежності. Розглянуто особливості шлюбної та репродуктивної поведінки населення Київщини.

Що стосується освітньо-професійної структури населення, то слід відзначити передусім постійне підвищення рівня освіти населення Київщини протягом усього досліджуваного періоду. У зв'язку зі змінами демографічної ситуації в Україні, зокрема в Київській області, зросла кількість пенсіонерів та інших осіб, які перебувають на утриманні держави. Суттєвих трансформацій упродовж досліджуваного періоду зазнала також структура населення за джерелами доходу й зайнятістю. Однією з помітних тенденцій упродовж досліджуваного періоду є зростання частки населення Київської області, зайнятої розумовою працею, за рахунок відповідного скорочення кількості зайнятих фізичною працею.

Визначені специфічні риси й новітні тенденції природного руху населення, їхній вплив на перспективи його подальших змін. Проаналізовано майбутню динаміку міграційних показників. Обґрунтовані базисні принципи соціально-демографічної політики щодо вирішення демографічної ситуації в Україні. Запропоновані можливі шляхи вирішення демографічної кризи не лише на Київщині, а й в Україні.

Ключові слова: *демографічна криза, народжуваність, смертність, тривалість життя, Київська область, Всесоюзні переписи населення (1959–1989 рр.), Всеукраїнський перепис населення (2001 р.), міграція населення, соціально-демографічна політика.*

Svitlana ATAMANSKA (DERKACH),
orcid.org/0000-0003-0569-9896
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Lecturer at the Cyclic Commission on Economy, Entrepreneurship and Tourism
of Kyiv International University,
Master Level Expert,
Geography Teacher of Kyiv I–III Degree Secondary School № 201
(Kyiv, Ukraine) S.Atamanska@gmail.com

SOCIO-DEMOGRAPHIC PROSPECTS IN KYIV REGION

The article analyzes socio-demographic prospects in Kyiv region. The thesis is based on historical data of the Main Statistical Office in Kyiv region and the results of field research conducted by the author, who highlights the dynamics and characteristics of demographic processes in the Kyiv region. Based on a wide range of sources, the gender, age, educational and professional structure and the migration processes of population are analyzed.

According to the All-Union census of 1959–1989, the dynamics of ethnic groups number and the language situation in the territory of Kyiv region during the Soviet times are studied. The First All-Ukrainian Population Census of 2001 found out how the ethnic composition and language situation of the Kyiv region changed after Ukraine gained independence. Peculiarities of marital and reproductive behavior of the population of Kyiv region are considered.

With regard to the educational and occupational structure of the population, it should be noted first and foremost a permanent increase in the level of education of the population of Kyiv region throughout the study period. Due to changes in the demographic situation in Ukraine, particularly in the Kyiv area has increased the number of pensioners and other persons on the content state. Substantial transformation during the study period has also undergone a structure of the

population by income and employment sources. One of the notable trends during the study period is the increase in the proportion of the population of Kyiv region, engaged in mental work, by a corresponding reduction in the number of employed in manual labor.

Specific features and the newest tendencies of natural movement of the population, their influence on prospects of its further changes are defined. The future dynamics of migration processes is analyzed. The socio-demographic policy basic principles regarding solutions of demographic situation in Ukraine are substantiated. Possible ways to solve the demographic crisis not only in Kyiv region, but also in Ukraine are suggested.

Key words: *demographic crisis, birth rate, mortality, life expectancy, Kyiv region, All-Union censuses of population (1959–1989), Census population (2001), population migration, socio-demographic policy.*

Постановка проблеми. Скорочення чисельності населення України та демографічне старіння на тлі зростання чисельності всього світу породжують інтерес українського суспільства до сучасних проблем демографічного розвитку та його перспектив. Останнім часом демографічна ситуація в Україні залишається однією з найактуальніших тем у суспільстві. Скорочення чисельності населення країни, його неухильне постаріння, зниження тривалості життя і низький рівень народжуваності викликає велике занепокоєння держави та громадськості.

Зниження показників народжуваності зазвичай пояснюють складною соціально-економічною ситуацією. Таке пояснення має під собою чимало підстав, однак не є універсальним. Західні країни Європи також переживають надзвичайно тяжку демографічну кризу, хоч пересічний француз, швед або німець навряд чи має ті самі фінансові труднощі, що й пересічний українець. Витоки демографічної кризи криються передусім у радикальних ідеологічних і культурних змінах, яких Західна цивілізація зазнала за останні півстоліття. На жаль, ці зміни зачіпають і Україну.

Взаємодія демографічних змін із процесами економічного й соціального розвитку визначається великою кількістю факторів, що зумовлює складність оцінки їхніх наслідків. Багато демографічних змін, які відбуваються в Україні, мають глобальний характер і тією чи іншою мірою охоплюють більшість країн сучасного світу. Разом із тим існують значні особливості, які теж не можна назвати суто національними. Вони спостерігаються в більшості країн Центральної та Східної Європи, але в Україні проявляються найгостріше, досягаючи пікових значень.

Аналіз досліджень. Проблемі сучасних демографічних процесів, виявленню їхніх причин, наслідків та заходів щодо їх регулювання приділяли увагу багато науковців, зокрема Е. М. Лібанова (Лібанова, 1984), О. А. Малиновська (Малиновська, 2012), В. П. Піскунов (Пискунов, 1984), С. І. Пирожков (Пирожков, 1992), В. С. Стешенко (Стешенко, 1999), О. У. Хомра (Хомра, 1990), Ф. Д. Заставний (Заставний, 2011) та ін. Значна увага спрямовується на вивчення динаміки і структури демографічних процесів. Предметом постійної уваги демографів залишаються проблеми здоров'я, смертності й тривалості життя. Проте соціально-демографічні перспективи Київської області залишається маловивченими, тому потребують ґрунтовного дослідження.

Метою статті є аналіз демографічної ситуації та дослідження соціально-демографічних перспектив Київської області.

Виклад основного матеріалу. Київщина посідає особливе місце серед інших областей України з точки зору демографічного розвитку населення. Розташування регіону вздовж однієї з найбільших водних артерій Європи на пограниччі лісової та лісостепової зон визначила етнографічне різноманіття краю, одна частина якого органічно належить до Полісся, тоді як інша – до Наддніпрянщини.

Упродовж XX ст. населення регіону зазнало величезних втрат, зумовлених діями більшовицького тоталітарно-репресивного режиму, форсованою колективізацією та індустріалізацією, трьома голодоморами та військовими злочинами нацистів. Зазначені події зумовили глибокі структурні зміни в етномовному складі населення Київщини, його статево-віковій та освітньо-професійній структурі. Суттєвий вплив на демографічний розвиток населення Київщини здійснили наслідки Чорнобильської катастрофи та глибокої соціально-економічної кризи, яка вразила Україну наприкінці 80-х років XX ст.

Київщина є регіоном з порівняно високою щільністю населення. Природній приріст у Київській області спостерігався з 1959–1976 рр., а з 1977 року відбувалося скорочення кількості населення, оскільки помирало більше людей, ніж народжувалось. У містах Київської області скорочуватися населення почало з 1994 року. Ця тенденція тримається дотепер. Це підтверджено статистичними даними і результатами польових досліджень.

За даними Головного управління статистики у Київській області, наявне населення 1959 р. становило 1 млн 707 тис. 955 осіб, тоді як 1970 р.

населення становило 1 млн 826 тис. 335 осіб. За наступним переписом 1979 р., наявне населення становило 1 млн 923 тис. 905 осіб, а 1989 р., порівняно з попередніми переписами населення, збільшилося до 1 млн 939 тис. 973 особи. За Всеукраїнським переписом 2001 року, населення становило 1 млн 827 тис. 894 особи. Від 1959 до 2001 року збільшилась кількість міського населення майже у 2,5 рази, а сільського – зменшилося більше ніж у 1,5 рази.

Київська область становить одну з густонаселених областей України. За даними Всеукраїнського перепису, станом на 5 грудня 2001 року чисельність наявного населення Київської області (без урахування населення Києва) становила 1 млн 827 тис. 894 особи. З них 1 млн 53 тис. 486 осіб – це жителі міських поселень і 774 тис. 408 осіб – мешканці сіл. За роки з часів проведення перепису чисельність населення Київщини дещо знизилась.

За даними Головного управління статистики у Київській області, на 1 січня 2013 року в Київській області проживало 1 млн 722 тис. 52 особи, з них: 1 млн 64 тис. 773 особи – це жителі міських поселень і 657 тис. 279 осіб – жителі сільської місцевості. Від 2001 до 2013 року чисельність наявного сільського населення Київської області скоротилась на 105 тис. 842 особи. Тенденція до зменшення чисельності населення зберігається в цілому по Україні. Для Київської області характерна невисока щільність населення. Згідно з даними Всеукраїнського перепису, загалом в області щільність населення становить 65 осіб/кв. км (Основні підсумки Всеукраїнського перепису населення в Київській області на 5 грудня 2001 року. Статистичний збірник, 2004).

Особливості відтворення населення Київської області можна простежити за даними таблиці. Величина коефіцієнта народжуваності залежить від багатьох чинників.

За 10 років, від 1989 до 1998 року в Київській області кількість народжених осіб становить 201 тис. 12 осіб, з них: 118 тис. 438 осіб – у місті і 82 тис. 574 особи – у сільській місцевості. Але кількість померлих осіб становить 286 тис. 554 особи, серед них: 113 тис. 43 особи – міське населення і 173 тис. 511 осіб – сільські жителі. Природний приріст в області спостерігався лише в місті від 1989 до 1993 року на 16 тис. 454 особи, а після приросту відбулося скорочення кількості на 11 тис. 60 осіб. У сільській місцевості на

Таблиця 1

Динаміка природного руху населення за 1989–1998 рр. в Київській області (Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 4. Табл. № 67. Арк. 1., Табл. № 71. Арк. 2.)

Роки	Кількість народжених осіб		Кількість померлих осіб		Природний приріст або скорочення	
	місто	село	місто	село	місто	село
1989	15373	10800	8798	14985	6574	-4185
1990	14230	9707	9412	15995	4818	-6288
1991	13420	9233	10255	17164	3165	-7931
1992	12685	8853	11029	17054	1656	-8201
1993	12162	8231	11921	18290	241	-10059
1994	11104	8009	11931	18474	-827	-10465
1995	10685	7615	12992	18503	-2307	-10888
1996	10329	7233	12399	18168	-2070	-10935
1997	9769	6701	12225	17831	-2456	-11130
1998	8681	6192	12081	17047	-3400	-10855

Таблиця 2

Динаміка природного руху населення за 2009–2013 рр. в Київській області (Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 4. Табл. № 71. Арк. 3.)

Роки	Кількість народжених осіб		Кількість померлих осіб		Природний приріст або скорочення	
	місто	село	місто	село	місто	село
2009	12767	7849	13351	15518	-584	-7669
2010	12269	7468	13326	15080	-1057	-7612
2011	12524	7559	12611	14236	-87	-6677
2012	13124	7842	12904	14257	220	-6415
2013	12879	7632	12935	14263	-56	-6631

90 тис. 937 осіб зменшилась кількість населення за згаданий період часу.

Важливою відмінністю міграційної активності населення на сучасному етапі є переважання тимчасової маятникової міграції над постійною. Через це сільське населення Київщини скорочується значно повільнішими темпами, аніж у цілому по Україні.

За 5 років, від 2009 до 2013 року в Київській області кількість народжених осіб становить 101 тис. 913 осіб, з них: 63 тис. 563 особи – у місті і 38 тис. 350 осіб – у сільській місцевості. Кількість померлих становить 138 тис. 481 особу, з них: 65 тис. 127 осіб – у міських поселеннях і 73 тис. 354 особи – у селі. Відбувається в області скорочення кількості осіб на 36 тис. 788. Потрібно зазначити, що в місті спостерігається зменшення кількості осіб на 1 тис. 784 особи, і лише 2012 року відбувся природний приріст на 220 осіб, тоді як серед сільського населення – скорочення кількості на 35 тис. 4 особи.

Звісно, вагому роль здатне відіграти поліпшення соціально-економічного становища потенційних батьків. Ідеться як про загальне економічне зростання, так і про цілеспрямовану політику фінансової підтримки батьківства. У випадку України ці засоби, безперечно, здатні покращити показники народжуваності, але тільки до певної межі. Навіть у випадку високого рівня достатку суспільство страждатиме від того, що чимало його членів керуватимуться егоїстичними міркуваннями і ставитимуть власну кар'єру і комфорт вище створення сім'ї і народження дітей.

За даними Державної служби статистики України, показано природний рух населення України по областях. Так, за 2019 рік в Україні народилося 308 тис. 817 осіб, а померло 581 тис. 114 осіб, тому, як бачимо, відбулося скорочення населення по всій Україні на 272 тис. 297 осіб. За цей рік також зафіксовано 2 тис. 189 випадків смертей дітей у віці до 1 року. Тоді як у Київській області саме за цей рік народилося 14 тис. 283 особи, а померло

Таблиця 3

Динаміка природного руху населення України за 2019 р.
(За даними Державної служби статистики України (Без урахування тимчасово окупованої території Автономної Республіки Крим і м. Севастополя)

	Кількість живонароджень	Кількість смертей	Природний приріст, скорочення (–)	Кількість смертей дітей у віці до 1 року
Україна	308817	581114	-272297	2189
Вінницька	11878	24132	-12254	92
Волинська	10420	13332	-2912	79
Дніпропетровська	22526	50929	-28403	185
Донецька	14674	41087	-26413	121
Житомирська	9619	19933	-10314	64
Закарпатська	13016	15527	-2511	143
Запорізька	11543	27823	-16280	68
Івано-Франківська	12128	17551	-5423	76
Київська	14283	28522	-14239	65
Кіровоградська	6356	15451	-9095	49
Луганська	5031	16011	-10980	30
Львівська	21803	32839	-11036	145
Миколаївська	7966	17087	-9121	57
Одеська	20938	33091	-12153	149
Полтавська	9043	22915	-13872	58
Рівненська	12316	14182	-1866	106
Сумська	6483	17404	-10921	39
Тернопільська	7896	14754	-6858	50
Харківська	18038	40611	-22573	144
Херсонська	8374	16027	-7653	58
Хмельницька	9939	19399	-9460	67
Черкаська	7620	19702	-12082	60
Чернівецька	8295	11084	-2789	57
Чернігівська	6129	18584	-12455	45
м. Київ	32503	33137	-634	182

28 тис. 522 особи, тому, як видно з таблиці 3, відбулося скорочення населення на 14 тис. 239 осіб. За цей рік також зафіксовано 65 випадків смертей дітей у віці до 1 року.

Нинішній рівень народжуваності в Україні близький до середнього по Європі, однак дуже далекий від необхідного для простого заміщення поколінь. Однак із початком чергової політичної та фінансово-економічної кризи показники народжуваності знову пішли вниз, і стало ще більш очевидно, що зупинити депопуляцію за рахунок зростання народжуваності зі збереженням критично короткої тривалості життя неможливо.

На думку істориків і соціологів, концентрація населення є необхідною передумовою економічного розвитку й соціальної згуртованості. Скорочення населення веде до зменшення щільності заселеності території, що загрожує порушенням соціальних зв'язків, депресивністю та руйнуванням інфраструктури. Оскільки головною причиною депопуляції залишається висока смертність, сам факт скорочення населення є свідченням глибокого соціального неблагополуччя.

Для населення Київської області впродовж 1959–2019 рр. характерні ті самі процеси, що й для більшості інших областей України, хоча в окремих аспектах можна твердити про існування регіональної специфіки. Матеріали переписів 1959–2001 рр. засвідчують, що на Київщині спостерігалося постійне переважання жінок у загальній чисельності населення, що відповідає загальній ситуації в Україні. Загалом, співвідношення чоловіків і жінок є нерівномірним у різних вікових категоріях: якщо в наймолодших вікових категоріях різниця є майже непомітною, то в населення зрілого й особливо старшого віку кількість жінок є вже суттєво більшою. Переважання жінок починає спостерігатися серед громадян віком понад 27 років. Перевага чисельності жінок над чоловіками пояснюється, з одного боку, нижчою смертністю серед жінок, а з другого – наслідками війни, міграцій за межі держави, що найбільше впливають на чисельність чоловіків.

Ще однією ознакою сучасних демографічних процесів є постаріння населення, яке зумовлене зниженням народжуваності й зменшенням кількості дітей, що спостерігалось упродовж усього досліджуваного періоду, тобто від 1959 до 2019 року. Постаріння населення призводить до збільшення демографічного навантаження на працездатних громадян, що особливо є помітним у сільській місцевості. Тут навантаження на працездатне населення, здійснюване особами, старшими від працездатного віку, значно перевищує навантаження з боку дітей. Це свідчить про те, що працездатне населення змушене головним чином переважно спрямувати власне зусилля на утримання осіб пенсійного віку.

Характерною особливістю сучасної вікової структури населення Київщини є зниження частки дітей у загальній чисельності населення. За даними перепису 1959 р., частка дітей до 15 років серед населення становила 27,8%, у 1970 р. – 26,5%, у 1979 р. – 23,5%, у 1989 р. – 22,9%, а за Всеукраїнським переписом 2001 р. – лише 18,1%. Водночас у зв'язку зі змінами демографічної ситуації в Україні, зокрема в Київській області, зросла кількість пенсіонерів та інших осіб, що перебувають на утриманні держави. За Всесоюзним переписом 1959 р., по області їх було 4%, тоді як у 1989 р. – 22,4% осіб, тобто більше ніж уп'ятеро. У міських поселеннях у 2001 році пенсіонерів було 21,8% осіб, тоді як у сільській місцевості помітно більше – 35,7% осіб (Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 2. Табл. № 30. Арк. 1.)

Упродовж досліджуваного періоду суттєвих змін зазнала професійна структура населення. Аналіз даних переписів населення Київської області 1959–1989 рр. дає можливість відмітити, що з кожним переписом зростала кількість робітників і службовців. Найбільше це спостерігалося серед сільського населення Київщини. Так, за переписом 1959 р., частка робітників була 18,3%, тоді як у 1989 р. досягла 53,4% осіб. Кількість колгоспників, навпаки, зменшувалась, адже цьому сприяв високий рівень механізації в сільському господарстві. Так, за Всесоюзним переписом 1989 року, колгоспники в сільській місцевості становили 30,2% зайнятого населення, а в місті їх майже не залишилося – лише 1%. При цьому частка робітників і службовців зростала за рахунок відкриття нових підприємств в області, а також закладів соціальної та культурної сфери. У період незалежності тенденція до зменшення кількості зайнятих у сільському господарстві на тлі збільшення частки працівників промисловості та сфери послуг тривала.

Міграційні процеси Київщини суттєво відрізнялися від міграцій населення інших областей України. У міграційних процесах Київської області брало участь чоловіче і жіноче населення. Найбільша кількість прибулих до області у 1959–1986 рр. була саме в міські поселення у віці 20–34 роки. Це пов'язано з можливостями кращого працевлаштування в містах Київської області. Від 1971 до 1993 року в міських поселеннях Київської області відбувався міграційний приріст, а з 1994 року почало спостерігатися скорочення кіль-

кості осіб. Що стосується сільської місцевості, то за радянський період в області відбувалося скорочення кількості осіб, і лише з 2010 року й дотепер спостерігається міграційний приріст. Важливою відмінністю міграційної активності населення на сучасному етапі є переважання тимчасової маятникової міграції над постійною. Через це сільське населення Київщини скорочується значно повільнішими темпами, аніж у цілому в Україні.

Дослідження соціально-демографічних процесів Київщини дозволяє твердити про те, що Київщина впродовж досліджуваного періоду становила відносно моноетнічний регіон. В етнічній структурі населення регіону домінують українці, частка яких упродовж досліджуваного періоду змінилася від 93,2% у 1959 року до 89,4% у 1989 року. Слід зазначити, що, незважаючи на інтенсивну русифікацію, за роки радянської влади переважна більшість українців Київщини зберегла рідну мову. У Київській області від 1959 до 1989 року відбувалося збільшення питомої ваги росіян і російськомовного населення. Так, у 1959 році вона становила 4,8%, у 1970 р. – 6,1%, у 1979 р. – 7,6%, у 1989 – 8,7%.

Стосовно інших етнічних груп можна сказати, що їхня частка у складі населення постійно знижувалася. Зокрема, суттєво скоротилася загальна кількість євреїв. Більшість представників етнічних меншин втратила рідну мову й перейшли на російську мову. За даними перепису 1959 р., 57% євреїв на Київщині розмовляли російською мовою, 11% – українською, 32% – мовою своєї національності, тоді як за переписом 1989 року тільки 9% євреїв розмовляли російською мовою, 77% – українською і 13% мовою своєї національності. Питома вага українців у зазначений час зменшилася, при цьому українському населенню Київської області вдалося зберегти рідну мову.

За матеріалами переписів населення 1989 та 2001 рр. були встановлені причини змін етнічного складу, що вплинули на відтворення населення в цілому. Скорочення загальної чисельності населення Київської області відбилося майже на всіх етносах, проте зафіксовано також кількісне збільшення етнічних груп кавказького походження: азербайджанців, вірменів, гагаузів. Значно зменшилася чисельність єврейського, польського, німецького, болгарського, грецького та інших етнічних груп. Очевидно, найбільш цікавим етнодемографічним процесом стало суттєве зростання питомої ваги українців на тлі зниження частки росіян в етнонаціональній структурі населення України. Так, кількість представників російського етносу зменшилась на 34,9%. Водночас питома вага українців у складі населення зросла до 92,5%. За даними Всеукраїнського перепису 2001 року, серед усього населення Київської області вважає рідною мову своєї національності 96,8%, а рідну мовою не своєї національності – українську 1,2%, російську – 1,9%. Водночас варто зазначити, що сфера вжитку російської мови скорочується досить повільно. У містах Київської області більше розмовляють російською мовою, а в селах, навпаки, – українською або суржиком.

Проаналізувавши динаміку шлюбності та розлучень, необхідно відзначити, що майже однакова кількість шлюбів реєструвалася як у селі, так і в місті. Серед вікових категорій найбільше вступають у шлюб чоловіки і жінки віком 20–24 роки. Найвищий рівень розлучуваності припадає на вікову групу 25–29 років. За даними статистики, найбільше розпалося в області шлюбів тривалістю 5–9 років. Але шлюби в селах більш міцні, тоді як у містах майже половина, а іноді й більше половини шлюбів розпадаються. У селах тільки третина шлюбів не витримує перевірки часом. У Київській області спостерігається тенденція до збільшення кількості ранніх шлюбів. Тут також високі показники розлучень.

Висновки. Отже, низькі показники народжуваності та зростання смертності свідчать про несприятливу демографічну ситуацію в Київській області. Причини цього різні, їх не можна зводити тільки до погіршення економічного стану в Україні. У всіх областях України природний приріст поступово знижується, найбільше це відчутно там, де значна частка населення проживає в селах. Причиною цього насамперед є досить висока частка людей старшого віку в сільській місцевості. Порівняння спостережень, зафіксованих серед сільського населення, з даними, які стосуються України, дають підстави стверджувати, що зазначені процеси притаманні не лише українському селу, а й усьому населенню України.

Демографічна політика України за сучасних умов повинна бути направлена не тільки на стимулювання народжуваності, але й на зміцнення сім'ї, підвищення матеріального добробуту людей, зниження захворюваності і смертності. Кризовий стан демографічної ситуації в Україні вимагає перегляду конкретних напрямів демографічної політики. Проте заходи щодо управління процесами відтворення населення не дають швидких результатів.

Демографічна політика в Україні скерована на підвищення природного приросту населення за рахунок народжуваності. Для цього матерям, які народжують дитину, надається допомога,

додаткова відпустка тощо. Демографічна ситуація потребує постійного контролю держави. Розв'язання зазначених проблем може забезпечити лише ефективна регіональна демографічна й економічна політика держави.

Скорочення населення працездатного віку як рушійна сила, а також швидкий темп постаріння вкрай загострюють усі традиційні виклики, пов'язані зі старінням. Цілком очевидно, що подолати ці виклики в умовах макроекономічної нестабільності, слабкості системи соціального захисту й відкритого конфлікту поколінь неможливо. Незважаючи на глобальну тенденцію зростання міграційної активності, для населення України характерне, швидше, її загасання, причому як за зовнішніми, так і за внутрішніми переміщеннями. Таким чином, міграції не лише не заповнюють втрат населення внаслідок депопуляції, але й не сприяють омолодженню вікової структури населення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лібанова Е. М. Особливості сучасних демографічних процесів в УРСР. Київ, 1984. 48 с.
2. Малиновська О. А. Урізноманітнення складу населення України під впливом міжнародної міграції: виклики та шляхи реагування. Київ : НІСД, 2012. 56 с.
3. Пискунов В. П., Стешенко В. С. Отношения воспроизводства как предмет демографического изучения. Київ : Изд. ИЭ АН УССР, 1984. 47 с.
4. Пирожков С. И. Трудовой потенциал в демографическом измерении. Київ : Наукова думка, 1992. 175 с.
5. Демографічні перспективи до 2026 року / В. Стешенко та ін. Київ, 1999. 56 с.
6. Хомра А. У. Воспроизводство населения (территориально-организационный аспект). Киев : Наукова думка, 1990. 176 с.
7. Заставний Ф. Д. Україна. Природа, населення, економіка. Львів : Апріорі, 2011. 504 с.
8. Основні підсумки Всеукраїнського перепису населення в Київській області на 5 грудня 2001 року. Статистичний збірник. Київ, 2004. С. 6.
9. Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 4. Табл. № 67. Арк. 1. Табл. № 71. Арк. 2.
10. Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 4. Табл. № 71. Арк. 3.
11. За даними Державної служби статистики України (Без урахування тимчасово окупованої території Автономної Республіки Крим і м. Севастополя).
12. Ф. 43. Архів кафедри етнології та краєзнавства. П. 2. Табл. № 30. Арк. 1.

REFERENCES

1. Libanova E.M. Osoblyvosti suchasnykh demohrafichnykh protsesiv v URSR. – K., 48 s. [Features of modern demographic processes in the USSR.] – K., 48 p. [in Ukrainian].
2. Malynovska O.A. Uriznomanitnennia skladu naselennia Ukrainy pid vplyvom mizhnarodnoi mihratsii: vyklyky ta shliakhy reahuvannia. – K.: NISD, 2012. – 56 s. [Population diversification in Ukraine under the influence of international migration: challenges and ways to respond.] – K.: NISD, 2012. – 56 p. [in Ukrainian].
3. Pyskunov V.P., Steshenko V.S. Otnoshenyia vosproyzvodstva kak predmet demohrafycheskoho yzuchenyia. – K.: Yzd. YЭ AN USSR, 1984. – 47 s. [Relations of reproduction as a subject of demographic analysis.] – K.: Ed. IE Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1984. – 47 p. [in Russian].
4. Pyrozhkov S.Y. Trudovoi potentsyal v demohrafycheskom yzmerenyy. – K.: Naukova dumka, 1992. – 175 s. [Labor potential in the demographic dimension.] –K .: Naukova Dumka, 1992 . – 175 p. [in Russian].
5. Steshenko V., Rudnytskyi O., Khomra O., Stefanovskyi A. Demohrafichni perspektyvy do 2026 roku. – K., 1999. – 56 s. [Demographic prospects until 2026.] – K., 1999. – 56 p. [in Ukrainian].
6. Khomra A.U. Vosproyzvodstvo naselenyia (terrytoryalno-orhanyzatsyonnыi aspekt). – K.: Naukova dumka, 1990. – 176 s. [The reproduction of the population (territorial and organizational aspect).] – K .: Naukova Dumka, 1990. – 176 p. [in Russian].
7. Zastavnyi F.D. Ukraina. Pryroda, naselennia, ekonomika. – Lviv: Apriori, 2011. – 504 s., il. [Ukraine. Nature, population, economy.] – Lviv: Apriori, 2011. –504 p., Ill. [in Ukrainian].
8. Osnovni pidsumky Vseukrainskoho perepysu naselennia v Kyivskii oblasti na 5 hrudnia 2001 roku. Statystychnyi zbirnyk. – K., 2004. – C. 6. [The main results of the All-Ukrainian census in Kyiv region on December 5, 2001. Statistical collection.] – K., 2004. – p. 6. [in Ukrainian].
9. F. 43. Arkhiv kafedry etnolohii ta kraieznavstva. P. 4. Tabl. №67. Ark. 1., Tabl. №71. Ark. 2. [F. 43. Archive of the Department of Ethnology and Local Lore.] P. 4. Table. №67. Sheet. 1., Table. №71. Sheets. 2. [in Ukrainian].
10. F. 43. Arkhiv kafedry etnolohii ta kraieznavstva. P.4. Tabl. №71. Ark. 3. [F. 43. Archive of the Department of Ethnology and Local Lore.] P.4. Table. №71. Sheets. 3. [in Ukrainian].
11. Za danymy Derzhavnoi sluzhby statystyky Ukrainy (Bez urakhuvannia tymchasovo okupovanoi terytorii Avtonomnoi Respubliky Krym i m. Sevastopolia). [According to the State Statistics Service of Ukraine (Excluding the temporarily occupied territory of the Autonomous Republic of Crimea and the city of Sevastopol).] [in Ukrainian].
12. F. 43. Arkhiv kafedry etnolohii ta kraieznavstva. P.2. Tabl. №30. Ark.1. [F. 43. Archive of the Department of Ethnology and Local Lore.] P.2. Table. №30. Sheet.1. [in Ukrainian].

УДК 304.2(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209692

Галина БЗУНЬКО,
orcid.org/0000-0001-7740-1230
кандидат історичних наук,
доцент кафедри суспільних наук
Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу
(Івано-Франківськ, Україна) rikkardi_g@ukr.net

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА БОРОТЬБА НАВКОЛО УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО ПИТАННЯ В 1784–1914 РР. (КІНЕЦЬ XVIII–ПОЧАТОК XX СТ.)

У статті зазначено, що розбудова української держави, національно-культурне відродження, виховання національно свідомих та високоінтелектуальних громадян потребує постійного вдосконалення системи освіти в Україні. Беззаперечним є те, що першочергової уваги в цьому процесі вимагають соціально-економічні, політичні, фахові та культурні проблем вищої школи.

У цьому зв'язку наукову цінність, пізнавальне і певне прикладне значення має політика австрійського уряду у сфері вищої освіти в Галичині і на Буковині у 1867–1914 рр. Актуальність дослідження цієї теми зумовлено необхідністю всебічного аналізу та наукового узагальнення історичного досвіду урядів Австро-Угорщини щодо реформування вищої освіти в досліджуваному регіоні. Критичне осмислення уроків минулого, їх врахування сприятиме пошукам оптимальної моделі університетської освіти України на даному етапі, вдосконаленню наявної системи освіти, яка була б міцною на усіх її структурних рівнях і виконувала б покладені на неї державою функції.

Звернення до вивчення даної проблеми зумовлено недостатнім рівнем розвитку наукових досліджень різних аспектів освітньої політики австрійського уряду зазначеного періоду, необхідністю переосмислення нашого минулого, висвітлення його на основі нових методологічних підходів. Поява нових спеціальних наукових досліджень може допомогти всебічно та об'єктивно висвітлити соціальні, суспільно-політичні та національно-культурні процеси в Галичині і на Буковині в другій половині XIX – на початку XX ст., ініціювати розробку актуальної і не достатньо вивченої теми, виявити, систематизувати низку джерел, висунути та обгрунтувати концептуальні підходи для інтерпретації основних закономірностей та результатів освітньої політики Габсбургів загалом та в Галичині і на Буковині зокрема.

Отже, актуальність вивчення цієї проблеми зумовлена насамперед необхідністю зваженого та об'єктивного дослідження історії політики урядів Австро-Угорщини у сфері вищої освіти в зазначеному регіоні в 1867–1914 рр. Актуальність теми статті визначається також і тим, що названа проблема ще не стала предметом спеціального дослідження у вітчизняній та зарубіжній історіографії. Без наукової розробки даної вищої освіти діяльність центральних і крайових влад щодо створення вищих навчальних закладів, Польсько-Українське протистояння в розвитку освіти тощо як інтегральної частки не тільки вітчизняної, але й історії Австрії та Польщі, матимуть неповний характер.

Ключові слова: *єзуїтська Академія, Львівський університет, Міністерство освіти і віросповідання.*

Halyna BZUNKO,
orcid.org/0000-0001-7740-1230
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of Social Sciences
of Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) rikkardi_g@ukr.net

THE UKRAINIAN-POLISH STRUGGLE OVER THE UNIVERSITY ISSUE IN 1784–1914 (END OF XVIII CENTURY – BEGINNING OF XX CENTURY)

The development of the Ukrainian state, is the national and cultural revival, education nationalnational and highly intelligent citizens requires constant improvement of the educational system in Ukraine. Unconditional is that priority in this process require socio-economic, political, professional and cultural problems of higher education.

In this connection, scientific value, educational and a practical value is the policy of the Austrian government in the sphere of higher education in Galicia and Bukovina in 1867–1914 pp. The relevance of the study of this subject due to the need for a comprehensive analysis and scientific generalization of the historical experience of the governments of Austria-Hungary to reform higher education in a study area. Critical thinking lessons of the past, Their recognition would facilitate the search for the best models of University education in Ukraine at this stage, to improve the existing system of education, which would be durable at all its structural levels, and would perform its state functions.

Appeal to the study of this problem is the insufficient level of development of scientific research on various aspects of educational policy of the Austrian government specified period, the need to rethink our past, lighting it on the basis

of new methodological approaches. The emergence of new specialized research can help to comprehensively and objectively cover the social, political and cultural processes in Galicia and Bukovina in the second half of XIX – early XX century, to initiate the development of relevant and not sufficiently studied the subject, to identify, systemize a number of sources to propose and justify conceptual approaches to interpret the main principles and results of educational policy of the Habsburgs in General and in Galicia and Bukovina in particular.

Therefore, the relevance of studying this problem is primarily due to the need for a balanced and objective study of the history of the policy of the governments of Austria-Hungary in the field of higher education in the region in the years 1867–1914 the relevance of the topic of the article is also fact that the said problem has not yet become the object of special research in domestic and foreign historiography. Without scientific development of this higher education, the Central and provincial authorities on the establishment of higher education institutions, the Polish-Ukrainian confrontation in the development of education, etc. as an integral part not only of domestic, but of the history of Austria and Poland, will not have the full character.

Key words: *Jesuit Academy, Lviv University, Ministry of Education and Religion.*

Постановка проблеми. Освіта незалежної України потребує значних змін і реформування, відповідно, і фахової підготовки спеціалістів, і утвердження їхніх прав. Цій проблемі присвячена дана стаття.

Аналіз досліджень. Боротьбі українців за свій університет було присвячено багато наукових публікацій як минулого, так і сьогоднішнього століття. Назвемо таких авторів, як К. Левицький, А. Барвінський, С. Дністрянський, М. Кугутяк, В. Качмар, В. Благий та інші. Досить змістовними є і матеріали УДІАУ у м. Львові, які допомогли відтворити тогочасні події, зокрема боротьбу українських студентів за свій університет.

Мета статті. У статті автор поставив за мету дослідити процес створення Львівського університету і боротьбу українських студентів та парламентарів з поляками за свій заклад вищої освіти.

Виклад основного матеріалу.

У зв'язку із процесами, які відбуваються в духовній сфері сучасної України, стає гострою потреба докладного переосмислення і об'єктивного висвітлення історії розвитку української освіти в умовах планування Габсбургської монархії. Незважаючи на те, що українські історики так чи інакше досліджували цю проблематику на основі сьогодні доступних документів і матеріалів з архівних збірок, є можливість більш докладно трактувати це питання.

Університетське питання для української спільноти в Габсбурзькій імперії було в першу чергу політичним. Об'єктивно оцінити його вагомість і значення можливо звернувшись до маловивчених сторінок історії, насамперед до заснування цієї інституції. Спочатку цей навчальний заклад появився як єзуїтська Академія, яка ніколи не затверджувалась сеймом, як того вимагали сеймові конституції.

Проти цього навчального закладу виступила вся польська суспільність у XVII–XVIII ст. Йосиф II замість Академій у 1784 р. надав право знову відновити Львівський університет. Офіційна влада відкриття цього навчального закладу репрезентувала як захід для забезпечення культурних потреб українського населення. Отже, ще з 1784 р. Університет повинен був забезпечити певні освітні й культурні потреби українців, а польські провідні кола вважали цей заклад осередком для розвитку польської науки. Тому навколо університетського питання із самого початку його виникнення точилася гостра й безкомпромісна українсько-польська боротьба.

Складні процеси вирішення університетського питання стимулювались і періодично декларувались політичним становищем Галичини у складі Габсбургської монархії.

Після роздробу Речі Посполитої Галичина за її першим поділом стала частиною Габсбургської імперії, що дещо покращила її соціально-економічний статус. Разом із тим у краї загострились суспільно-політичні протистояння у звя'зку із посиленням польських впливів. Уже в 1848 р. влада у Галичині переходить до рук польської шляхти і аристократії. Їхнім репрезентом став цісарський намісник граф А. Голуховський, який, реалізуючи автократичну політичну акцію Відня, отримав широкі повноваження, включаючи і нагляд за дотриманням законів, за станом освіти і релігії у провінції. Він мав значні можливості для різних маніпуляцій і зрештою доклав чимало зусиль, щоб ополячити і економічно закабалити українське населення Східної Галичини. Польський політичний провід розглянув Галичину як згуртування сил для відродження незалежної польської держави. Власне це й стимулювало його негативне ставлення до будь-яких проявів українсько-національного політичного чи культурного руху.

Зусилля намісника і місцевої адміністрації опанованої поляками призвели до важкого становища в освіті. Так, посилилось витіснення української мови з початкової та середньої школи. Остаточну денаціоналізацію та ополячення галицьких українців мали завершити заходи А. Голуховського,

на спрямовані переведення української мови на латинський алфавіт. Проте цей план викликав рішучий протест громадськості і згодом був відмінений.

Курс на ополячення українського населення Східної Галичини польські провідники поєднували з пропагандою ідеї етнічної єдності українців і поляків. Намагаючись відновити традиції Руського Собору, польські ідеологи поширювали гасла триєдиної Польщі, України і Литви (Кугутяк, 1993:43).

У 1861 р. вступила в дію нова австрійська конституція, яка легітимізувала об'єднання українських і польських земель в єдиний коронний край Галичини і Володимирі з князівством Освенцім і Затор та великим князівством Краківським. Цим державним актом було злучено галицьких українців і поляків в одну адміністративну одиницю з різними різнорідними національними областями. До того ж виборча ординація, побудована на куріальній системі, зробила українців національною меншістю порівняно з поляками.

До політичного посилення польського впливу в Галичині дійшло у 1867 році, коли Габсбурги, зазнавши поразки у війні з Прусією, змушені були піти на компроміс з угорським і польським проводом і на політичній карті Європи появилася Австро-Угорська імперія. У Галичині влада обіцяла віддати українське поселення під повний політичний контроль поляків, які зобов'язувались всіляко підтримувати віденський уряд.

Польські політичні діячі спритно використали надані їм центральною владою широкі повноваження. Заповнивши структури державної і крайової адміністрації, поляки активно формували кадри і заклади основи для майбутньої польської держави. Здійснювався інтенсивний процес ополячування місцевого населення.

У 1866 р. польська сеймова більшість ухвалила закон про навчання польською мовою у початкових і середніх школах, крім того, вона стала крайовою і урядовою.

Для підриву і придушення будь-яких проявів національно-політичного і духовного життя галицьких українців польські чиновники і адміністративна влада почали наступ на культурні, соціальні та політичні права українського населення.

Відовідний тиск було здійснено і на вищі навчальні заклади, зокрема на Львівський університет, який поляки намагались використати для розвитку своєї науки.

Університетське питання у Східній Галичині мало тривалу історію. 20 січня 1661 р. завдяки заходам єзуїтів польський король Ян Казимир видав диплом, у якому королівською волею зрівняв нову інституцію у правах та привілеях з Ягайловською Академією у Кракові. Правда, на її заснування потрібна була згода не тільки самого короля, а й ради коронних станів. При такому розвитку подій Краківська Академія вважала фінансування вищого освітнього закладу порушенням своїх прав і тому виступила з протестом проти його заснування. Проти також виступила Замойська інституція і Львівська римо-католицька Капітула. За винятком 4 єпископів (Пражмовського, Тшебіцького, Сарновського, Уєйського) решта епископату і всі капітули були на стороні Краківської Академії (Барвінський, 1917:5).

Невдовзі, у 1662 р., на одному із сеймів польська палата взагалі відкинула проект заснування вищого навчального закладу у Львові значною більшістю голосів, а в сенаті тільки 4 вищезгаданих єпископів проголосували за це.

Отже, сейм не прийняв диплому Яна Казимира. Між тим єзуїти домагалися затвердження привілею на Львівську Академію папи Александра VII. Меморіал було підписано 4 єпископами і одним сенатором.

У документі зазначалось, що цей заклад заснувати прагне сам король і весь народ. Такі наміри дуже обурили шляхту, яка у відповідь разом із Краківською Академією й шляхтою подали папі контр меморіал. Александр VII відреагував на це відмовою (затвердити привілей на Львівську Академію).

У 18 ст. знову відновлюється боротьба проти єзуїтів і їхньої Академії у Львові. Краківська інституція з допомогою шляхти домоглася у короля Августа II у 1706 р. інгібіційного рескрипту, який забороняв єзуїтським школам надавати академічні степені.

До того ж особливо неприємним для єзуїтів було те, що папа Климент XIV 21 листопада 1773 р. розпустив їх орден.

Фактично Львівська Академія заснована Яном Казимиром у 1661 р. була інституцією нелегальною, бо, по-перше, ніколи не була затверджена сеймом, як того вимагали сеймові конституції; по-друге, хоча у 1758 р. була затверджена королем, уже в 1763 р. монарх наказав її закрити; по-третє, хоча у 1759 р. отримала папське затвердження, однак римський трибунал відхилив це; по-четверте, більшість польського суспільства у XVII–XVIII ст. відкрито виступала проти цього закладу.

Після І поділу Польщі австрійський уряд намагався підняти рівень освіти у Галичині. Зокрема, Марія-Терезія мала на меті створити у Львові

університет на зразок Віденського. У зв'язку із надзвичайними труднощами в розвитку системи шкільної освіти такі заходи не були здійснені. Пізніше цей задум втілив у життя син Йосиф II, який прагнув дещо покращити освітній стан у Галичині. Для цього за роки його правління після конфіскації церковних маєтків було засновано шкільний фонд, з якого видавали гроші на утримання шкіл (Полонська-Василенко, 1992:375). Цікавим є те, що впродовж XIX ст. Йосиф II вважався фундатором Львівського університету, який почав діяти з 1784 р.

Засновуючи цей університет, імператор вирішив знайти для нього нове приміщення. 30 червня 1783 р. він повідомив, що в Тринітарському монастирі будуть знаходитись львівські школи: нормальні, латинські і академічні. Директором з 29 липня 1783 р. цісар розпорядився, по Тринітарах, де раніше був суд (Барвінський, 1917:17). Отже, Йосифінський університет не мав нічого спільного з єзуїтським будинком, а через те відпадав перший аргумент відносно того, що згаданий університет був констинуацією Львівської Академії.

Промовистим фактом є те, що ботанічний сад Йосифінського університету не мав нічого спільного з єзуїтським ботанічним садом. Декретом з 29 липня 1784 р. Йосиф II розпорядився, щоб город знесеного монастиря о. Місіонарів, де була санітарія для римо-католиків, служив як ботанічний сад. Коли було засновано Львівський університет, скасовувалися і єзуїтські теологічні виклади. Натомість найвищою постановою від 15 червня 1776 р. передбачалося створити 3 теологічні кафедри: 1) кафедру викладу святого Письма і церковної історії; 2) кафедру догматичної теології; 3) кафедру моральної і пасторальної теології.

Відкриття у Львові вищого навчального закладу мало, як це передбачалось, задовольнити культурні і освітні потреби українського населення Галичини. Власне тому навіть через 3 роки заснування університету поряд ыз лекціями на латинській читались лекції і украньскою мовою.

Проте в 1810 р., внаслідок безперервних наклепів поляків, що нібито в університеті ведеться викладання російською мовою, українська мова була скасована. Сам університет у 1815р. було закрито, а через 2 роки знову відкрито. Однак навчання до 1824 р. велося тільки латинською, а потім і німецькою мовами (Dnistranskyi, 1907:372).

Винятком стало утворення кафедри польської мови і літератури в 1817 р., однак вона вперше була зайнята тільки у 1822 р. (Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre,1901:6933)

У 1849 р. українська мова знову була введена у Львівському університеті. Тоді ж відкрилася кафедра української мови та літератури, а також теологічний факультет з кафедрою Пастеральної теології, де викладання велось українською мовою. Імператорським розпорядженням від 23 березня 1862 р. були засновані з українською мовою викладання на юридичному факультеті – кримінальне і цивільне право (Javolenus,1903: 372). 21 жовтня 1862 р. було відкрито на юридичному факультеті 2 відділи, один – для кримінального права, інший – для австрійського цивільного процесу.

Із введенням парламентської конституції в Австріїі почався новий період в історії Львівського університету. Зокрема, ст. 19 державного закону про загальні права громадян від 1867 р. гарантувала рівноправність усіх мов у школі, суспільному житті. Поряд із вивченням двох державних мов потрібно було організувати громадське навчання для отримання необхідної середньої освіти з рідної мови (Bernatzik,1911:426).

Розпорядженням Імператора від 4 липня 1871 р. вводилось читання університетських лекцій на українській і польській мовах. Хоча насправді поляки посіли майже всі кафедри і наполегливо спольщували університет. Цьому сприяло й те, що в основу імператорського рішення від 27 квітня 1879 р. було покладено принцип, який вводив польську мову, як офіційну, у Львівському університеті, хоч письмову заяву чи усне прохання в університет можна було подавати українською мовою (Dnistrianskyi, 1907: 45).

Так із року в рік посилювався польський тиск на університет. Усі протести українських студентів залишалися поза увагою. Користуючись такою нагодою, поляки намагались перетворити університет виключно для розвитку польської освіти і науки.

У боротьбі за рівноправність у Львівському університеті Головний відділ Товариства «Просвіти» у Львовізвернувся з вигодою до уряду про заснування кафедри рідної історії. Це домагання було справедливим, бо в університеті вже діяли кафедри польської історії і польського права. Для виконання цього завдання за цісарським наказом від 12 жовтня 1892 р. запросили професорську колегію філософського факультету. Група професорів подала міністерству освіти у Відні докладний рапорт від 7 червня 1893 р., у якому пропонувала 2 кандидатури на професора кафедри української історії у Львівському університеті. Одним із кандидатів був професор Київського університеті В. Антонович. Другим претендентом на цю посаду був магістр історії та стипендіат даного

закладу, учень В. Антоновича – М. Грушевський (Державний архів, фонд 26:510) .

Професор В. Антонович не зміг прийняти запропоновану посаду, у зв'язку із сімейними обставинами, тому запропонував М. Грушевського.

Кандидатура М. Грушевського спричинила нові труднощі, оскільки новий кандидат не мав докторанту і був тільки магістром історії. У владних колах було піднято питання про віросповідання і громадянство кандидата. Врешті-решт справу вдалось залагодити успішно. Журнал «Правда» про це повідомив : «У суботу 21 квітня 1894 р. дістала наша редакція телеграфічну звістку, що найвищою постановою п. М. Грушевський іменований звичайним професором руської кафедри історії у Львівському університеті» («Правда», 1894, випуск XII).

Восени 1894 р. М. Грушевський приїхав до Львова, щоб приступити до викладацької роботи і вже 12 жовтня прочитав першу лекцію, на якій була присутня велика кількість молоді. Це було переконливим свідченням того, шо заснування кафедри історії у Львівському університеті було визначною подією для галицьких українців.

Історична наука, якою керував М. Грушевський, сприяла зміцненню національної свідомості молодого покоління і визначила орієнтири національного розвитку українського народу (Барвінський, 1925: 13).

Проте університетська адміністративна влада не брала до уваги вимоги галицьких студентів, і за участь їх у мітингах та демонстраціях притягала до суворої відовідальності. Про це свідчить лист ректора Львівського університету галицькому намісніку у Львові, де йдеться про міри покарання студентів університету, які брали участь в антиурядових мітингах академічної молоді міста 9 і 10 березня 1889 р. У листі також зазначалось, що академічний сенат проведе дисциплінарне розслідування проти тих слухачів університету, які порушили 7 параграф дисциплінарного статуту університету, брали безпосередню чи навіть активну участь у цьому мітингу, були його організаторами і доповідачами .(Центральний архів: 43)

Після завершення розслідування академічний Сенат 21 березня 1889 р. розглянув справу 11 студентів, які знаходились під арештом і порушували дисциплінарний університетський статут і ухвалив: 1) Будзиновського В., студента філософського факультету, і Каспарека Т., студента права і політичних наук, виключити з університету на 3 семестри, починаючи з літнього семестру 1888/89 навчального року; 2) Лясковицькому Б., Подковичу С., Трильовському К., слухачам факультету права і політичних наук, оголосити сувору догану від імені ректора університету з попередженням, що в разі будь-якого непослуху вони будуть назавжди виключені з числа студентів; 3) Макаровича В. і Гумпловича М., студентів права і політичних наук, попередити від імені декана факультету (ЦДІАУ: 43–45)

Ухвала адміністрації університету була вручена вище згаданим особам 23 березня 1889 р. об 11 годині ранку в секретаріаті університету. У той час у коридорі перед секретаріатом зібрались декілька десятків студентів, які привітали арештованих вигуками «ура», а потім із піснями вирушили у центр міста.

Але на цьому не закінчилась боротьба студентів за свої права і вільний університет.

8 жовтня 1901 р. у Львові відбулися загальні зроби українських студентів, на яких обговорювалось університетське питання. У виснажливих дискусіях зібранням було одноголосно прийнято резолюцію з вимогою українських студентів вільного університету.

Польські провідні кола були проти заснування українського університету, тому що в такому випадку українська наука досягла б високого рівня. Через це ще більше загострились відносини в університеті.

19 листопада 1901 р. відбулася демонстрація 600 українських студентів у Львівському університеті, які знову вимагали створення українського університету. Безпосередньою причиною цієї демонстрації стало те, що декан Твардовський заборонив українському професорові М. Грушевському заповнювати книгу доповідей українською мовою. З 19 листопада 1901 р. кожного дня у Львові відбулися демонстрації українських студентів. Ю. Романчук у палаті депутатів від імені української громадськості повідомив про необхідність заснування українського університету: «В останні місяці у Львівському університеті відбуваються конфлікти між русинськими професорами, а також русинськими студентами, з однієї сторони, і університетською адміністрацією, з другої, через офіційний статус польської мови. Потрібно прискорити прийняття в палаті депутатів законопроекту про необхідність створення українського університету...» (Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre,1901:13)

29 листопада 1901 р. в імперському парламенті українські депутати Ю. Романчук, О. Барвінський подали міністрові освіти цю справу.

Сенат Львівського університету вів розслідування справ щодо згаданих демонстрацій. У результаті 2 українських студентів було виключено негайно, а 3 інших мали виключити через один семестр (Левицький, 1926:357).

3 грудня 1901 р. до ректора прибула делегація українських студентів із заявою про те, що вони залишають Львівський університет і не повернуться до тих пір, поки всі українські студенти не будуть поновлені разом.

Крім того, делегація відвідала міністра освіти у Відні і подала прохання про захист проти польського шовінізму. Проте міністр дав тільки заспокійливу відповідь.(Левицький, 1926:357).

У той же час у Відень було відправлено 800 петицій (Левицький, 1926:359) зі всієї Галичини з вимогою створення українського університету.

14 грудня 1901 р. був проведений за розпорядженням архієпископа А. Шептицького теологічний семінар, учасники якого виявили солідарність зі всіма українськими студентами. Зусилля українських депутатів у Відні у вирішенні справи виключення студентів були безуспішними. Виключення українських студентів порівнювали з таким самим процесом німецьких студентів у Празі в 1409 р.

21 жовтня 1902 р. в Палаті представників відбулися слухання депутата Ю. Романчука стосовно заснування українського університету. Але поляки протиставили всі можливі аргументи проти заснування українського університету, і пропозиція не була прийнята.

2 березня 1906 р. між українськими і польськими студентами знову сталися криваві сутички, причиною цього було те, що ректор Поль Грузинський заявив українській делегації, яка прибула до нього, що він не розуміє української мови, а офіційною мовою в університеті є польська мова.

23 січня 1907р. нові конфлікти потрясли Львівський університет. Ректор викликав поліцію, яка заарештувала понад 100 українських студентів. По всій Галичині відбулися демонстрації проти незаконних дій адміністрації.

Українців також підтримали Віденські студенти, які 10 лютого 1907 р. організували у столиці демонстрацію протесту (Левицький, 1926: 359).

21 лютого 1907 р. студенти розпочали голодування на знак протесту проти кривавих подій 23 січня. Кожен день збиралися тисячі українців перед Львівською тюрмою і вимагали звільнення невинних студентів. Суд над ними проходив в умовах тиску преси, особливо Віденської, та багатолюдної демонстрації. За цим вироком половина студентів була звільнена, але вони не хотіли покидати в'язниць до тих пір, поки всі їхні товариші не будуть звільнені. Після обіду на вимогу центрального уряду всі студенти були звільнені. Редактор Цегельський, один із представників української преси, звернувся до присутніх з такою промовою: «Це день перемоги суспільної думки цивілізованого світу над тиранією і варварством. Наші юні бійці стали на шлях боротьби за життя і смерть. Цією дорогою мусить йти весь народ, щоб бути вільним на своїй землі...» (Die jungsten Vorgange an der Uneversitat zu lemberg, in "ukrainische Rundschau".Wien, 1907: 86)

Польська шовіністично заангажована преса висловила різкий протест центральному урядові за його втручання в галицькі судові справи. Під її тиском 4 березня 1907 р. польські студенти під час лекції проникли в університетське приміщення і напали на українських теологів, між ними розгорілася гостра боротьба.

Ця подія спонукала провідні українські кола застосовувати всі методи, щоб здійснити свій задум про заснування вільного університету. Із цією справою поїхала у Відень делегація українських професорів: Горбачевський, Комарницький, Смаль-Стоцький, Дністрянський, Колесса та Студинський. Там українські парлаентарі Ю. Романчук, О. Василенко організували їм зустріч з міністром освіти, на якій вони висловили свої побажання про заснування вільного університету.

У відповідь міністр наголосив, що можливе лише заснування нових кафедр при вже існуючому навчальному закладі, а питання створення українського університету можливе в майбутньому.

Проте у Львівському університеті продовжувались конфлікти. 14 грудня 1907 р. було видано розпорядження міністра освіти про введення замість польської мови – латинської. Українські студенти відразу виступили проти. У відповідь на це польські студенти напали на них, і між нами відбулися криваві сутички. Скориставшись сприятливим моментом, провідні українські кола Галичини повернули університетське питання до парламенту, щоб його розглянути в 1910 р.

По новій справі 11 травня 1910 р. відбилися наради міністра освіти графа Штюргха, на яких від української сторони було заявлено, що вона визнає польський характер Львівського університету тільки тоді, коли буде створений новий український університет. Граф Штюргх заявив українському захистові, що це питання не буде вирішено односторонньо без посереднього взаєморозуміння обох зацікавлених сторін – українців і поляків.

А. Шептицький так висловлювався стосовно цієї проблеми: «Заснування українського університету у Львові є найважливішим для русинської нації». (Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Herrenhausesdes Reichsrates 1909-11. XX Session, Wien, 1909: 286). Українська громадськість потребувала швидкого вирішення українського питання і виявила всі свої побажання в численних заявах, резолюціях і петиціях до центрального уряду.

Також значні зусилля для заснування університету доклали українські депутати К. Левицький та Т. Окуневський на засіданнях бюджетної комісії. Усі ці дії провідних кіл Галичини викликали велике незадоволення в польських студентів. 1 липня 1910 р. вони напали на українських студентів в аудиторії. Детальну інформацію про це подала газета «Земля і воля» за 1 липня. (Земля і Воля, 1910) «Сьогодні, у п'ятницю рано, полилась кров у Львівському університеті. Багато академіків було тяжко поранено. Студент Адам Коцко був вбитий бровнінгом». Українська академічна молодь зібралася о годині пів до десятої в III залі університету, щоб запропонувати проти ігнорування урядом справи українського університету. Як відомо, при останніх бюджетних дебатах презес польського кола посол Гломбінський заявив у своїй промові, що поляки не можуть погодитися на вилучення існуючих українських катедр у Львівському університеті в окреме тіле, яке мало бути переходовим станом до створення самостійного українського університету.

Австрійський уряд, ідучи на зустріч побажанням певних польських кіл, перестав відтоді контактувати з українською парламентарною репрезентацією, щоб тим самим і не здійснити бодай частини домагань всього українського народу у справі українського університету. Це провокаційне становище уряд польського кола дало причину того, щоб українські посли заявили, що будуть ставити перешкоди у справі заснування італійського правничого факультету у Відні. Це провокаційне становище нинішнього уряду Бінерта-Штіргха і кола польського відчуло українське студентство. Висловом його обурення було нинішнє демонстраційне віче в університеті, а епілогом віча – труп і кільканадцять важко поранених (Історія Львова,1984:168).

Після цієї сутички поліція заарештувала 127 чоловік, і знову тільки українських студентів, а польських тільки допитували як свідків.

З 14 лютого по 4 липня 1911 р. проходили судові засідання проти 101 українського студента. Результатом цього було засудження цих студентів до кількох місяців ув'язнення.

У І половині 1912 р. університетське питання знову з'явилось на порядку денному. У травні 1912 р. міністр освіти граф Штюргх довів лідеру українського клубу К. Левицькому, що уряд вже розробив проект університетського питання і що польські провідні кола схильні до створення українського університету у Львові (Левицький, 1926: 612). Та коли поляки у Львові отримали про це повідомлення, то організували велику акцію проти даного рішення, яку очолював польський професор Грабський (Левицький, 1926: 612).

У цей час українські представники вели з міністерством освіти переговори про зміст можливого імператорського листа стосовно до українського питання.

22 травня українські представники виклали свої вимоги з даної справи: 1) права українців у Львівському університеті не відміняються до заснування вільного українського українського; 2) взяти до уваги, що місце розташування заснованого вищого закладу повинно бути тільки у Львові; 3) активізація українського університету повинна відбутися протягом 5 років.

Наступного дня до міністра освіти прийшла делегація українських студентів, яку очолював професор Колесса, і вручила йому свої пропозиції. Університетське питання стало головною темою усієї української громадськості не тільки в Галичині, а й для всіх українців, які проживали в Російській імперії.

4 червня 1912 р. як українські, так і польські представники отримали від уряду очікуваний власноручно написаний імператорський проект стосовно українського питання. Таких проектів було 5 (останній – 27 грудня 1912 р.), за яким український університет мав бути створений у 1916 р. Цей проект був прийнятий українськими представниками.

1913 р. почався з вимоги поляків провести конференцію із приводу українського питання, оскільки урядовий проект їх не задовольняв. Така конференція відбулася 4 січня 1913 р. під керівництвом міністра освіти Гусарека за участі українських представників. Поляки вимагали прийняти доповнення до останнього проекту, щоб уже згаданий Львівський університет зберігав польський характер. Українські представники були готові прийняти доповнення за умови чіткого підтвердження наміру створення українського університету.

28 січня 1914 р. була досягнута нова угода між українськими і польськими колами, і вони знову починають переговори про створення українського університету (Левицький, 1926: 671).

Чому так часто представники передових українських кіл вимагали вирішення університетського питання? Поляки завжди намагалися висувати нові аргументи і виносили нові пропозиції, що в кінцевому результаті призводило до провалів переговорів. Вони намагались перетворити університет виключно для розвитку польської науки, і створення українського університету суперечило їхнім планам. Щоб підкреслити польськість Львівського університету, поляки на початку ХХ ст. твердили, що він постав з Львівської Єзуїтської Академії, заснованої у 1661 р. королем Яном Казимиром, хоча її не затвердив польський сейм, а саму академію було ліквідовано у 1763 р.

Завдяки зусиллям галицьких парламентарів та Львівських студентів у 1912 р. австрійський уряд погодився заснувати український університет (не пізніше початку 1916 р.), але війна перешкодила реалізації цього плану (Енциклопедія українознавства,1994: 1420).

Висновок

Зайнявши Львів, поляки скасували всі українські кафедри і доцентури, а розпорядженням з 14.09.1919 р. було дозволено вступати до Львівського університету тільки тим, хто служив у польській армії і мав польське громадянство. У відповідь на це українці організували Львівський (таємний) Український університет, а при Греко-католицькій Духовній Семінарії у Львові – богословський факультет, за одночасного бойкоту всіх польських вищих шкіл аж до 1925 р. Упродовж польської окупації Львівський університет був одним із осередків польського шовінізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кугутяк М. Галичина: сторінки історії. 1993. С. 43.
2. Барвінський Б. Предтеча Університету ім. Франца І у Львові, 1917. С. 5.
3. Полонська-Василенко Н. Історія Україн. 1992. С. 375.
4. Барвінський Б. Предтеча Університету ім. Франца І у Львові. 1917. С. 17.
5. Dnistrianskyi S. Eine selbstandige ruthenische Universitat. *Ukrainische Rundschau*. 1907. S. 43.
6. Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre 1901, XVII. Session 8B.Wien. 1902. S. 6933.
7. Javolenus S. Alma mater Leopoliensis Hals Stiefmutter. Ruthenische Revue. 1903. S. 372.
8. Bernatzik E. Die osterreishischen Verfassungsgesetze, Wien 1911. S. 426.
9. Dnistrianskyi S.I bid.S. 45.
10. Державний архів Львівської області фонд 26 оп., 5 спр., 510 арк.
11. «Правда». 1894, випуск XII.
12. Барвінський А. Заснування кафедри історії України у Львівському університеті.1925. С.13.
13. Центральний Державний Історичний Архів України у Львові ф-146, оп. 4, спр. 4376, арк. 43.
14. Центральний Державний Історичний Архів України у Львові ф-146, оп. 4, спр. 4376, арк. 43–45.
15. Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre 1901, XVII. Session 8B.Wien. 1902 S.6933//34.
16. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1926. С. 357.
17. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1926. С. 357.
18. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1926. С. 359.
19. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1926. С. 359.
20. Die jungsten Vorgange an der Uneversitat zu lemberg, in ”ukrainische Rundschau”.Wien.1907. S. 86.
21. Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Herrenhausesdes Reichsrates 1909-11.XX Session, Wien 1911. S. 286.
22. Земля і воля. 1910. 1 липня.
23. Історія Львова документах і матеріалах 1984. С. 168.
24. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848–1914 рр. 1926. С. 612.
25. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848–1914 рр. 1926. С. 612.
26. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848–1914 рр. 1926. С. 671.
27. Енциклопедія українознавства, том 4. 1994. С. 1420.

REFERENCES

1. Kugutyak M. Halychyna: storinky istorii [Galicia: pages of history.] 1993-p. 43 [In Ukrainian]
2. Barvinsky B. Predtecha Universytetu im. Frantsa I u Lvovi [Forerunner of the University. Francis I in Lviv] 1917-s. 5 [In Ukrainian]
3. Polonska-Vasylenko N. Istoriia Ukrainy [History of Ukraine] 1992 p. 375 [In Ukrainian]
4. Barvinsky B. Predtecha Universytetu im. Frantsa I u Lvovi [Forerunner of the University. Francis I in Lviv] 1917 -s. 17 [In Ukrainian]
5. Dnistrianskyi S. Eine selbstandige ruthenische Universitat // Ukrainische Rundschau. [An independent Ruthenian university // Ukrainian reviewer] 1907s.43 [In German]

6. Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre 1901, XVII. Session 8B. [Stenographic protocols on the sittings of the houses of the registers of the Austrian Reichsrates in the year 1901, XVII. Session 8B.] Wien. 1902 S.6933 [In German]
7. Javolenus S. Alma mater Leopoliensis Hals Stiefmutter // Ruthenische Revue- [Alma mater Leopoliensis neck stepmother] 1903. S. 372 [In German]
8. Bernatzik E. Die osterreishischen Verfassungsgesetze [The Austrian constitutional laws] Wien 1911. S. 426. [In German]
9. Dnistrianskyi S. Eine selbstandige ruthenische Universitat // Ukrainische Rundschau. [An independent Ruthenian university // Ukrainian reviewer] 1907 s. 45 [In German]
10. Derzhavnyi arkhiv Lvivskoi oblasti fond 26 op., 5 spr., 510 ark. [State Archives of Lviv region fund 26 op., 5 spr., 510 ark.] [In Ukrainian]
11. Pravda ["Truth"] - 1894, issue XII [In Ukrainian]
12. Barvinsky A. Zasnuvannia kafedry istorii Ukrainy u Lvivskomu universyteti [Establishment of the Department of History of Ukraine at Lviv University.] 1925 p. 13 [In Ukrainian]
13. Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Arkhiv Ukrainy u Lvovi f-146, op. 4, spr. 4376, ark. 43 [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv f-146, op. 4, file 4376, sheet 43] [In Ukrainian]
14. Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Arkhiv Ukrainy u Lvovi f-146, op.4, spr.4376 ark.43-45 [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv in f-146, op.4, file 4376 sheets 43-45] [In Ukrainian]
15. Stenographische Protokolle uber die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des Osterreichischnen Reichsrates im Jahre 1901, XVII. Session 8B. [Stenographic protocols on the sittings of the houses of the registers of the Austrian Reichsrates in the year 1901, XVII. Session 8B.] Wien. 1902 S. 6933 // 34 [In German]
16. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv [History of political thought of Galician Ukrainians] 1926 p. 357 [In Ukrainian]
17. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv [History of political thought of Galician Ukrainians] 1926 P.357 [In Ukrainian]
18. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv [History of political thought of Galician Ukrainians] 1926 P. 359 [In Ukrainian]
19. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv [History of political thought of Galician Ukrainians] 1926 p. 359 [In Ukrainian]
20. Die jungsten Vorgange an der Uneversitat zu lemberg, in “ukrainische Rundschau” [The young Vorgange at the University of Lemberg, in the "Ukrainian Round Show"] Vien.1907 S. 86 [In German]
21. Stenographic protocols uber die Sitzungen des Herrenhausesdes Reichsrates [Stenographic protocols about the meetings of the manor of the Reichsrat] 1909-11.XX Session, Wien 1911. S. 286 [In German]
22. Zemlia i volia [Land and Freedom], July 1910-1. [In Ukrainian]
23. Istoriia Lvova dokumentakh i materialakh [History of Lviv documents and materials] 1984 p. 168 [In Ukrainian]
24. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv 1848-1914 [History of political thought of Galician Ukrainians 1848-1914] 1926 p. 612 [In Ukrainian]
25. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv 1848-1914 [History of political thought of Galician Ukrainians 1848-1914] 1926 P. 612 [In Ukrainian]
26. Levitsky K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv 1848-1914 [History of political thought of Galician Ukrainians 1848-1914] 1926 p. 671 [In Ukrainian]
27. Entsyklopediia ukrainoznavstva, tom 4, 1994, s.1420 [Encyclopedia of Ukrainian Studies, Volume 4, 1994, p. 1420] [In Ukrainian].

UDC 94((47+57):(4-11)):32.019.5]”1944/1948”
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209693

Olena NAUMENKO,
orcid.org/0000-0002-8433-4088
Graduate Student of the Department of Modern and Contemporary History of Foreign Countries of Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine) naumenko95naumenko@icloud.com

METHODS OF SOVIET PROPAGANDA DISSEMINATION WITHIN DISPLACED CAMPS IN WESTERN EUROPE (1944–1948)

This article identifies, differentiates and details the role of the ideological component in the propaganda activities of the Soviet repatriation agencies during the Second World War and the post-war period, as well as discussing the tasks set by the communist regime in the process of making and using propaganda aimed at displaced persons after the war. This article examines the usage and intention of that propaganda, its main directions, and forms and methods. These covered absolutely all repatriation centers in the given period and spread to the fields of both official and personal correspondence of citizens, as well as into radio, journalism, fiction and art; the characteristic features of Soviet propaganda among Ukrainian repatriates during their mass return in June 1945 – early 1946. This research emphasizes the evolution of the propaganda: from general standard provisions at the beginning, to isolation and differentiation in 1946, that is, its reorientation toward a separate group of persons – potential returnees.

Drawing on unpublished archival documents, it can be stated that Soviet post-war propaganda was destructive in nature, purpose, and means, but also effective, separating people and making them easily submit to the propagandist. Repeated use of various methods of propaganda to create an image of the common enemy in the form of the Western powers allowed for the unification of repatriates around the propagandist and so bestowed favorable beliefs and stereotypes upon him, which in turn made it possible to create an illusory reality with a distorted system of values, personalities and views that the displaced persons (further – DPs) so naively believed. That's why it's important to explore this issue in the context of addressing such issues in the XXI century and also to avoid contradictions and an armed solution to this problem.

Key words: *DPs, repatriation, World War II, propaganda, agitation, Western Europe.*

Олена НАУМЕНКО,
orcid.org/0000-0002-8433-4088
аспірантка кафедри нової та новітньої історії зарубіжних країн Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна) naumenko95naumenko@icloud.com

МЕТОДИ РАДЯНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ В ТАБОРАХ ДЛЯ ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ (1944–1948 РР.)

У статті виокремлено, диференційовано й деталізовано роль ідеологічної складової в діяльності радянських органів репатріації в роки Другої світової війни та повоєнний час, а також завдання, що ставилися комуністичним режимом в процесі пропагандистської роботи з переміщеними особами. Висвітлено об'єкт пропаганди, основні її напрями, форми й методи, що в зазначений період охопили абсолютно всі репатріаційні осередки й поширилися на сфери офіційного й особистого листування громадян, радіо, публіцистику, художню літературу й мистецтво; з'ясовано характерні риси й особливості радянської пропаганди серед репатріантів-українців у період їх масового повернення в червні 1945 – на початку 1946 рр.; наголошено на еволюції агітаційно-пропагандистської роботи: від загальних стандартних положень до виокремлення й розрізнення в 1946 р., тобто переорієнтації на окрему групу осіб – потенційних репатріантів.

Спираючись на неопубліковані архівні документи, можна констатувати, що радянська післявоєнна пропаганда за своєю суттю, метою й засобами була деструктивною, але ефективною, себто такою, яка роз'єднувала людей, робила їх покірними слову пропагандиста. Неодноразово застосовувана технологія вдаваного створення «образу ворога» в особі західних держав давала змогу згуртовувати репатріантів навколо пропагандиста й нав'язувати вигідні йому переконання та стереотипи, що своєю чергою давало можливість створювати ілюзорну реальність зі спотвореною системою цінностей і поглядів, у яку радянські displaced persons (далі – DPs) наївно вірили. Таким чином, доцільно буде реконструювати певні історичні події, щоб зрозуміти мотиви їх здійснення та наслідки, до яких вони призвели, та, спираючись на історичний досвід минулих подій, уникнути подібних політичних ситуацій у сучасному світі.

Ключові слова: *переміщені особи (DPs), репатріація, Друга світова війна, пропаганда, агітація, Західна Європа.*

Current relevance of the topic. In the XXI century, it is impossible to imagine our lives without a constant flow of information. Therefore, the immanence of information and its presence everywhere in society, shapes the conditions under which it influences, forces us to adjust our behavior, and impacts our decision making. One of the powerful tools serving propaganda is the influence that information can have.

Modern propaganda is a systemic activity, the content of which is to spread different political, philosophical, scientific, artistic, and other ideas and principles with a view to implementing a public awareness and enhance mass practical activity based on those ideas and principles. For example, when we see constant violence on television (whether it is violence as a method of combating crime or a form of unlawful human behavior), it is propaganda that encourages violence. When internet blogs, and social networks are constantly filled with abuse, discrimination, etc. – it is propaganda that fuels degradation, spiritual insignificance, as well as the decline of literacy, which when replicated and multiplied, manages to draw in an increasing number of young people. Thus, to date, any information, depending on how it is disclosed, how it is perceived, if it can be considered a suggestion, and what the position of the person who publishes it is, can therefore, be considered an element of propaganda or agitation.

It is important to explore these problems, and to learn some lessons from the past in order to reveal the evolution of the phenomenon and analyze the information for current conditions. This historical experience can lead to the development of an effective state counter-propaganda political strategy, that could resist information aggression from the Russian Federation in the face of an unannounced war against Ukraine.

Introduction of the topic in question. At the final stage of World War II and during the post-war years, the problem of repatriation of displaced persons – citizens who, due to various reasons, found themselves outside of their own countries, became particularly acute. About half of the 5 million Soviet *DPs* were ethnic Ukrainians or emigrants from the Ukrainian SSR. It should be noted, that for the political leadership of the USSR, the problem of repatriation of these citizens almost immediately became clearly ideological. For the head of state, it was important not only to ensure the return of emigrants and guarantee their involvement in the labor force to rebuild the war-torn country, but also to avoid turning them into an object of propaganda for the Western powers. Thus, in order to repel the "ideological actions of the West", Soviet propagandists clearly outlined active and purposeful work for the repatriation of displaced persons. It should be noted, that during the post-war decades of ideological propaganda, processing *DPs* became one of the key priorities of the Soviet ideology of repatriation, including in the Ukrainian SSR.

The purpose of this article is to distinguish, categorize and analyze the directions, forms, methods and features of the Soviet authorities' propaganda work among displaced persons, in particular from the Ukrainian SSR at the end of World War II and in the post-war period.

Analysis of the publications and research used. The issue at hand was partly raised by the Ukrainian researchers – A. Andreev, S. Galchak and M. Kunytskyi. Some aspects of the activities carried out by the repatriation authorities, in particular with regard to its ideological dimensions, were reflected in O. Bryukhanov's memoir, namely the book "How It Was. On the work of the mission to repatriate Soviet citizens: Memories of a Soviet officer".

Discussion of the main material. At the end of the Second World War, the Stalinist regime extensively used propaganda, in order to enhance the psychological impact on people's minds. In particular, communist propaganda was employed to promote the mistaken theoretical positions and practical activities of the Stalinist ideology, as well as disseminate a denial and objection doctrine in the face of enemy propaganda. Thus, it acted as a form of resistance. After the war, the Communist Party used propaganda for two main tasks: to strengthen the moral and political integrity of the people, and to prevent the spread of Western influences on the territory of the USSR (Dyczok, 2000: 14). However, it is worth noting that the Western allies, having full knowledge of the Soviet mission's propaganda work in the *DPs* camps, did not in any way impede its implementation (Dyczok, 2000: 18).

The first official publications that appeared in the Soviet Union at the end of World War II and that directly related to displaced persons, date from the middle of 1945. The decision of the Central Committee of the CPSU (b) on August 4th 1945, on the organization of political and educational work for repatriated Soviet citizens, was of key importance in the context of activation of propaganda, cultural identity and directive of labor for the repatriated citizens (ЦДАВО, 1945: 3). The decree obliged the provincial committees and the Central Committee of the Communist Party of the Union of Republics, among them the Ukrainian SSR, "to broadly expand political work among repatriated citizens, to familiarize

repatriated Soviet citizens with the main stages of the Great Patriotic War and the great victories of the Red Army against Nazi Germany, to make clear that the salvation of the Soviet people from enslavement and annihilation was made possible by the Soviet socialist system, the heroic exploits of the Red Army, and the selfless work of the Soviet friendship of the USSR" (ЦДАВО, 1945: 4–5). It is worth noting that for the purpose of the implementation of this decree from the Central Committee of the CPSU (b) on August 22nd, 1945 the Central Committee of the CP (b) U adopted its own document, similar in name and content (ЦДАВО, 1945: 5).

In particular, in the autumn of 1945, a special decree was adopted by the USSR (b)U, which determined the sequence and nature of coverage in print media of materials to follow the trajectory and conditions set by them on repatriation (ЦДАВО, 1945: 6). According to the party leadership of the USSR, the purpose of this resolution was to convince *DPs* of the usefulness of the authorities' repatriation measures, to substantiate its importance and to demonstrate clearly the image of "a happy Soviet citizen", who had returned to the homeland.

The Ukrainian SSR's repatriation activities, with regards to political propaganda and agitation in the post-war years, crystallized through the use of specific tools, forms and methods of ideological work. The key in this context, is the question of methods used by the Soviet side to provide support for the return of displaced persons. Therefore, it is advisable to divide and categorize them.

Taking into account the fact that many of the displaced persons, especially older people, were poorly educated or even illiterate, oral conversation often acted as the main form of ideological reprogramming during the process of repatriation. Soviet propagandists widely used different monologue propaganda techniques in oral speech. Within this type of ideological treatment, it is possible to distinguish: *public speeches* (in front of an audience or a separate group of returnees), *conversations*, *mass and group political information*, as well as *"reading"* of newspapers and other materials (Андрєєв, 2014: 72).

It is worth noting that, among all of the means of ideological influence, the lively communication of propagandists with repatriates has always occupied a special place. The time spent outside their native land coupled with the lack of any information from the Motherland, provided the conditions under which the agitator's words exerted a significant psychological influence on the thoughts and actions of Soviet *DPs* (ЦДАВО, 1945/1946: 13).

Dialogue, especially in its most common form, conversation, was a common propaganda tactic with returnees. Such communication was mainly carried out in groups and involved the active participation of potential repatriates in discussing various pressing issues. Campaign speeches often formed the introduction for various gatherings, celebrations and rallies, which were often organized by the repatriation authorities (ЦДАВО, 1945/1946: 24). This form of political work became especially widespread, using the conditions of the mass flow of returnees through the check-filtration system (further – CFP), reception and transfer points (further – RTP), in the second half of 1945 to the beginning of 1946 (ЦДАВО, 1945/1946: 27). An indispensable element of this conversation was the questions from people who returned to the USSR following several years living abroad. The mission of the agitator was not simply to give a banal answer to these questions, but a desire to do so in the spirit of the official ideology. It is worth noting that the *DPs* were concerned about the various problems and post-war issues and so they hoped for a clear and credible answer (ЦДАВО, 1945/1946: 36). Obviously, the replies provided should not leave the returnees in any doubt that the Soviet government was taking care of them and taking all possible steps to return them as soon as possible to their homeland, to their relatives, to peace and to work in order to rebuild a war-torn country.

A no less effective method of funneling *DPs* onto the USSR's official trajectory, was the use of so-called "political information". Such events were usually entrusted to particularly experienced and politically "correct" agitators. They, in turn, were especially carefully prepared, and the subject matter and content of the speeches was pre-agreed with the party leadership (ЦДАВО, 1945/1946: 65).

Mass verbal influence in situations such as rallies, was a characteristic tool of the ideological work carried out by the Soviet repatriation authorities. Traditionally, they were dedicated to the arrival at the CFP of large numbers of displaced persons or to prominent Soviet dates that were of great ideological importance. The main objective of the rallies was to popularize, among repatriates, the universal Soviet propaganda formulas and clichés, such as: the unity of the party and the people, the unity of the peoples of the USSR in the fight against the Nazi invaders, the power and greatness of the Soviet system, and so on (Брюханов, 1958: 87).

Quite effective, and therefore, an important means of verbal agitation was the so-called "reading" of newspapers. This form of propaganda became widespread during the first stage of repatriation in the

fall of 1944, and was actively used in the ideological treatment of *DPs* until the completion of the second stage of repatriation in early 1946 (ЦДАВО, 1945/1946: 51). The narrator's monologue ended, as a rule, with a collective discussion. In this way, the involvement of print media provided the agitator with engaged listeners, thus forming a kind of interactivity.

The printed text was actively used in propaganda work with the repatriates, the content of which was pre-agreed with the party workers. Popular types of printed text during the first stage of repatriation were postcards and letters to *DPs* urging them to return to their homeland (ЦДАВО, 1945/1946: 48–49). The central, republican and local press became a much more powerful means of disseminating propaganda materials at the end of the war and in the post-war period.

It should be noted that thousands of copies of "Pravda", "Izvestia", "Pravda Ukrainy", "Kolkhozpnyk Ukrainy" newspapers were distributed daily during the whole period in which the work of the repatriation departments in the territory of the Ukrainian SSR took place, as well as the distribution of a variety of local periodicals (ЦДАВО, 1946: 17). In the absence of this material, the administration at transit points and camps for *DPs* practiced the creation of newspaper showcases and exhibitions. It is interesting to note that the publication of specialized literature for *DPs* entered daily life only in late 1946 due to the suspension of mass repatriation of displaced persons from the western occupation zones (ЦДАВО, 1946: 19–20).

One of the methods of the ideological work with returnees was to encourage reading. To this end, CFP libraries would have to be equipped with original collections of central and national print periodicals, carefully selected by political workers and containing state ideologies in their content (ЦДАВО, 1946: 45). A factor that facilitated the use of printed text in outreach was the sufficiently high literacy rate of displaced persons of middle age (up to 30 years of age), whom were in the majority. These young and educated people, brought up on the traditions of the pre-war Soviet era, were open to receiving any information in their mother tongue and so there was no need to force them to read.

Another of the powerful information tools used to influence the repatriates, was the radio. According to archival documents from the USSR's RNK repatriation department, it should be noted that the issue of radio broadcasting in the CFP was raised from the very beginning by the People's Commissariat of International Affairs (NKVD) (ЦДАВО, 1946: 89–93). In detail, it should be emphasized, that during the first stage of repatriation, the employment of the mass media for propaganda among *DPs*, was of a general nature (in the CFP, displaced persons listened to identical broadcasts to the rest of Soviet citizens), but after 1946, radio propaganda, which targeted repatriates, began to change: there were agitational radio programs which had the specific task of encouraging the voluntary return of these people to their homeland (ЦДАВО, 1946: 94).

As of January 2nd 1948, the USSR Council of Ministers Commissioner for Repatriation, M. Zozulenko, issued an official document regarding the need to send overseas broadcasting texts aimed at Soviet displaced persons in the western occupation zones. The information constituting these radio programs were the speeches of Soviet citizens who returned from the camps in West Germany, their letters, and the speeches of officials, all of which were aired on both Berlin and Vienna radio stations (ЦДАВО, 1947/1948: 67–68). It should be noted that from 1948 most of these radio programs began to be recorded on tape recorders, which were then forwarded to the Moscow office of the USSR Council of Ministers and Commissioner for Repatriation. There, 10 copies of these radio programs (5 in Ukrainian and 5 in Russian) were stored (ЦДАВО, 1947/1948: 69).

It is worth noting that in order to persuade people who were hesitant to return, there had been regular broadcasts (8–10 broadcasts per month) on the Berlin Volga and the Vienna radio stations since 1947 (). In general, during 1947–1948 these radio stations managed to create more than 300,000 outreach programs for displaced persons, that "debunked" the activities of national committees, war criminals, and their Western patrons (ЦДАВО, 1947/1948: 71-72). In addition, in order to broadcast the "true" position of the repatriated population in the Motherland in 1948, by direct instruction from the Office of the Commissioner for Repatriation of the USSR, the Department for Repatriation to the Council of Ministers of the Ukrainian SSR organized for a radio transmitter to broadcast a large number of appeals from citizens who had been brought back, to those still abroad (ЦДАВО, 1947/1948: 74).

Also, the prevalence of Soviet Art significantly impacted returnees, as it was of course, imbued with the spirit of communist ideology. Art showing human figures has widely been used in political work, apparently due to its accessibility, and the way it is perceived and assimilated. The interiors of the transit points that were built for the repatriates, were always crowned with images of the "father of all peoples of the USSR" Joseph Stalin, prominent statesmen

of the Politburo and the Soviet military (ЦДАВО, 1947/1948: 92).

Other tools of direct influence and propaganda were campaign posters, aimed only at the repatriates. Distributed by the hundreds of thousands of copies, this propaganda tool was intended for use mainly in the CFP, framing the walls of railway stations through which the repatriated citizens were transported (ЦДАВО, 1947/1948: 78–79). According to the Soviet ideologists, numerous photo showcases and photo exhibitions, as well as specially printed photo magazines, had a similar influence on the *DPs* that were in the camps under the control of the Western Allies (ЦДАВО, 1947/1948: 79). Their task was to create, in the imagination of a potential repatriate, the image of a happy post-war Motherland, which was eagerly awaiting the return of its citizens.

Another of the effective tools of ideological influence on *DPs* was entertainment events, such as amateur concerts and theatrical performances of amateur groups, typical of Soviet citizens (ЦДАВО, 1945: 112). Official documents from the repatriation authorities at the time indicate that this method was practiced from the very beginning of the activities at transit points and camps, and became especially widespread in its peak period (ЦДАВО, 1945: 119). The degree of effectiveness and the impact theatrical art forms had on the minds of the displaced persons was measured by the number of spectators at such events. With the cessation of the mass flow of repatriates, the need to arrange these events was eliminated.

Beginning in the fall of 1944, cinema had become a leading place to exercise mass propaganda among returnees. Therefore, the authorities skillfully used the popularity of this artistic direction in its propaganda work with repatriates (ЦДАВО, 1945/1946: 83). The carefree, happy faces of the citizens of the USSR were displayed on the screens, and the characteristic optimism that filled the scenes of such feature films aimed to dispel any doubts about a return to the Motherland. Moreover, the form that film propaganda aimed at displaced persons took, evolved over a period of time; if at the beginning of repatriation and during its peak period (end of 1944–1945), artistic Soviet film tapes were offered for viewing, then from 1946 onwards, the initiative of the repatriation authorities had the studios make films (mostly documentary films), specially designed for viewing at camps for *DPs* (ЦДАВО, 1945: 93). The repertoire of documentary films dominated the production of Soviet film studios in the second half of 1930, as well as films made during the war. Among them: "Veselka", "Bitva za Rosiyu", "Chapaev", "Pisnya pro Rosiyu", "Muzhnist", "Stalingrad" and others (ЦДАВО, 1945: 95). Gradually, along with film production and in keeping with the general ideological direction, separate documentary tapes began to appear for viewing only among the returnees.

A specific propaganda campaign tool implemented for repatriation, particularly repatriation to Ukraine, was the use of correspondence with displaced persons (ЦДАВО, 1945: 11). These were letters sent by ordinary Ukrainians to their relatives, friends and colleagues, who were in the western occupation zones and hesitated to make the final decision on whether to return. It should be added that while the Yalta agreements were in effect between the Allies, which obligated Soviet citizens to be repatriated to their home country, the Soviet leadership did not pay much attention to the agitation component of personal correspondence. The situation changed after the administrations of the USA, Britain and France stopped the forced repatriation of Soviet citizens from the occupation zones of Germany and Austria in late 1945. Accordingly, each of the potential returnees had to make a personal decision as to whether to return at that time (Bethell, 1974: 45). On October 9th, 1947, according to his memorandum, the head of the repatriation department of the Ukrainian SSR Council of Ministers, M. Zozulenko, instructed the heads of regional repatriation departments on which letters should be sent to the western zones of Germany and Austria (ЦДАВО, 1947/1948: 119–121). He emphasized that these letters should contain images of reconstructed villages and cities, as well as a prosperous, carefree life, that is, the letters should only be positive (ЦДАВО, 1947/1948: 121).

As an example, we will quote an excerpt from a letter from a previously repatriated inhabitant of the Lviv region, Dmytro Boretskiy, who writes to his friend Petro, who is in a detention camp in western Germany (). In particular, the author notes that "On October 22nd of 1948, I returned to my homeland and lived in the village Poriche-Lubinsky, Gorodotsky district, Lviv region, in my house. My wife and two children are healthy and we have our farm. What we were told at the camp by various propagandists – that we will never return to our homeland and that now, people are being transported to Siberia, is not the truth. Do not trust anyone, bring everyone back to our homeland. I returned home and no one has touched me, I feel happy among my people, my language. Our government helped me to get money and supported my health, etc. I ask you to return home, you can safely believe me and return home" (ЦДАВО, 1947/1948: 234–235).

Under these circumstances, as is clear in the letters, the wish to meet one's relatives as soon as possible

was often the main driver for a person to finalize their decision to return to their homeland. From the beginning of 1946, and, practically, by the end of repatriation, letters prepared by the party's Soviet functionaries, appealing to the addressees to return to Ukraine, became one of the main means of agitation for *DPs* (). Direct communication, established in this way between relatives who had not seen each other for years, became an important motivation for repatriation for Ukrainian displaced persons.

Conclusions. The issue of repatriation of *DPs* was a priority for the Soviets, because not all of them sought to return to the USSR. Equally important was the fact that these displaced persons remained outside the USSR for a long time, and this accordingly threatened its ideological influence, which therefore, inevitably actualized the importance of propaganda activities. Of great importance to the Soviet regime was the workforce and potential of repatriates to rebuild the country, as well as the intention to prevent the transformation of their own citizens into an object of "propaganda" by Western allies, which, according to the logic of the totalitarian regime, threatened the formation of a powerful flow of new immigration. Therefore, the leadership of the USSR used all possible methods of persuasion and agitation on the *DPs*. Using mainly verbal, written and pictorial means of propaganda, which were modified and refined over time, the Soviets did not leave any alternatives or allow for the *DPs* to define their own will.

BIBLIOGRAPHY

1. Доповідні записки і довідки працівників відділу у справах репатріації з питань репатріантів // ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 5850. Арк. 3–164.
2. Матеріали з питань трудового та побутового влаштування репатріантів (доповідні записки, інформації, листи, звіти тощо) // ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4233. Арк. 4–158. Ч. 1. Арк. 3–309.
3. Матеріали з питань обліку репатрійованого населення по Українській РСР. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4243.
4. Листування з Радою Народних Комісарів Союзу РСР про роботу відділу при Раді Народних Комісарів Української РСР по прийому і влаштуванню радянських громадян, що повернулись на Україну з окупованої німецько-фашистськими загарбниками території, звільненої Червоною армією. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 1726. Арк. 2–6.
5. Листування з Радою Міністрів та Міністерством Союзу СРСР з питань репатріації громадян. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4227. Арк. 5–70.
6. Листування з виконавчими міністерствами обласних Рад депутатів трудящих та іншими установами УРСР про роботу обласних відділів репатріації. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4230. Арк. 3–153.
7. Листування з виконавчими міністерствами обласних Рад депутатів трудящих та іншими установами УРСР про роботу обласних відділів репатріації. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4231. Арк. 5–134.
8. Листування з виконавчими міністерствами обласних Рад депутатів трудящих та іншими установами УРСР про роботу обласних відділів репатріації. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4232. Арк. 3–189.
9. Листування з міністерствами та центральними установами Української РСР з питань репатріації радянських громадян. ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 2. Оп. 7. Спр. 4255. Арк. 2–146.
10. Андрєєв А. С. Діяльність організаторів-агітаторів радянських органів репатріації «переміщених осіб» на початковому етапі репатріації (1945–1946 рр.). *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України*. Київ, 2014. № 7 (69). С. 71–76.
11. Брюханов А. И. Вот как это было. О работе миссии по репатриации советских граждан. Москва : Госполитиздат, 1958. 208 с.
12. Гальчак С. Д. Організаційні заходи радянської сторони з підготовки до репатріації «переміщених осіб». Сторінки воєнної історії України. *Збірник наукових статей НАН України* / відп. ред. В. А. Смолій. Київ, 2003. Вип. 7. Ч. 2. С. 173–182.
13. Куницький М. П. Особливості перебігу репатріаційних процесів радянських громадян після Другої світової війни (український вектор). *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки.* Серія «*Історичні науки». Ювілейний випуск.* Луцьк, 2007. № 1. С. 292–302.
14. Потильчак О. В. Відділи у справах репатріації виконкомів обласних Рад Української РСР (1945–1953): організація, функції, діяльність. *Вісник Черкаського університету. Серія «Історичні науки»*. Черкаси, 2013. № 262. С. 114–122.
15. Bethell N. The last secret: Forcible Repatriation to Russia 1944–1947. London, 1974. 304 p.
16. Blackwell Martin J. Regime City Of The First Category: The Experience Of The Return Of Soviet Power To Kyiv, Ukraine in 1943–1946. *Indiana University*, 2005. 451 p.
17. Epstein J. Operation Keelhaul: The Story of Forced Repatriation from 1944 to the Present. Connecticut, 1973. 255 p.
18. Dyczok Marta. The grand alliance and Ukrainian refugees. Oxford, 2000. 277 p.
19. Wyman Mark. DPs. Europe's displaced persons, 1945–1953. Itaca, NY, 1998. 257 p.

REFERENCES

1. Dopovidni zapysky i dovidky pratsivnykiv viddilu u spravakh repatriatsii z pytan repatriantiv. [Reports and certificates of the repatriation department staff]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 5850. Ark. 1–164. [in Ukrainian, in Russian].
2. Materialy z pytan trudovoho ta pobutovoho vlashtuvannia repatriantiv (dopovidni zapysky, informatsii, lysty, zvity toshcho). [Materials on employment and living arrangements of returnees (reports, information, letters, reports, etc.)]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4233. Ark. 1–158. [in Ukrainian, in Russian].
3. Materialy z pytan obliku repatriiovanoho naselennia po Ukrainskii RSR. [Materials on account of repatriated people in Ukrainian SSR]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4243, ch. 1. Ark. 1–309. [in Ukrainian].
4. Lystuvannia z Radoiu Narodnykh Komisariv Soiuzu RSR pro robotu viddilu pry Radi Narodnykh Komisariv Ukrainskoi RSR po pryiomu i vlashtuvanniu radianskykh hromadian, shcho povernulys na Ukrainu z okupovanoi nimetsko-fashystskymy zaharbnykamy terytorii, zvilnenoi Chervonoiu armiieiu. [Correspondence with the Council of People's Commissars of the USSR on the work of the department at the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR on the reception and accommodation of Soviet citizens returning to Ukraine from the territory occupied by Nazi invaders, liberated by the Red Army]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 1726. Ark. 1–6. [in Ukrainian, in Russian].
5. Lystuvannia z Radoiu ministriv ta ministerstvom Soiuzu SRSR z pytan repatriatsii hromadian. [Correspondence with the Council of Ministers and the Ministry of the USSR on the repatriation of citizens]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy) [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4227. Ark. 1–70. [in Ukrainian, in Russian].
6. Lystuvannia z vykonavchymy ministerstvamy oblasnykh Rad deputativ trudiashchykh ta inshymy ustanovamy URSR pro robotu oblasnykh viddiliv repatriatsii. [Correspondence with the executive ministries of the regional Soviets of Workers' Deputies and other institutions of the Ukrainian SSR on the work of the regional repatriation departments]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4230. Ark. 1–153. [in Ukrainian].
7. Lystuvannia z vykonavchymy ministerstvamy oblasnykh Rad deputativ trudiashchykh ta inshymy ustanovamy URSR pro robotu oblasnykh viddiliv repatriatsii. [Correspondence with the executive ministries of the regional Soviets of Workers' Deputies and other institutions of the Ukrainian SSR on the work of the regional repatriation departments]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4231. Ark. 1–134. [in Ukrainian].
8. Lystuvannia z vykonavchymy ministerstvamy oblasnykh Rad deputativ trudiashchykh ta inshymy ustanovamy URSR pro robotu oblasnykh viddiliv repatriatsii. [Correspondence with the executive ministries of the regional Soviets of Workers' Deputies and other institutions of the Ukrainian SSR on the work of the regional repatriation departments]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). [Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4232. Ark. 1–189. [in Ukrainian].
9. Lystuvannia z ministerstvamy ta tsentralnymy ustanovamy Ukrainskoi RSR z pytan repatriatsii radianskykh hromadian. [Correspondence with the ministries and central institutions of the Ukrainian SSR on the repatriation of Soviet citizens]. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy).[Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine]. F. 2. Op. 7. Spr. 4255. Ark. 1–146. [in Ukrainian, in Russian].
10. Andrieiev A. S. Diialnist orhanizatoriv-ahitatoriv radianskykh orhaniv repatriatsii "peremishchenykh osib" na pochatkovomu etapi repatriatsii (1945–1946 rr.). [Activities of organizers-agitators of Soviet repatriation bodies of "displaced persons" at the initial stage of repatriation (1945-1946)]. Kyiv: Journal of the Academy of Labor and Social Affairs of the Federation of Trade Unions of Ukraine, 2014. Nr 7(69), pp. 71–76. [in Ukrainian].
11. Bryukhanov A. I. Vot kak eto bylo. O rabote missii po repatriacii sovetskih grazhdan. [How It Was. On the work of the mission to repatriate Soviet citizens: Memories of a Soviet officer]. Moskva: State Political Publishing House, 1958. 208 p. [in Russian].
12. Halchak S. D. Orhanizatsiini zakhody radianskoi storony z pidhotovky do repatriatsii "peremishchenykh osib". [Organizational measures of the Soviet side to prepare for the repatriation of "displaced persons"]. Kyiv: Journal of scientific articles of Ukrainian National Academy Of Science, 2003. Nr 7, pp. 173–182. [in Ukrainian].
13. Kunytskyi M. P. Osoblyvosti perebihu repatriatsiinykh protsesiv radianskykh hromadian pislia Druhoi svitovoi viiny (ukrainskyi vektor). [Peculiarities of the repatriation processes of Soviet citizens after the Second World War (Ukrainian vector)]. Lutsk: Scientific Journal Volyn National University of Lesya Ukrainka. Historical sciences, 2007. Nr 1, pp. 292–302. [in Ukrainian].
14. Potylchak O. V. Viddily u spravakh repatriatsii vykonkomiv oblasnykh Rad Ukrainskoi RSR (1945–1953): orhanizatsiia, funktsii, diialnist. [Ukrainian SSR repatriation departments of Soviet region executive comitees (1945–1953): organization, functions, activities]. Cherkasy: Journal of Cherkasy University. Series: Historical Sciences, 2013. Nr 262, pp. 114–122. [in Ukrainian].
15. Bethell N. The last secret: Forcible Repatriation to Russia 1944–1947. London, 1974. 304 p.
16. Blackwell Martin J. Regime City Of The First Category: The Experience Of The Return Of Soviet Power To Kyiv, Ukraine in 1943–1946. Indiana University, 2005. 451 p.
17. Epstein J. Operation Keelhaul: The Story of Forced Repatriation from 1944 to the Present. Connecticut, 1973. 255 p.
18. Dyczok Marta. The grand alliance and Ukrainian refugees. Oxford, 2000. 277 p.
19. Wyman Mark. DPs. Europe's displaced persons, 1945–1953. Itaca, NY, 1998. 257 p.

УДК 796.41.01(091)(477.7)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209697

Світлана СТЕПАНЮК,
orcid.org/0000-0002-6035-3575
кандидат наук з фізичного виховання і спорту, доцент,
доцент кафедри теорії та методики фізичного виховання
Херсонського державного університету
(Херсон, Україна) svitlanastepanuk1@gmail.com

Сергій ГОЛЯКА,
orcid.org/0000-0001-6805-584X
кандидат біологічних наук, доцент,
доцент кафедри медико-біологічних основ фізичного виховання та спорту
Херсонського державного університету
(Херсон, Україна) s.golyaka@ukr.net

Віра ТКАЧУК,
orcid.org/0000-0003-4535-4788
кандидат педагогічних наук, викладач
Івано-Франківського коледжу фізичного виховання
Національного університету фізичного виховання і спорту України
(Івано-Франківськ, Україна) viratk@ukr.net

ЖИТТЄВИЙ ТА СПОРТИВНИЙ ШЛЯХ ЛЕГЕНДИ УКРАЇНСЬКОГО СПОРТУ ЛАРИСИ ЛАТИНІНОЇ

Стаття присвячена 85-ій річниці з дня народження легенди світового спорту XX століття Лариси Семенівни Латиніної. Мета – проаналізувати життя та діяльність дев'ятиразової чемпіонки Олімпійських ігор зі спортивної гімнастики Лариси Латиніної.

Херсонська земля подарувала людству цілу плеяду видатних спортсменів. Початок 50-х років XX ст. став часом виходу херсонців на міжнародний рівень. Серед імен, золотом вписаних в історію Олімпійських ігор, є і наші земляки – триразовий Олімпійський чемпіон з веслування на байдарках і каное Сергій Чухрай, дворазові переможці ігор: з легкої атлетики – Валерій Борзов та спортивної гімнастики – Тетяна Лисенко. Олімпійські чемпіони: веслувальники Сергій Пострєхін та Інна Осипенко-Радомська, гандболіст Сергій Бебешко і баскетболіст Валерій Гоборов, стрибун на батуті Юрій Нікітін. Абсолютний рекорд належить нашій уславленій землячці, дев'ятиразовій олімпійській чемпіонці, восьмиразовій чемпіонці світу, семиразовій чемпіонці Європи зі спортивної гімнастики, легенді світового спорту Ларисі Латиніній – 18 олімпійських медалей, з яких 9 золотих. Саме вона вписала найяскравішу сторінку в історії не лише радянської гімнастики, а й усього світу.

За видатні заслуги в 1991 році їй вручено срібний орден Міжнародного олімпійського комітету. "Дитяча" гілка ЮНЕСКО – ЮНІСЕФ нагородила Латиніну "Золотим камертоном". Її ім'я внесено в унікальний список спортсменів у Нью-Йорку – "Хол Олімпійської слави". У 2000 році на Олімпійському балу в номінації "Кращі спортсмени XX століття" вона включена до десятки, а за опитуванням провідних світових спортивних журналістів Латиніна була названа серед 25 видатних спортсменів століття.

Ім'я української гімнастки за видатні спортивні результати внесене до Книги рекордів Гіннесса у трьох номінаціях. Зірка на честь Лариси Латиніної закладена у Києві на майдані Незалежності. У дні святкування свого 70-річчя вона отримала незвичайний подарунок з рук космонавта Германа Титова – сертифікат, згідно з яким одна із зірок у сузір'ї Козерога носить її ім'я. У 2000 році їй присвоєно звання "Почесного громадянина міста Херсона".

Ключові слова: *спорт, гімнастика, Олімпійські ігри, перемога.*

Svetlana STEPANYUK,
orcid.org/0000-0002-6035-3575
Candidate of Physical Training and Sport Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Theory and Methods
of Physical Education
of Kherson State University
(Kherson, Ukraine) svitlanastepanuk1@gmail.com

Serhii HOLIAKA,
orcid.org/0000-0001-6805-584X
Candidate of Biological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Medical Biological Fundamentals
of Physical Education and Sports
of Kherson State University
(Kherson, Ukraine) s.golyaka@ukr.net

Vera TKACHUK,
orcid.org/0000-0003-4535-4788
Candidate of Pedagogical Sciences, Teacher
of Ivano-Frankivsk College of Physical Education of National University
of Physical Education and Sport of Ukraine
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) viratk@ukr.net

LIFE EXPERIENCE AND SPORTING CAREER OF THE UKRAINIAN SPORT LEGEND LARYSA LATYNINA

The article is dedicated to the 85th anniversary of the birth of the 20th century world sport legend Larysa Semenivna Latynina. The objective is to analyze the life and work of the nine-time Olympic gold medalist in artistic gymnastics Larysa Latynina.

Kherson land presented to humanity a whole galaxy of outstanding athletes. Early 50's of the twentieth century it was the time when Kherson athletes appeared at the international arena. Among the outstanding sportsmen in the history of the Olympic Games there are our countrymen three-time Olympic kayak and canoe champion Sergey Chukhray, two-time winners of the Games Valery Borzov (track and field athletics) and Tatiana Lysenko (gymnastics), Olympic champions Sergey Postrekhin and Inna Osipenko-Radomskaya (rowing), Sergei Bebeshko (handball) and Valery Goborov (basketball), Yuri Nikitin (trampoline).

An absolute record belongs to our prominent countrywoman, nine-time Olympic champion, eight-time world champion, seven-time European champion, world sport legend gymnast Larysa Latynina – 18 Olympic medals, 9 of which gold. It was she, who wrote the most outstanding page in the history of not only soviet gymnastics, but of the world one.

In 1991 she was awarded the silver medal of the International Olympic Committee. Larysa Latynina was awarded with a Golden Tuning fork by UNESCO – UNICEF. Her name is in the Olympic Hall of Fame in New York. In 2000, she was included in the top ten in the nomination "The best athletes of the twentieth century" at the Olympic Ball and according to the world's leading sports journalists poll Latynina was named among the 25 outstanding athletes of the century.

The name of Ukrainian gymnast Larysa Latynina is recorded into Guinness Book in three nominations for her outstanding sports achievements. Larysa Latynina star of honor is in the Independence Square in Kiev. When celebrating her 70th birthday, she received an unusual gift from a spaceman Herman Titov, a certificate whereby one of the Capricorn constellation stars is named in her honor. In 2000 she was awarded the title of Kherson Honorary Citizen.

Key words: *sport, gymnastics, Olympics, victory.*

Постановка проблеми. Українському спортивному руху є чим пишатися. Десятки медалей різного ґатунку на Іграх Олімпіад та чемпіонатах світу і Європи, встановлення світових рекордів – це досягнення наших спортсменів. Своїми перемогами вони захоплюють уболівальників на всіх континентах і зміцнюють міжнародний авторитет України (Карасєвич, 2017: 3).

Початок 50-х років XX ст. став часом виходу херсонців на міжнародний рівень. Назвемо такі прізвища, як: Іван Сотніков, Лариса Латиніна, Валерій Борзов, Сергій Чухрай, Сергій Пострєхін, Олена Вечерок, Олександр Береш, Юрій Нікітін та інші. Всім їм вдалося досягти вагомих спортивних результатів (Попова, 2013: 37; Степанюк, 2017: 279).

Абсолютний рекорд належить нашій уславленій землячці, дев'ятиразовій олімпійській чемпіонці, восьмиразовій чемпіонці світу, семиразовій чемпіонці Європи зі спортивної гімнастики, легенді світового спорту Ларисі Латиніній, яка відсвяткувала своє 85-річчя. Саме вона стала найяскравішою зіркою в історії не лише радянської гімнастики, а й усього світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед наукових досліджень сучасної вітчизняної історії окреслюється тенденція до ґрунтовного аналізу тем, пов'язаних з історичним розвитком окремих українських територій, з розвитком окремих галузей суспільного життя, зі зверненням до творчої спадщини раніше забутих імен, з переосмисленням окремих історичних періодів (Вацеба, 1997: 232).

Досліджуючи цю тему, опрацьовано велику кількість документів, різних історичних джерел.

Такий підхід вказує також і на можливість подальшого, цілеспрямованого пошуку нових історичних свідчень.

Окремі історичні аспекти розвитку фізичної культури і спорту в Україні досліджували вітчизняні науковці: М. Булатова, С. Бубка, В. Платонов (2012), С. Гуськов (2000), С. Степанюк, О. Гречанюк, (2006), Н. Пангелова (2007), С. Карасєвич (2017) та ін. учені. Питання, які стосуються розвитку фізичної культури на Херсонщині, відображаються у працях фахівців-істориків О. Крупіци, Є. Сінкевича, А. Григор'єва.

Мета дослідження – проаналізувати життя та діяльність дев'ятиразової чемпіонки Олімпійських ігор зі спортивної гімнастики Лариси Латиніної.

Для розв'язання поставлених завдань використовувалися такі **методи** дослідження: 1. Теоретичний аналіз та узагальнення даних літературних джерел та засобів масової інформації. 2. Системно-структурний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Народилася майбутня зірка 27 грудня 1934 року на Херсонщині в с. Новомиколаївка Скадовського району. З дитинства мріяла про балет і сцену Великого театру (Сагайдаков, 2005: 13).

Навчалася у Херсонській середній школі № 14, де займалася у хореографічному гуртку. У гімнастику прийшла у п'ятому класі (Андреев, 2010: 14; Попова, 2013: 37).

Перший тренер Латиніної Михайло Опанасович Сотниченко наполегливо радив покинути заняття хореографією, аби та не заважала заняттям спортом (Латиніна, 1958: 135). Відтоді гімнастика стала сенсом життя юної Лариси.

Вартує також наголосити на тому, що у 1950 році Дирій стала першорозрядницею і у складі збірної команди школярів України взяла участь у всесоюзній першості у м. Казань. Проте на цих змаганнях виступила невдало. Отримала нуль на поперечині і довго плакала наодинці. Саме тоді Лариса засвоїла одне тверде правило: смійся з усіма, плач наодинці (Латиніна, 1979: 276).

Отже, підкреслимо, що після Казані Латиніна тренується з подвійною енергією і вже в 9-му класі стає першим майстром спорту СРСР у своєму рідному місті (Латиніна, 2008: 48).

У 1953 році Лариса закінчує школу із золотою медаллю і збирається їхати до Києва, аби вступити до політехнічного інституту. Саме в цей час з Москви їй присилають виклик на всесоюзний збір у Братцево, де готується збірна команда колишнього СРСР до Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, який мав відбутися в Бухаресті. З гідністю вона проходить змагання і її включають до олімпійської збірної. У столиці Румунії Латиніна виграє перші в своїй спортивній кар'єрі золоті медалі на змаганнях міжнародного масштабу (Сагайдаков, 2005: 13).

При цьому варто зазначити, що, ставши студенткою електротехнічного факультету політехнічного інституту, Лариса продовжує тренування під керівництвом заслуженого тренера СРСР Олександра Мішакова.

Однак спорт вимагав усе більшої уваги. З простого захоплення він переріс у справу життя. Тоді вона переходить вчитися до інституту фізичної культури, аби пов'язати своє життя зі спортом.

У 1954 році в Римі стартувала тринадцята першість світу, а для радянських гімнасток вона була першою. Після першого дня змагань усі прочитали у вечірніх газетах: «Радянські гімнастки спокійні, холоднокровні, володіють прекрасним стилем і мають безумовну перевагу перед суперницями у виконанні вправ з обов'язкової програми». Пізніше в перекладі статті відомого німецького гімнаста Г. Дікхута були й такі рядки: «Те, що продемонструвала нам юна Лариса Дирій, ми бачимо дуже рідко... Це була чистісінька акробатична робота, в якій виявилася і відмінна балетна школа, і чудове музичне відчуття, що забезпечує гармонію в складних вправах» (Латиніна, 1958: 135). Тоді збірна колишнього СРСР здобула перше місце, а Лариса Латиніна в її складі отримала першу золоту медаль чемпіонки світу. Цей здобуток став надзвичайно показовим.

Разом із тим у березні 1956 року Лариса виграє в Києві великі міжнародні змагання в багатоборстві на трьох снарядах.

Незважаючи на чималі досягнення інших спортсменок, у травні цього ж року в Баку Л. Латиніна виграє Кубок колишнього СРСР, а пізніше чемпіонат СРСР.

Вартує також наголосити на успіхах ще кількох перспективних спортсменок. Третього грудня 1956 року команда колишнього СРСР у складі П. Астахової, Л. Калініної, Л. Латиніної, Т. Маніної, С. Муратової та Л. Єгорової вийшла на олімпійський килим Мельбурна. Всі спортсменки були дебютантками Ігор Олімпіади. Отже, рівновага на колоді. Здавалося, не півтори хвилини, а півтори години пройшло, поки Лариса не зіскочила з колоди. Ось і оцінка. Вона не встигає ще сприйняти її, але розуміє з реакції глядачів – перемога (Андреев, 2010: 14; Волошин, 2007: 448).

Відзначимо також, що у 1957 році Лариса Латиніна виграє Кубок Європи, перемагаючи у всіх чотирьох вправах.

Є в житті жінки моменти, перед якими відступає магія спорту. Відступає все. Латиніна чекає дитину. «Здається, я тільки що увійшла сюди, в біло-зелений будинок клініки на бульварі Тараса Шевченка. Навпроти мене спокійний сивий професор» (Латиніна, 1979: 276).

Порадившись з професором, Латиніна, нікому не сказавши ні слова, в липні виступає на першості світу.

Зауважимо, що до свого титулу абсолютної чемпіонки Олімпійських ігор Лариса Латиніна додає титул абсолютної чемпіонки світу. Щасливе обличчя Олександра Семеновича Мішакова – днем раніше абсолютним чемпіоном світу став Борис Шахлін. Два абсолютні чемпіони світу – учні одного тренера – такого ще не було у світовій гімнастиці (Сагайдаков, 2005: 13).

Професор мав рацію: Танюшка народилася здоровою, рухливою дівчинкою. Минуло десять днів після її народження, Латиніній виповнилося 24 роки. Вона була щасливою мамою (Латиніна, 1979: 276).

1958 року Латиніна закінчила інститут і готувалася до II Спартакіади народів СРСР. Саме зараз вона повертається до великого спорту. Важко, болісно, але повертається.

Римська Олімпіада відзначена найгострішим суперництвом між двома видатними радянськими гімнастками – Ларисою Латиніною та Поліною Астаховою (Федоренко, 2000: 192).

Тим часом Борис Шахлін здобув черговий титул абсолютного олімпійського чемпіона зі спортивної гімнастики.

«Півтори хвилини музики, так само, як і дев'яносто секунд рухів, напевно, мало для того, щоб залишити дуже глибоке враження. І все ж, злиті разом, вони можуть багато чого сказати. У ці миті все залежить від тебе. Не думай про те, як пройти діагональ і вийти в стійку, не втрачай останні хвилини на те, щоб повторити фляки. Думай про одне: як краще донести все, що хочеш сказати своїми рухами, чому служить кожен з них» (Латиніна, 1979: 276).

Тоді в Римі вона знала це. Їй дуже хотілося, щоб ці вільні вправи стали подією не тільки для неї. Вона почала і закінчила їх на одному диханні (Сагайдаков, 2005: 13).

Як сказав один уболівальник того вечора: адже це було феноменально. Медалі сипалися на вас з неба, як у хороший зорепад.

– Ні, пане, – відповіла я, – кожну медаль ми дістаємо з неба самі. У кожного свої зірки (Латиніна, 1979: 276).

1964 рік – Олімпійські ігри в Токіо. «Таймс» писала в ті дні про вільні вправи радянських гімнасток: «У житті кожної людини буває кілька моментів такої краси, яка викликає сльози і утруднення в грудях. Це може бути захід у горах, картина, який-небудь музичний уривок, це може бути один з тих рідкісних моментів, коли спорт раптово стає формою мистецтва».

Один такий момент всі відчули тут, у Токіо, коли Латиніна зачарувала своїми вільними вправами. У цей момент вона була не просто чудовою гімнасткою. Вона була втіленням молодості, краси і блиску (Карасєвич, 2017: 4).

І до сьогоднішнього дня Лариса Латиніна залишається єдиною гімнасткою, якій вдалося виграти золоті медалі у вільних вправах на трьох Олімпіадах поспіль – у Мельбурні (1956), у Римі (1960) і в Токіо (1964) і єдиною за всю історію Олімпійських ігор володаркою 18 олімпійських медалей, 9 з яких – золоті.

У 1966 році Лариса Латиніна завершила кар'єру гімнастки, а вже в наступному році стала старшим тренером збірної команди колишнього СРСР, яким працювала до 1977 року. Під її керівництвом команда тричі вигравала олімпійські золоті медалі: у 1968, 1972 та 1976 роках.

На московській Олімпіаді 1980 року відповідала за організацію змагань з гімнастики (Карасєвич, 2017: 388).

Лариса Семенівна є автором низки книг: «Солнечная молодость» (1958 р.), «Как зовут эту девочку» (1974 р.), «Рівновага» (1975 р.), «Гімнастика крізь роки» (1977 р.), «Команда» (1977 р.). Л. С. Латиніна – заслужений майстер спорту (1957), заслужений тренер СРСР (1969), заслужений працівник фізичної культури Російської Федерації (1997). Нагороджена орденом Леніна (1957 р.), орденом Дружби народів (1980), трьома орденами «Знак Пошани» (1960, 1965, 1972 рр.) і орденом Пошани (2000 р.) та орденом княгині Ольги III ступеня (2002) (Попова, 2013: 37).

За видатні заслуги в 1991 році їй вручено срібний орден Міжнародного олімпійського комітету. «Дитяча» гілка ЮНЕСКО – ЮНІСЕФ нагородила Латиніну «Золотим камертоном». Її ім'я внесено в унікальний список спортсменів у Нью-Йорку – «Хол Олімпійської слави». У 2000 році на Олімпійському балу в номінації «Кращі спортсмени XX століття» вона включена до десятки, а за опитуванням провідних світових спортивних журналістів Латиніна була названа серед 25 видатних спортсменів століття.

Ім'я Лариси Семенівни за видатні спортивні досягнення внесене у трьох номінаціях до Книги рекордів Гіннесса. На честь Лариси Латиніної у Києві на майдані Незалежності закладена Зірка. У день святкування свого 70-річчя з рук космо-

навта Германа Титова вона отримала незвичайний подарунок – сертифікат, згідно з яким одна із зірок у сузір'ї Козерога носить її ім'я. У 2000 році їй присвоєне звання "Почесного громадянина міста Херсона" (Попова, 2013: 37).

Висновки. Підсумовуючи все вищевикладене, підкреслимо, що, зважаючи на значимість здобутків дев'ятиразової чемпіонки Олімпійських ігор зі спортивної гімнастики Лариси Латиніної, потребують активної пропаганди її досягнення, розміщення відповідних фотозображень на білбордах, сітілайтах; організації серії тематичних теле- та радіопрограм тощо.

Іронічна Лариса Семенівна любить називати себе «бабусею радянської гімнастики». Однак її погляди на соціальну роль спорту, розвиток гімнастики сьогодні дають право назвати Латиніну творцем прекрасного світу рухів. Її життєве кредо – ніколи не втрачати рівноваги стало гаслом для багатьох херсонців. Хотілося б побажати Ларисі Семенівні величезного здоров'я, а нам всім – побачити ще одну «Латиніну» на олімпійському п'єдесталі пошани.

Перспективи подальших досліджень. Перспективи подальших наукових розвідок у цьому напрямі очевидні й мають широке поле для дослідників, зокрема тих, які вивчають історію окремих видів спорту, історію розвитку спорту в окремих регіонах України, діяльність провідних діячів фізкультурно-спортивного руху, міжнародний досвід істориків фізичної культури і спорту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев А. Ларисе Латыниной – 75 лет. *СВ Гривна*, 2010. № 4. С. 14.
2. Андреев А. Тренер самой титулованной гимнастки. *Таврийский край*. 2008. 24 квіт. С. 17.
3. Вацеба О. М. Нариси з історії західноукраїнського спортивного руху. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. 232 с.
4. Волошин А. П. На олімпійській хвилі. Київ : «МП Леся», 2007. 448 с.
5. Дяченко С. Кем гордится Херсон. *Новый фаворит*. 2005. Сент. С. 4–5.
6. Золоті сторінки олімпійського спорту України (1894–2000) / За ред. І. Н. Федоренка. Київ : Олімпійська література, 2000. 192 с.
7. Крупица А. «Золотая ласточка» Херсонщины. *Гривна.* 2008. № 21. С. 38.
8. Латиніна Л. Сонячна молодість. Київ : Молодість, 1958. 135 с.
9. Латиніна Лариса Семенівна. Знаменні і пам'ятні дати Херсонщини на 2009 рік. Херсон. обл. універс. наук. б-ка ім. Олеся Гончара. Херсон, 2008. С. 48.
10. Латынина Л. Равновесие. Киев : Молодая гваврдия, 1979. 276 с.
11. Легенди українського спорту : навчальний посібник. Книга перша / укл.: С. А. Карасєвич, М. П. Карасєвич. Умань : ВПЦ «Візаві», 2017. Кн. 1. С. 3–4.
12. Олімпійська гордість Херсонщини : бібліографічний довідник / Упр. культури обл. держ. адмін.; обл. б-ка для юнацтва ім. Б. Лавреньова; уклад. Н. О. Попова; ред. С. Д. Коваль.; кер. проекту Г. І. Тютюн. Херсон, 2013. 37 с.: іл. (Видатні краяни; вип. 3).
13. Сагайдаков А. Наша знаменитая землячка. *Херсон. вісник.* 2005. № 5. 3 лют. С.13.
14. Скороход А. Звезды не гаснут. *Гривна.* 2004. 17–24 июня. С. 19.
15. Участь студентів факультету фізичного виховання та спорту Херсонського державного університету в Олімпійських іграх / С. Степанюк, В. Коваль, Т. Ектова. *Стратегічне управління розвитком фізичної культури і спорту* : зб. матеріалів IV регіональної наук.-практ. інтер.-конф. з міжнародною участю, м. Харків, 26–28 квітня 2017 р. / Департамент у справах молод. та спорту ХОДА ; Департамент спорт. іміджевих проектів та маркетингу ХМР; Департамент у спр. сім'ї, молоді та спорту ХМР; Харків. держ. академія фіз. культ.; каф. менедж. фіз. культури. Харків : ХДАФК, 2017. С. 279–283.

REFERENCES

1. Andreev A. Larise Latyninoj – 75 let [Larisa Latynina – 75 years old] SV Grivna, 2010. No. 4. P. 14 [in Russian].
2. Andreev A. Trener samoj titulovannoj gimnastki [The coach of the most titled gymnast]. Tavrijskij kraj. 2008. 24 kvit. P. 17 [in Russian].
3. Vatseba O. M. Narysy z istorii zakhidnoukrainskoho sportyvnoho rukhu [Essays on the History of the Western Ukrainian Sports Movement]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 1997. 232 p. [in Ukrainian].
4. Dyachenko S. Kem gorditsya Herson [Who is Kherson proud of]. Novyj favorit. 2005. Sent. Pp. 4–5 [in Russian].
5. Voloshyn A. P. Na olimpiiskii khvyli. [On the Olympic wave]. Kyiv: "MP Lesia", 2007. 448 p. [in Ukrainian].
6. Krupica A. "Zolotaya lastochka" Hersonshiny ["Golden Swallow" of Kherson region]. Grivna. 2008. No. 21. P. 38 [in Russian].
7. Latynina L. Soniachna molodist. [Sunny youth]. Kyiv: Molodist, 1958. 135 p. [in Ukrainian].
8. Latynina Larysa Semenivna [Latynina Larisa Semenovna]. Znamenni i pamiatni daty Khersonshchyny na 2009 rik / Kherson. obl. univers. nauk. b-ka im. Olesia Honchara. Kherson, 2008. P. 48 [in Ukrainian].
9. Latynina L. Ravnovesie. [Balance]. Kyiv: Molodaya gvavrdiya, 1979. 276 p. [in Russian]
10. Lehendy ukrainskoho sportu: navchaljniy posibnyk. [Legends of Ukrainian sport: textbook manual] Knyha persha / ukl.: S. A. Karasievych, M. P. Karasievych. Uman: VPTs "Vizavi", 2017. Kn. 1. Pp. 3–4 [in Ukrainian].

11. Olimpiiska hordist Khersonshchyny : bibliohraphichniy dovidnyk [Olympic pride of the Kherson region: bibliography directory] / Upr. kultury obl. derzh. admin.; Obl. b-ka dlia yunatstva im. B. Lavrenova; uklad. N. O. Popova; red. S. D. Koval.; ker. proektu H. I. Tiutiun. Kherson, 2013. 37 p.: il. (Vydatni kraiany; vyp. 3). [in Ukrainian].

12. Sagajdakov A. Nasha znamenitaya zemlyachka [Our famous countrywoman]. Herson. visnik. 2005. No. 5. 3 lyut. P.13 [in Russian].

13. Skorohod A. Zvezdy ne gasnut [Stars don't go out]. Grivna. 2004. 17–24 iyunya. P. 19 [in Russian].

14. Uchast studentiv fakultetu fizychnoho vykhovannia ta sportu Khersonskoho derzhavnoho universytetu v Olimpiiskykh ihrakh [The fate of students in the Faculty of Physical Witnessing and Sports of the Kherson State University in Olimpic Games] / S. Stepaniuk, V. Koval, T. Ektova. Stratehichne upravlinnia rozvytkom fizychnoi kultury i sportu: zb. materialiv IV rehionalnoi nauk.-prakt. inter.-konf. z mizhnarodnoiu uchastiu, m. Kharkiv, 26–28 kvitnia 2017 r. / Departament u spravakh molod. ta sportu KhODA ; Departament sport. imidzhevykh proektiv ta marketynhu KhMR; Departament u spr. sim'i, molodi ta sportu KhMR; Kharkiv. derzh. akademiia fiz. kult.; kaf. menedzh. fiz. kultury. Kharkiv: KhDAFK, 2017. Pp. 279–283 [in Ukrainian].

УДК 94
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209699

Віталій ШЕВЧЕНКО,
orcid.org/0000-0002-1291-4059
магістр історії,
аспірант кафедри історії та культурології
Харківського національного університету міського господарства
імені О. М. Бекетова
(Харків, Україна) vitaliy.shevchenko.1991@gmail.com

КОНФЕРЕНЦІЯ ДЕМОКРАТИЧНОГО КОНГРЕСУ В ХАРКОВІ (26–27 СІЧНЯ 1991 Р.)

У статті розглядається конференція Демократичного конгресу в Харкові в січні 1991 р. Автор зазначає, що конференція стала важливою для об'єднання опозиційних до КПРС політичних сил. При цьому був встановлений взаємозв'язок між діяльністю Демократичної платформи у КПРС та виникненням Демократичного конгресу. У статті побіжно розглянуто І Конференцію Демократичної платформи, що відбулася в січні 1990 р. Автор згадує про Комітет «Громадянська дія», що був попередником Демократичного конгресу. Основна увага у статті приділяється документам, що були прийняті під час конференції Демократичного конгресу. Конференція Демократичного конгресу розробляла проєкти майбутніх стосунків між республіками після розпаду СРСР, умови переходу до ринкової економіки, департизацію державних органів, силових структур та освіти. Зазначається, що серед учасників Демократичного конгресу були представники більшості демократичних рухів у СРСР. У статті показано головну проблему, що постала перед учасниками конференції Демократичного конгресу. Цією проблемою стало ставлення до загальносоюзного референдуму 17 березня 1991 р. Зауважено, що ідеї Демократичного конгресу було покладено в основу документів, що визначали діяльність Співдружності Незалежних Держав. Описується підготовка до проведення конференції Демократичного конгресу. Наводяться факти, що в конференції Демократичного конгресу взяли участь політичні партії та рухи з різними політичними ідеологіями. Автор звернув увагу, що вивчення демократичного руху 1989–1991 років проводилося лише на загальноукраїнському рівні. Діяльність демократичного руху на рівні областей в Україні не розглядалася. Тому таке вивчення є перспективним. Під час вивчення історіографії демократичного руху 1989–1991 років в Україні було встановлено відсутність наукових статей, що безпосередньо присвячені конференції Демократичного конгресу в Харкові в січні 1991 р.

Ключові слова: *конференція Демократичного конгресу, Заява про створення Демократичного конгресу, Спільна Декларація політичних партій, організацій та рухів-учасників Демократичного конгресу, Заява учасників-засновників Демократичного конгресу про Союзну угоду та референдум, Консультативна рада Демократичного конгресу, Угода про Співдружність Суверенних Держав.*

Vitaliy SHEVCHENKO,
orcid.org/0000-0002-1291-4059
Master of History,
Postgraduate Student of the Department of History and Cultural Studies
of O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economics
(Kharkiv, Ukraine) vitaliy.shevchenko.1991@gmail.com

CONFERENCE OF DEMOCRATIC CONGRESS IN KHARKIV (JANUARY 26–27, 1991)

The article discusses a conference of the Democratic Congress in Kharkiv in January 1991. The author notes that the conference became important for the unification of political forces opposing the CPSU. The relationship between the Democratic platform in the CPSU and the emergence of the Democratic Congress was established. The article also briefly reviews the First Conference of the Democratic Platform, held in January 1990. The author mentions the Civic Action Committee, the precursor to the Democratic Congress. The focus of the article is on the documents adopted during the Democratic Congress conference. The Conference of the Democratic Congress elaborated drafts of future relations between the republics after the collapse of the USSR, conditions for transition to a market economy, deportation of state bodies, power structures and education. It is noted that representatives of the majority of democratic movements in the USSR were among the participants of the Democratic Congress. The article shows the main problem faced by the participants of the Democratic Congress conference. The problem was the attitude of the all-union referendum on March 17, 1991. It was noted that the ideas of the Democratic Congress were based on the documents that determined the activities of the Commonwealth of Independent States. The preparation for the Democratic Congress conference is described. The facts are that political parties and movements with different political ideologies participated in the Democratic Congress conference. The author noted that the study of the democratic movement 1989–1991 was conducted

only at the national level. The activity of the democratic movement at the oblast level in Ukraine has not been considered. Therefore, such a study is promising. The study of the historiography of the democratic movement of 1989–1991 in Ukraine revealed the absence of scientific articles directly devoted to the conference of the Democratic Congress in Kharkiv in January 1991.

Key words: *conference of the Democratic Congress, Statement of the Democratic Congress, Joint Declaration by political parties, organizations and movements-participants in the Democratic Congress, Statement by the founding members of the Democratic Congress on the Union agreement and referendums, Democratic Congress Advisory, Agreement on the Commonwealth of Sovereign States.*

Постановка проблеми. Важливою умовою здобуття Україною незалежності було створення масового демократичного руху, що перебував в опозиції до КПРС. У січні 1991 р. в Харкові проведено конференцію, що охопила опозиційні партії з усього СРСР. Основним питанням, що виносила конференція, було ставлення до всесоюзного референдуму 17 березня 1991 р. стосовно збереження СРСР.

Аналіз досліджень. Про демократичний рух в Україні писали такі вчені: О. Тертичний, С. Дубовик, А. Каюк, Л. Лук'яненко, І. Коваленко-Чукіна, К. Левчук, І. Мельник, І. Овчар. Вивчення демократичного руху проводилося у межах усього СРСР чи окремо взятої України, питанню діяльності опозиції на рівні областей в Україні увага не приділялася.

Мета статті полягає в тому, щоби розглянути вплив конференції Демократичного конгресу на діяльність опозиційних до КПРС сил.

Виклад основного матеріалу. Демократична платформа була внутрішньопартійною опозицією в КПРС. 20 січня 1990 р. в Москві було проведено І Конференцію Демократичної платформи. Учасники конференції прийняли Декларацію Демократичної платформи (Декларация Всесоюзной конференции партийных клубов и парторганизаций, 1990: 1). Після конференції почалося створення загальносоюзного демократичного руху «Громадянська злагода», що мав перетворитися на політичну партію.

24 березня 1990 р. відбулася зустріч народних депутатів СРСР та РРФСР. Було утворено Комітет «Громадянська дія».

Комітет став «мозковим центром» опозиції. Він займався питаннями стосунків між республіками після розпаду СРСР, умовами переходу до ринкової економіки, департизацією державних органів, силових структур та освіти.

Комітет розробив проєкт Угоди про створення Співдружності Республік Європи та Азії. Угода мала бути відкрита для підписання союзними республіками у складі СРСР та автономними республіками у складі союзних республік. Згідно з проєктом ліквідовувалися центральні органи СРСР, члени СРЄА мали право на вихід із об'єднання.

У квітні 1990 р. із КПРС вийшов Юрій Афанасьєв, який запропонував утворити політичну партію «Союз демократичних сил». 5–6 травня 1990 р. в Києві відбулася нарада Комітету «Громадянська дія».

До складу Комітету увійшли демократи з усього СРСР. УРСР представляли Сергій Одарич та Олександр Ємець.

15 червня 1990 р. Союз демократичних сил провів у Києві збори. Серед учасників зборів були представники Демократичної платформи в КПУ, громадської організації «Зелений світ», Солідарних профспілок України, Соціал-демократичної партії України, Української студентської спілки, Української республіканської партії, товариства «Меморіал», Української соціал-демократичної партії, Ліберально-демократичної партії Росії. Союз демократичних сил не перетворився на масову партію через ідеологічні протиріччя учасників.

У липні 1990 р. відбувся XXVIII з'їзд КПРС. Одночасно, 15 липня 1990 р., відбулася Всесоюзна координаційна рада Демократичної платформи в КПРС. Учасники рада вирішили провести збори опозиціонерів восени 1990 р.

1 грудня 1990 р. було утворено Організаційний комітет Демократичного конгресу. До нього увійшли представники від Об'єднаної демократичної партії Білорусі – 6 осіб, Республіканської партії Росії – 3, Партії демократичного відродження України – 7. Розподіл місць у Організаційному комітеті проводився відповідно до кількості членів у партіях. Утворення Організаційного комітету отримало підтримку серед учасників демократичного руху в СРСР.

6 січня 1991 р. утворено оновлений Організаційний комітет. Кожна партія-учасниця направляла по одному представнику: Об'єднана демократична партія Білорусі – А. Животнюк, Республіканська партія Росії – В. Лисенко, Партія демократичного відродження України – В. Хмелько, Демократична партія України – В. Гейченко, Соціал-демократична партія України – В. Вовк, Українська республіканська партія – О. Шевченко.

Організаційний комітет вирішив провести з'їзд Демократичного конгресу в Харкові. Учасники з'їзду проживали в готелі «Харків».

Новий склад Організаційного комітету запропонував остаточні проєкти порядку денного та регламенту Установчої конференції. Ухвалення рішень відбувалося простою більшістю за принципом «одна делегація – один голос». Тому для прийняття рішень необхідна була домовленість більшості учасників конференції, що сприяло толерантності між учасниками конференції.

Президія конференції складалася із представників Народного руху України, Демократичної Росії, Білоруського народного фронту, Об'єднаної демократичної партії Білорусі, Республіканської партії Російської Федерації, Партії демократичного відродження України. До цих шести організацій входили практично всі відомі фігури опозиції. Президія конференції знайшла будівлю для проведення заходу. Конференція проводилася в Палаці культури будівельників.

У конференції взяли участь Юрій Афанасьєв, Микола Травкін, Гліб Якунін, Володимир Лисенко, Юрій Щербак, Володимир Гриньов, Олександр Ємець, Юрій Бадзьо, Лев Пономарьов, Олег Румянцев, Володимир Філенко, Віталій Челишев, Юрій Збітнєв, Анатолій Животнюк, Юрій Дракохруст, Геворк Карапетян. Усі вони були в керівництві різних опозиційних партій.

УРСР мала більше делегатів, ніж РРФСР. Від Росії були делегації Руху «Демократична Росія», Партії конституційних демократів, Республіканської партії Російської Федерації, Вільної демократичної партії, Соціал-демократичної партії, Союзу «Молода Росія», Союзу трудящих Кузбасу. Україну представляли Демократична партія України, Народний рух України, Об'єднана соціал-демократична партія України, Партія демократичного відродження України, Партія зелених України, Солідарні профспілки України, Соціал-демократична партія України, Українська селянська демократична партія, Українська екологічна асоціація «Зелений світ», Український ліберально-демократичний союз, Український студентський союз (Список Консультативного совета Демократического конгресса, 1991: 1).

Олександр Ємець відкрив конференцію та привітав делегатів як представник приймаючої сторони. Він оголосив вітальну телеграму від Б. Єльцина. Телеграма голови Верховної Ради Російської Федерації була єдиним посланням від представника органів державної влади. Б. Єльцину запропонував відправити телеграму В. Лисенко, який був представником Республіканської партії Російської Федерації.

На конференцію Демократичного конгресу вплинув штурм телевізійної вежі у Вільнюсі радянськими військами вночі 13 січня. Учасники конференції засудили насилля Радянської армії.

26 січня учасники конференції переглянули плівку із записом нічного штурму, яку привезла на Конгрес литовська делегація з відповідними коментарями. Литву представляли Демократична партія Литви, Демократична партія праці Литви, Зелена партія Литви, Литовський рух «Саюдіс», Робітничий союз Литви, Соціал-демократична партія Литви (Список Консультативного совета Демократического конгресса, 1991: 1).

Пресконференція литовців стала приводом для ухвали раніше не планованого документа – Звернення Установчої конференції Демократичного конгресу до верховних рад усіх союзних республік. Демократичний конгрес підтримував право республік на вихід республік із СРСР.

Більшість учасників конференції раніше була в Демократичній платформі. Це сприяло роботі конференції.

Спочатку конференція прийняла Заяву про створення Демократичного конгресу (Заявление о создании Демократического конгресса, 1991: 1) та Положення про Демократичний конгрес. Потім обговорили проєкт Спільної декларації учасників Демократичного конгресу. Цей документ розробили експерти верховних рад УРСР та РРФСР. Ці експерти були членами Народного руху України, Демократичної Росії, Білоруського народного фронту, Об'єднаної демократичної партії Білорусі, Республіканської партії Російської Федерації та Партії демократичного відродження України. Центральним завданням Конгресу бачилося протистояння політиці диктату союзного центру, який готував Союзну угоду, що утискує права республік (Совместная Декларация политических партий, организаций и движений-участников Демократического конгресса, 1991: 1).

Потім було прийнято Заяву Демократичного конгресу про Союзну угоду та референдум. Цей документ зазначив юридичну неправомочність запланованого референдуму, оскільки суб'єктами СРСР відповідно до Договору 1922 р. та ст. 170 Конституції СРСР були лише союзні республіки, а не громадяни СРСР чи будь-які союзні органи (Заявление участников-учредителей Демократического конгресса о Союзном договоре и референдуме, 1991: 1).

Потім конференція прийняла Заяву про Всесоюзний референдум. Конгрес запропонував верховним радам республік відмовитися від проведення Всесоюзного референдуму та провести республіканські референдуми, поставивши громадянам запитання про вибір: Союз Радянських

Соціалістичних Республік чи Співдружність Суверенних Держав.

Конференція ухвалила також документи з поточних політичних питань: Звернення до військовослужбовців Збройних сил СРСР, Звернення політичних партій, організацій і рухів-засновників міжреспубліканської коаліції Демократичний конгрес до молоді республік, Резолюцію про антиконституційні спроби обмеження свободи та прав журналістів, Резолюцію на захист народного депутата УРСР Степана Хмари.

Проєкт Звернення до членів Комуністичної партії Радянського Союзу ДК зняв з обговорення. Документ закликав партійців виходити із КПРС. Документ зняли, бо КПРС і ДК – окремі організації, тому учасники конференції вирішили не втручатися у внутрішні справи чужої організації.

Конференція обговорила проєкт Звернення до народів і парламентів суверенних республік. Звернення висловлювало протест проти останніх указів М. Горбачова про обмін 100-рубльових купюр, про боротьбу з економічним саботажем, а також спільного наказу міністрів внутрішніх справ та оборони, який передбачав залучення до міського патрулювання вулиць військових частин. Документ вимагав негайної відставки Президента СРСР та уряду. Замість цього проєкту було ухвалено більш стриману Заяву з приводу наказу міністрів внутрішніх справ та оборони СРСР № 493/513 від 30 грудня 1990 р.

Установча конференція створила Консультативну раду Демократичного конгресу, куди увійшли по два представники від кожного учасника конференції. Відповідно до Положення про Демократичний конгрес у період між зборами Консультативної ради його головою призначався представник організатора останніх зборів Консультативної ради. Таким представником організатора, головою Консультативної ради Демократичного конгресу, став один із двох членів Консультативної ради від Партії демократичного відродження України, співголова Партії демократичного відродження України – народний депутат Верховної Ради УРСР Олександр Ємець. Другого представника Партії демократичного відродження України в Консультативній раді, співголову партії Валерія Хмелька на зборах Консультативної ради Демократичного конгресу призначили її скарбником.

Консультативна рада Демократичного конгресу провела збори 2–3 березня 1991 р. у Москві. Було створено ініціативну групу із 21 особи для підготовки та проведення міжпарламентської конференції, якій доручили створити відповідний Організаційний комітет із представників парламентів республік. Опозиційні демократичні структури в республіках розпочали підготовку до розпаду СРСР.

21 квітня 1991 р. у Москві проведено спільні збори Консультативної ради Демократичного конгресу та Організаційного комітету зі створення Міжпарламентської конференції. Збори відкрив член Консультативної ради Демократичного конгресу приймаючої сторони Володимир Лисенко, який отримав статус координатора Консультативної ради Демократичного конгресу. Попередній координатор Консультативної ради Демократичного конгресу Олександр Ємець звітував перед Радою Демократичного конгресу про роботу.

Збори визначили статус делегацій Міжпарламентської конференції. Кожна фракція мала один голос. Також було прийнято проєкт Угоди про Співдружність Суверенних Держав (Проект Договора о Содружестве Суверенных Государств, 1991: 1). Проєкт було схвалено та рекомендовано до розгляду верховними радами республік. Він передбачав ліквідацію загальносоюзних органів влади.

Організаційний комітет скликав Міжпарламентську конференцію демократичних фракцій (МКДФ), яка відбулася у Москві 22 квітня 1990 р. У конференції взяли участь 27 фракцій і груп верховних рад за квотою 10 делегатів від однієї республіки. На конференцію прибула делегація Татарстану, який був автономною республікою у складі Росії. Основним завданням Міжпарламентської конференції як постійно чинного органу було заявлено організацію демонтажу тоталітарного режиму та співпраці незалежних демократичних держав.

Наступну Міжпарламентську конференцію вирішили скликати восени 1991 р. Вона не відбулася через розпад СРСР.

Висновки. Демократичний конгрес став об'єднанням опозиційних до КПРС сил. До Демократичного конгресу увійшли 40 партій і рухів із 12-ти союзних республік. Партії та рухи представляли на конференції свої народи. Демократичний конгрес репрезентував усі наявні в СРСР спільноти демократичного спрямування.

Демократичний конгрес став ідеологічним фундаментом у розпаді СРСР. Угоду про створення Співдружності Незалежних Держав від 8 грудня 1991 р. було розроблено на основі документів, що прийняли на конференції Демократичного конгресу в Харкові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Декларация Всесоюзной конференции партийных клубов и парторганизаций от 20–21 января 1990 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи.* Київ : НаУКМА, 2014. С. 237–238.

2. Заявление о создании Демократического конгресса от 27 января 1991 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи*. Київ : НаУКМА, 2014. С. 290–291.

3. Заявление участников-учредителей Демократического конгресса о Союзном договоре и референдуме от 27 января 1991 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи.* Київ : НаУКМА, 2014. С. 295–297.

4. Проект Договора о Содружестве Суверенных Государств от 22 апреля 1991 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи*. Київ : НаУКМА, 2014. С. 304–309.

5. Совместная Декларация политических партий, организаций и движений-участников Демократического конгресса от 27 января 1991 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи.* Київ : НаУКМА, 2014. С. 292–294.

6. Список Консультативного совета Демократического конгресса от 27 января 1991 г. *Тертичний О. Перша спроба демократичної будови політичної партії в Україні: автобіографія української Демплатформи (1990–1991 роки). Документи*. Київ : НаУКМА, 2014. С. 298–301.

REFERENCES

1. Deklaracyya Vsesoyuznoj konferencyy partyjnih klubov y partorganyzacyj ot 20–21 yanvarya 1990 g. [Declaration of the All-Union Conference of Party Clubs and Party Organizations, January 20–21, 1990]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 237–238 [in Russian].

2. Zayavlenye o sozdanyy Demokratycheskogo kongressa ot 27 yanvarya 1991 g. [Statement on the creation of the Democratic Congress of January 27, 1991]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 290–291 [in Russian].

3. Zayavlenye uchastnykov-uchredytelej Demokratycheskogo kongressa o Soyuznom dogovore y referendume ot 27 yanvarya 1991 g. [Statement of the participants-founders of the Democratic Congress on the Union Treaty and the referendum of January 27, 1991]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 295–297 [in Russian].

4. Proekt Dogovora o Sodruzhestve Suverennыx Gosudarstv ot 22 aprelya 1991 g. [Draft Treaty on the Commonwealth of Sovereign States of April 22, 1991]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 304–309 [in Russian].

5. Sovmestnaya Deklaracyya polytycheskyh partyj, organyzacyj y dvyzhenyj-uchastnykov Demokratycheskogo kongressa ot 27 yanvarya 1991 g. [Joint Declaration of Political Parties, Organizations and Movements-Participants of the Democratic Congress of January 27, 1991]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 292–294 [in Russian].

6. Spysok Konsultatyvnogo soveta Demokratycheskogo kongressa ot 27 yanvarya 1991 g. [List of the Advisory Council of the Democratic Congress of January 27, 1991]. Tertychnyj O. Persha sproba demokratychnoyi budovy politychnoyi partiyi v Ukrayini: avtobiografiya ukrayinskoyi Demplatformy (1990–1991 roky). Dokumenty. Kyyiv: NaUKMA, 2014. S. 298–301 [in Russian].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.792.5 (782)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209700

Валентина АНДРЄЄВА,
orcid.org/0000-0001-9511-4577
в. о. доцента кафедри оперного співу,
пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) valandrz@rambler.ru

ПОЛІТИКА УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ КІНЦЯ 20-Х – ПОЧАТКУ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто період музично-театрального життя Полтави кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., коли в Україні розпочалася активна українізація оперного мистецтва. Цей процес значною мірою вплинув на репертуарну лінію пересувних оперних театрів, що саме в цей час почали утворюватися в Україні. Два з цих колективів – Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) та Державна українська лівобережна опера (ДУЛО) – розпочали свою діяльність саме в Полтаві. Поряд із традиційною західноєвропейською та російською оперною класикою полтавській публіці були представлені опери українських композиторів: «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «Кармелюк» В. Йориша та В. Костенка, «Іван Каштанов» («Вибух») Б. Яновського та «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Аналіз національного репертуару в контексті загальної українізації оперного мистецтва став метою дослідження.

Політика українізації сприяла появі великої кількості нових оперних творів, які почали одразу включатися в репертуар оперних театрів. У цей час спостерігається різкий стрибок у розвитку оперного жанру, що був позначений творчими пошуками та сміливими експериментами композиторів.

На жаль, бурхливий розвиток національного мистецтва в Україні тривав недовго. Постійні звинувачення української інтелігенції в «буржуазному націоналізмі» та «націонал-ухильництві» в кінцевому результаті привели до згортання українізації, перших судових процесів та репресій. Жорстка регламентація творчого процесу спричинила появу кон'юнктурних творів, які не мали високої художньої цінності, а лише ідеологічну спрямованість.

Втім, не дивлячись на неоднозначність розглядуваного періоду, для Полтави він мав і позитивне значення. Адже завдяки діяльності пересувних оперних театрів полтавська публіка отримала унікальну можливість ознайомлення з національною оперною класикою.

Ключові слова: *політика українізації, музично-театральне життя Полтави, пересувні оперні театри, українська опера.*

Valentyna ANDREEVA,
orcid.org/0000-0001-9511-4577
acting Associate Professor at the Department of Opera Singing,
Doctoral Candidate at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) valandrz@rambler.ru

THE POLICY OF UKRAINIZATION AND THE MUSICAL-THEATRICAL LIFE OF POLTAVA IN THE LATE 20s – EARLY 30s OF THE 20th CENTURY SOURSE-RESEARCH ASPECT

The article considers the period of the musical and theatrical life of Poltava in the late 1920s – early 1930s, when active Ukrainianization of opera art began in Ukraine. This process has greatly influenced on the repertoire line of mobile opera houses that began to form in Ukraine at that time. Two of these groups: the State Workers' Opera House (SWOH) and the State Ukrainian Left Bank Opera House (SULBOH) started their activity in Poltava. Along with traditional Western European and Russian opera classics, the operas of Ukrainian composers were presented to the Poltava public: "Taras Bulba" by M. Lysenko, "Kupalo" by A. Vakhnachin, "Karmelyuk" by V. Yorish and V. Kostenko, "Ivan Kashtanov" ("The Explosion") by B. Yanovsky and the "Gold Hoop" by B. Lyatoshynsky. The analysis of the national repertoire in the context of the general Ukrainianization of opera art became the main objective of the research.

The policy of Ukrainization contributed to the emergence of a large number of new operas, which immediately were included in the repertoire of opera houses. At that time, there was "an abrupt jump" in the development of the opera genre, which was followed by creative searches and bold experiments of composers.

Unfortunately, the rapid development of national art in Ukraine did not last long. The constant accusations against the Ukrainian intelligentsia of "bourgeois nationalism" and "national evasion" eventually led to the curtailment of Ukrainization, the first lawsuits and repression. The strict regulation of the creative process caused the emergence of works that were not of high artistic value, but only ideological ones.

However, despite the ambiguity of the reviewed period, it also had a positive value for Poltava. Due to the activity of mobile opera theaters, the Poltava audience had a unique opportunity to get acquainted with the national opera classics.

Key words: *policy of Ukrainization, musical and theatrical life of Poltava, mobile opera houses, Ukrainian opera.*

Постановка проблеми. Детальне вивчення музичного життя України здебільшого стосується великих культурних осередків (Київ, Харків та Одеса). Менш дослідженою залишається історія музично-театрального життя регіональних міст України, в яких також відбувалися активні мистецькі зрушення.

Вивчення культурного життя «на периферії» все більше привертає увагу сучасних дослідників. Однак на цьому полі діяльності музикознавців-істориків нині все ще залишається багато білих плям. Більшої уваги заслуговує і музично-театральне життя Полтави. Особливо це стосується одного з найскладніших і неоднозначних для міста періодів 1927–1936 років. У той час через грубе втручання владних структур у культурний процес міста Полтава на декілька років залишилася без єдиного стаціонарного театрального колективу.

Однак, переглянувши матеріали полтавської преси та української спеціалізованої періодики кінця 20-х – початку 30-х рр. XX ст., які стосувалися цього, здавалося б, несприятливого для Полтави періоду, можна стверджувати, що музично-театральне життя міста не зупиняється. Саме тоді в Полтаві розпочинають свою діяльність два з чотирьох створених у цей час в Україні пересувних оперних театри: Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) та Державна українська лівобережна опера (ДУЛО). Завдяки цьому місто опиняється в центрі музичного-театрального життя України. Особливо цінним для полтавської публіки став представлений цими колективами національний репертуар, що відображав загальні тенденції процесу українізації оперного мистецтва.

Аналіз досліджень. Пересувні оперні театри стали об'єктом небагатьох наукових досліджень. Інформація про них міститься в роботах О. Ізвариної, А. Тулянцева, Ю. Станішевського. Проте діяльність пересувних опер саме в Полтаві вони не розглядають. Регіональні дослідники не вважали за потрібне вивчати період музично-театрального життя міста в той час, коли в ньому не діяв жодний стаціонарний колектив.

Мета статті – розглянути репертуар пересувних оперних колективів, що діяли в Полтаві в кінці 20-х – початку 30-х років XX ст. в контексті його українізації, а також оцінити важливість діяльності цих колективів у музично-театральному житті Полтави.

Джерелознавчу базу дослідження становлять критичні статті, присвячені проблемам реорганізації українського оперного мистецтва кінця 20-х – початку 30-х років, вміщені в спеціалізованій періодиці того часу, матеріали Полтавського державного обласного архіву, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України та музею Музична Полтавщина, що знаходиться в Полтавському музичному коледжі. Основним джерелом для аналізу національного репертуару, показаного в Полтаві пересувними оперними театрами, стали в переважній більшості критичні статті відомого полтавського письменника П. Капельгородського, що були надруковані в газетах «Робітник Полтавщини» 1930 р., «Більшовик Полтавщини» 1930 р. та часописі «Мистецька трибуна»1931 р.

Виклад основного матеріалу. Знайомство з українським оперним репертуаром у Полтаві відбулося ще в період національно-визвольних змагань в Україні. У 1920 році в місті була створена Українська опера, першою виставою якої стала опера М. Лисенка «Утоплена». Однак, як згадував диригент опери О. Єрофєєв, після двох прем'єрних вистав Губернська народна освіта, виявивши, що їй не під силу утримувати оперний колектив, вирішила його ліквідувати (Музей «Музична Полтавщина». Інв. № 7/4. Арк. 5). Проте вже через рік у місті було відкрито Полтавський оперний театр, репертуар якого складався переважно з творів західноєвропейських та російських композиторів. Здійснивши більше двадцяти оперних постановок, у 1927 році цей колектив припинив свою діяльність через відсутність державного фінансування. У цей же час в Україні починається зміцнення театральних колективів великих міст за рахунок притягнення кращих музично-артистичних сил із провінції. Такі дії

культурного керівництва країни майже повністю зруйнували музично-театральну інфраструктуру Полтави. У 1927 році Управління Мистецтв України ліквідувало стаціонарну українську музично-драматичну трупу міста (Білокриницький, 19); в 1928 році постановою НКО від 12 червня Полтавський музичний технікум був переведений до Харкова і злитий з музично-драматичним інститутом (ДАПО. Ф. 8811. Оп. 1. Спр. 5. Арк 14); разом із ним припинив свою діяльність і Полтавський симфонічний оркестр, а місто покинули його провідні музично-театральні сили. На щастя, саме в цей час в Україні вирішено створити декілька пересувних оперних театрів, два з яких розпочали свою роботу саме в Полтаві. Вплив на репертуар цих колективів визначався загальною політикою українізації. Саме тому серед вистав, що пропонувалися глядачеві, особливе місце відводилось оперним творам українських композиторів.

Політика українізації проходила в три етапи: 1923–1925 рр. – початок українізації; 1925–1928 рр. – вершина українізації та доба дискусій; 1928–1932 рр. – згорнення українізації. (Николишин, 1947: 17, Семчишин, 1985: 425). На завершальному етапі цей процес очолив Нарком освіти України, більшовик М. Скрипник. На відміну від своїх попередників, він «вважав, що справжнє й остаточне розв'язання національного питання може бути здійснено не на шляху самостійності, а внаслідок світової пролетарської революції» (Кошелівець, 1972: 98), і тому скерував українізацію в русло інтернаціоналізму. Завдання самої культури М. Скрипник розумів дуже утилітарно – як служіння «переможному пролетаріатові». «Ми стоїмо на вірному шляху до нового театру, – говорив Нарком, – себто театру, розрахованого на пролетарські маси, на трудящі маси». (Скрипник, 1930: 116). Вважаючи театральне мистецтво «одним із наймогутніших засобів виховання людства й одним із наймогутніших засобів ідейного й психологічного впливу на глядачів» (Скрипник, 1930: 84), він вимагав уважно стежити за тим, щоб у репертуарі театрів «не було хибних, ідеологічно ворожих напрямків та впливів» (Скрипник, 1930: 85). Таким чином, пролетаризація, соціалізація, народність і масовість, а також вірна ідеологічна спрямованість стали основними чинниками, що впливали на формування репертуарної лінії стаціонарних оперних театрів, що в цей час продовжували активно українізуватися. В освоєнні національного репертуару вони працювали в таких напрямах:

– Реставрація національної української класики шляхом її переробок та доповнень;

– Втілення на сцені нових опер українських композиторів на сюжети з історичного минулого України;

– Активна співпраця з композиторами зі створення оперного репертуару з відображенням радянської дійсності.

Продовжили роботу в цьому напрямі й пересувні оперні колективи. Перший із них Державний робітничий оперний театр (далі – ДРОТ) розпочав свою роботу в Полтаві 16 жовтня 1928 року. Розуміючи важливість цієї події, полтавська преса писала: «Кожен робітник Полтави мусить побувати на виставах. Ми певні, що державна опера дасть велику культурну розвагу й користь трудящій Полтаві» (Мірінгоф, 5). Репертуар першого сезону ДРОТ'у складався з традиційного оперно-балетного репертуару: «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен», Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Пригоди Гофмана» Ж. Офенбаха, «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Червоний мак» Р. Глєра, а також української опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Якщо із західноєвропейськими та російськими операми полтавська публіка була добре знайома, то національний репертуар був для неї зовсім новим.

«Тарас Бульба» М. Лисенка – один із небагатьох творів національної класики, що з'явився в репертуарі тогочасних оперних театрів. Окрім незаперечних художніх якостей, ця опера привернула увагу і своїм сюжетом, що давав постановникам можливість розкрити сторінки української історії, де головною рушійною силою виступав народ. Закінчена М. Лисенком ще в 1912 році, ця опера з різних причин побачила світло рампи лише в 1924 році на сцені Харківського оперного театру. Пізніше її включили у свій репертуар Київський та Одеський оперні театри. Цією ж оперою 28 жовтня 1928 року відкрив свій перший оперний сезон і ДРОТ. Однак у тому вигляді, в якому опера була написана М. Лисенком, тогочасних постановників вона не задовольняла. Адже, як писав в одній зі своїх статей музикознавець П. Козицький, «гегемоном сучасного театру став не автор і не актор, а режисер, що має тенденцію стати водночас і автором» (Козицький, 7). Керуючись такими настановами, кожен із постановників вважав за потрібне «вдосконалити» авторський текст М. Лисенка, створюючи свою власну редакцію «Тараса Бульби». Для того щоб перенести акцент з романтичної лінії на героїчну, режисери на свій розсуд та смак робили в опері купюри, наближали лібрето до літературного першоджерела, перемонтовували музику, вводили нові персонажі й навіть змінювали їх значимість. У такому ж

ключі відбувалася робота над оперою М. Лисенка «Тарас Бульба» і в ДРОТ'і. Молоді митці-експериментатори режисер Е. Юнгвальд-Хількевич, диригент В. Йориш та художник І. Курочка-Армашевський намагалися оригінально подати переважно масові сцени, які підкреслювалися рухами і позами артистів. Також важливим завданням прем'єрної постановки було «показати постать Тараса Бульби як національного героя – борця за визволення пригнобленого шляхтою українського селянства, тлумачити цю постать у героїчному, а не в побутовому плані, підвести його з епізодичної (другорядної) дієвої особи на центральне місце вистави» (Г. Ш., 5). Прем'єра опери викликала великий інтерес не лише в мистецьких та громадських колах Полтави, а й всієї України. Дирекція полтавського театру одержала багато привітань, на відкритті були присутні представники Наркомосвіти, столичної опери, преси, мистецьких та громадських організацій. Проте відомий столичний критик Ю. Ткаченко, визнаючи загальну постановку опери «досить проробленою і стройною», гостро розкритикував шукання режисера Е. Юнгвальд-Хількевича. На думку Ю. Ткаченка, режисер «виявив повне нерозуміння характеру й стилю опери і в бажанні виявити й окреслити соціальне тло сюжету цілком знехтував історичну перспективу і наробив багато недоречностей. Найгірше те, писав критик, що режисер (не розуміємо, як міг допустити це диригент) безсоромно перекрутив Лисенкову партитуру. Ми вважаємо, що таким безцеремонним і безграмотним експериментам треба дати рішучу відсіч» (Ткаченко, 6). Полтавській публіці, яка вперше знайомилося зі справжньою українською оперою, «Тарас Бульба» М. Лисенка сподобався, і вона охоче відвідувала наступні вистави. Пройшли з успіхом у Полтаві й інші постановки молодого оперного колективу, після чого він залишив місто і продовжив свій культурний похід по Донбасові та інших робітничих районах.

У січні–березні 1930 року ДРОТ завітав до Полтави вдруге. За півтора року роботи театр значно розширив свій репертуар, в якому з'явилися нові класичні опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Князь Ігор» О. Бородіна та «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Із творів українських композиторів, окрім «Тараса Бульби» М. Лисенка, полтавській публіці були представлені ще й опери «Кармелюк» В. Йориша, «Інженер Каштанов» («Вибух») Б. Яновського та «Купало» А. Вахнянина.

Розпочалися гастролі новою українською оперою «Кармелюк», нещодавно написаною диригентом театру В. Йоришем. Взявши за основу опери відому народну легенду про Кармелюка, композитор подав її в соціальному розрізі, перенісши події в часи кріпацтва на Поділля за часів Миколи І-го. Прем'єра відбулася під час гастролей театру в Дніпропетровську в червні 1929 року.

Оцінюючи виставу, показану в Полтаві в січні 1930 року, місцевий рецензент П. Капельгородський позитивно оцінив використання композитором багатих народних музичних тем, що розгорталися на тлі музичної драми. Деякі місця, на його думку, вражали своєю художньою насиченістю, як наприклад, хорова увертюра першої дії, що ніби змальовувала перед слухачами селянську долю (Капельгородський, «Кармелюк», 4). Натомість занадто романтичне зображення Кармелюка та його любовних відносин з пані Хойнацькою було визнано за недолік опери. Як і події останнього акту, де «соціальна драма перетворюється на цілковитий водевіль, в якому бере участь і сам Кармелюк, коли переодягнений блискучим офіцером-графом прибуває на бенкет до своєї пані й влаштовує досить таки веселий спектакль для глядачів. Ісправник «стріляє» в Кармелюка з огризка ковбаси, а пани ведуть наступ на нього з виделками в руках». (Капельгородський, «Кармелюк», 4). Проте, незважаючи на недоліки, опера мала значний успіх тогочасної публіки.

Наступною оперною новинкою, представленою ДРОТ'ом у Полтаві, став новий експериментальний твір «Вибух» Б. Яновського на тему радянської дійсності, що в ДРОТ'і йшов під назвою «Інженер Каштанов». За основу опери композитор узяв п'єсу Л. Макар'єва «Тимошева рудня», для якої незадовго до того написав музику. Як згадував сам композитор, його привабив сюжет п'єси, що видався надзвичайно вдячним матеріалом для перетворення на оперу, оскільки він був тісно пов'язаний з подіями громадянської війни. Доброволець-офіцер із грішми Антанти з'являється на Донбас для того, щоб за допомогою ватаги бандитів підірвати рудню, але йому завадять це зробити робітники й червоноармійці, що встають на її оборону. Беручись за новий твір, композитор поставив собі завдання для більшої реальності картин відступити від звичайного оперного трафарету. Так, поруч із вокальним речитативом композитор, зображаючи засідання рудкому, використав звичайну розмову, що йшла під музику, а також ввів кінофрагмент (Яновський, 7). Незважаючи, на те, що сам Б. Яновський своєю роботою був цілком задоволений, рецензії на першу постановку «Вибуху», що відбулася на сцені Харківського оперного театру в 1928 році,

були неоднозначними. Якщо Ю. Ткаченко вважав її «новим словом в оперному мистецтві», то у П. Козицького новий твір викликав багато «але» (Станішевський, 1970: 81). Не зрозумів новітніх тенденцій опери і полтавський критик П. Капельгородський та досить негативно висловився на її прем'єрну постановку в Полтаві. Він звинуватив композитора в тому, що той безпідставно назвав свій твір оперою. «Принаймні, у тій переробці й з тими додатками, що зробив ДРОТ, – це не опера, – писав критик, – а цілком невдалий вінегрет з оперних уривків, оперетки, драми, комедії, фарсу, вечорів клубної самодіяльності й кіно» (Капельгородський, «Вибух», 4). Весь музичний матеріал, на його думку, був малооригінальним, шаблонним, а драматичний – цілком невдалим. Не зовсім сподобався новий твір і полтавській публіці, про що засвідчила майже порожня глядацька зала (Капельгородський, «Вибух», 4).

Завершувалися гастролі ДРОТ'у в Полтаві прем'єрною постановкою опери А. Вахнянина «Купало». Єдина опера галицького композитора при житті автора ніколи не виконувалась. Вперше вона була виконана лише в 1929 році на сцені Харківського оперного театру. Ця подія відбулася в рамках здійснення міжкультурних зв'язків Східної та Західної України. Ініціатором виступив галицький співак М. Голинський, який на той час працював в Україні. Прем'єра опери мала великий успіх, чому сприяла вдала музична редакція твору М. Вериківського та майстерне виконання головних партій видатними співаками М. Голинським, М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинським. Одразу після харків'ян оперу «Купало» включив у свій репертуар ДРОТ. Оцінюючи прем'єрну постановку, здійснену в Полтаві в лютому 1930 року, П. Капельгородський відзначив «соковиту й характерну музику опери, написану на основі галицьких мелодій», але при цьому назвав її «застарілою, як з технічно-музичної сторони, так і з технічно-театральної» (Капельгородський, «Купало», 4). На його думку, в опері не було соціальних мотивів, що на той час вважалося неприпустимим. «Про непримирену боротьбу Вахнянин і не чув, – писав критик. – У нього все закінчується миром. Герої женяться, лютий султан Омар перетворюється на любого тата й приймає у свою родину простого козака Степана. Драмі кінець… Всякі економічні й національні протиріччя й суперечності між кримчанами й українцями автор легко поладнав, породичавши Степана з Омаром. Історично-побутова драма закінчується урочистим святом» (Капельгородський, «Купало», 4). Долаючи недоліки лібрето опери, постановники ДРОТ'у подавали її як історичну драму, дія якої відбувається уві сні, як важке марево минулих часів. Справжніми залишилися лише щасливе кохання молодої пари Одарки й Степана, парубоцько-дівчачі ігри та ворожіння, що відбувалися під час купальських свят на Галичині. Прекрасні народні танки, що відтворювали старовинне селянське свято Івана Купала, за консультацією професора В. Верховинця, були виконані з етнографічною достовірністю. Як і у випадку з «Тарасом Бульбою» полтавські глядачі одразу позитивно сприйняли нову оперу. «Вже після першого акту публіка гарячими оплесками викликала на сцену всіх виконавців і керівників». Особливо сподобалися виконавці головних партій Є. Лаптєва – Одарка та М. Бозенсон – Омар (Капельгородський, «Купало», 4).

1 листопада 1930 року в Полтаві розпочав свою роботу ще один пересувний колектив – Державна Українська Лівобережна опера (далі –ДУЛО). В її складі працювало 116 чоловік, здебільшого молодь, що вперше почала працювати в опері. Режисуру здійснював С. Бутовський, музичну частину очолював колишній диригент Полтавського театру О. Єрофєєв (Мироненко, 16). Окрім стандартного комплекту західноєвропейських опер: «Фауст» Г. Гуно, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, ДУЛО представила в Полтаві також українську оперну новинку «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Опера була створена на державне замовлення партійного керівництва, зацікавленого у втіленні на сцені творів на «історичні сюжети, перейняті духом патріотизму, якими можна було, експлуатуючи національне минуле, скористатися для пропаганди прорадянської агітації» (Веселовська, 48). Сюжет опери взятий з поеми І. Франка «Беркути». У ньому йдеться про боротьбу двох соціальних сил – Тухольської громади на чолі із Захаром Беркутом та боярина Тугара Вовка під час великого наступу Чінгіз-хана в XIII столітті. Після написання опера в 1930 році під різними назвами була поставлена відразу трьома провідними оперними театрами України: як «Захар Беркут» в Одесі, «Беркути» в Києві та «Золотий обруч» у Харкові. Нею ж відкрила свій перший театральний сезон у Полтаві Лівобережна опера. Полтавська преса відзначала, що новий оперний колектив дуже влучно почав свою роботу прем'єрою «Золотого обруча» Б. Лятошинського. Опера повинна була привабити тогочасних глядачів трьома моментами: 1) загостренням інтересу до Галичини; 2) соціально-класовим характером твору; 3) високою музичною вартістю його та новими музич-

ними шуканнями. «Тему опери автор подав у оригінальному музичному оформленні, – писав П. Капельгородський, – що справді ставить новий етап у розвитку українського оперного мистецтва. Своєю технікою музика опери дорівнюється загальноєвропейським зразкам. Оркестровка мистецька. Музика виразно передає драматичну дію» (Капельгородський, «Золотий обруч», 4). Проте в наступній своїй статті критик зауважив, що «постійне напруження в оркестровці втомлює слухача. Оперу дотримано в стилі героїки: відбуваються героїчні події, виступають героїчні люди, виявляють героїчні думки й почування, і героїчно гримить металева музика, ледве пом'якшивши весь цей епос лірикою народної мелодики (1-ша дія). Все це робить дієвих осіб малореальними й не викликає відповідних емоцій. Але всі ці хиби відступають перед безперечними високими якостями опери як музичної драми (Капельгородський, «Лівобережна опера», 20).

Колектив Лівобережної опери опрацював «Золотий обруч» надзвичайно сумлінно. Режисуру здійснив С. Бутовський, автор всеукраїнської прем'єри цього твору в Одесі. Тоді його творчі шукання оцінив позитивно сам Б. Лятошинський, що був присутній на репетиціях та прем'єрі опери. У листі до Р. Глієра композитор писав: «Режисер непоганий. Він досить точно в усьому розібрався, і якщо я не згоден з ним в окремих деталях, то загальний характер і стиль постановки, як на мене, вірний. (Лятошинський, Листи, 2002: 179). Балетмейстер Пінно створив оригінальні, стильні форми балету, а професор В. Верховинець відтворив народні тухольські танки. Серед солістів особливо відзначилася виконавиця партії Мирослави, колишня провідна солістка Полтавського оперного театру В. Старостинецька, а також виконавці головних партій Строганов (Максим), Кравцов (Захар Беркут), Зубко (Тугар Вовк). Мистецьки звучав оркестр під орудою талановитого диригента О. Г. Єрофєєва. Полтавською публікою опера була сприйнята неоднозначно: складність і модерність музики була незрозумілою робітничій масі, натомість музичні фахівці вважали її проривом в українському оперному мистецтві.

Під час наступного візиту до Полтави в жовтні 1931 року Лівобережна опера показала полтавчанам ще одну оперу на тему відомого історичного сюжету про народного месника Кармелюка, написану композитором В. Костенком. Як і «Золотий обруч» Б. Лятошинського, ця опера також була створена на державне замовлення. І знову результат не зовсім виправдав очікування замовників. В. Костенка звинуватили в неправильному зрозумінні невдачі селянського руху. «Створюється враження, – писалося в буклеті харківського оперного театру, – що причина цієї невдачі в самому Кармелюкові, в його індивідуалістичній природі, в його неспроможності перебороти в собі особисте, суб'єктивне, а не в тогочасних економічних та суспільних умовах, а не в тому, що цей рух селянський не може мати тих перспектив, що їх заховує в собі рух робітничої класи. Звідси випливає й помилкова акцентація на Кармелюкові, а не на масі, не на рухові в цілому». (ЦДАМЛМ. Ф. 328. Оп. 1. Од. зб. 46. Арк. 27.). Однак за всіх недоліків опера «Кармелюк» В. Костенка була визнана однією з найбільш вдалих творів того часу. Вона приваблювала природнім мелодійно-речитативним стилем, основаним на народній основі, яскравою музичною характеристикою персонажів та барвистою й насиченою інструментовкою. Тому не дивно, що постановки цієї опери були здійснені майже одночасно всіма оперними театрами України. В Полтаві вистави «Кармелюка» В. Костенка пройшли двічі 28 та 29 жовтня 1931 року і були завершальними в тогорічних гастролях Лівобережної опери. Через деякий час пересувні театри, що гастролювали в Полтаві, припинили свою діяльність і з 1932 року реорганізувалися в стаціонарні оперні колективи: ДРОТ у м. Дніпропетровськ, Лівобережна опера в м. Луганськ.

У цей же час починається поступове згорнення українізації, а трохи пізніше – і поголовна ліквідація багатьох її здобутків (Семчишин, 1985: 433). Впродовж усього процесу українізації найактивніших його учасників звинувачували в «буржуазному націоналізмі» та «націонал-ухильництві», що в кінцевому результаті призвело до перших судових процесів та репресій. Жертвами великого терору стала ціла низка українських митців, серед яких були й згадувані вище хореограф В. Верховинець та письменник П. Капельгородський. Не оминули звинувачення в «націоналізмі» й Наркома освіти України більшовика М. Скрипника, який, не витримавши цькувань з боку партійної влади, покінчив у 1933 році життям самогубством.

Згортання українізації відразу позначилося на репертуарній політиці театральних колективів. Коли в березні–квітні 1933 року до Полтави на гастролі прибула Державна Українська опера (м. Вінниця), вона не показала полтавським глядачам жодного українського твору. Не представлений був український репертуар і Донецькою оперою (м. Луганськ), створеною на базі колишньої Лівобережної опери, що гастролювала в Полтаві в 1934 році. Знайомити полтавську публіку з музич-

ними виставами продовжила створена в 1936 році Музична драма, яка пізніше була реорганізована в Полтавський музично-драматичний театр, що діє і сьогодні.

Висновки. Діяльність пересувних оперних театрів у Полтаві дозволила місцевій публіці залишатися в центрі музичного життя України. Полтавці отримали можливість познайомитися з національною класикою та оперними новинками того часу. Український репертуар, що був продемонстрований пересувними оперними театрами в Полтаві, в повній мірі відображав основні тенденції того часу.

На жаль, радянське керівництво, оголосивши політику українізації, не створило сприятливих умов для її вільного розвитку. Цей процес супроводжувався постійними заборонами та утисками і був спрямований в русло «служіння» пролетаріатові. Мистецтво повинно було бути доступним, національним лише за формою, а за змістом – інтернаціональним та народним. Культивувалася колективна естетика. Ідейно-тематичне спрямування позначилося не лише на тематиці репертуару, а й на музичній мові творів та режисерських концепціях. В оперному репертуарі віддавалась перевага героїчному минулому українського народу («Тарас Бульба» М. Лисенко»), боротьбі проти соціального гноблення («Кармелюк» В. Йориша та В. Костенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського), подіям громадянської війни та пафосу соціалістичного будівництва («Інженер Каштанов» Б. Яновського). Критикувалися твори, в яких на передній план виходили не колективні, а особисті переживання персонажів («Купало» А. Вахнянина). Безцеремонно перероблялася і підганялася під радянську ідеологію національна класика. Нові опери часто оцінювалися не стільки за їхній художній рівень, скільки за ідеологічну правильність. Це завадило об'єктивно оцінити оперу Б. Лятошинського «Золотий обруч», яка сьогодні визнана однією з вершин національного оперного мистецтва, а в той час була нещадно розкритикована і майже відразу знята з репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білокриницький Ф. Анархія в театральному процесі й реорганізація системи правління театральними справами. *Радянський театр*. 1930. № 1–2. С. 19.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво.* 2006. Вип. 6. С. 47–54.
3. На відкритті Української Державної опери. «Тарас Бульба», музика Лисенка. *Більшовик Полтавщини.* 1928. № 120 (683). 18 жовтня.
4. Єрофєєв О. Автобіографія // Музей «Музична Полтавщина» Полтавського музичного коледжу імені М. В. Лисенка. Інв. № 7/4. Арк. 5.
5. Капельгородський П. «Вибух», музично-драматична п'єса. *Робітник Полтавщини.* 1930. Ч. 33. (306). 8 лютого.
6. Капельгородський П. «Золотий обруч», оп. Лятошинського. *Більшовик Полтавщини.* 1930. № 192 (946). 4 листопада.
7. Капельгородський П. «Кармелюк» В. Я. Іориша. *Робітник Полтавщини.* 1930. Ч. 6 (279). 8 січня.
8. Капельгородський П. «Купало», опера Вахнянина. *Робітник Полтавщини*. 1930. Ч. 50 (323). 28 лютого.
9. Капельгородський П. Лівобережна опера на фоні кульсоцбудівництва. (Сезон 1930 року в Полтаві). *Мистецька трибуна.* 1931. № 4 (25). 25 лютого. С. 20–21.
10. Козицький П. Підсумки й перспективи оперної справи на Україні. *Культура і життя.* 1927. № 17. 14 травня.
11. Кошелівець І. Микола Скрипник. Мюнхен : Сучасність, 1972. 268 с.
12. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Київ, 2002. Т. 1. Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). 768 с.
13. Мироненко П. Державна Українська Лівобережна Опера (ДУЛО) *Радянське мистецтво.* 1931 № 7–8 (61–62). С. 16–18.
14. Мірінгоф Б. Увага Державній Пересувній Опері. *Більшовик Полтавщини.* 1928. № 117 (680). 11 жовтня.
15. Николишин С. Культурна політика більшовиків і український культурний процес: публіцистичні рефлексії. *На чужині*. 1947. 119 с.
16. Програма вистави «Кармелюк» // ЦДАМЛМ. Ф. 328. Оп. 1. Од. зб. 46. Арк. 27.
17. Семчишин М. Тисяча років української культури: істор. огляд культ. процесу. *Наук. т-во ім. Шевченка.* Нью-Йорк ; Париж ; Торонто, 1985. 550 с.
18. Скрипник М. Статті й промови. Харків : Держвидав України, 1930. Т. 5. 290 с.
19. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр. 1917–1967. *Нариси історії*. Київ : Наукова думка, 1970. 291 с.
20. Ткаченко Ю. Відкриття пересувної державної опери. «Тарас Бульба» Лисенка. *Вісті ВУЦВК*. 1928. № 247 (2437). 21 жовтня.
21. Шевченко С. А. Олександр Гаврилович Ерофєєв // ДАПО. Ф. 8811. Оп. 1. Спр. 5. Арк 14.
22. Яновський Б. До постановки опери «Вибух». *Культура і життя.* 1927. № 42. 10 листопада.

REFERENCES

1. Bilokrynytskyi F. Anarkhiia v teatralnomu protsesi y reorhanizatsiia systemy pravlinnia teatralnymy spravamy [Anarchy in the theatrical process and the reorganization of the system of government by theatrical affairs]. Radianskyi teatr, 1930. Nr 1-2. p. 19 [in Ukrainian].

2. Veselovska H. Zhyttia stsenichnoho tvoru: z istorii pershovtilennia opery B. Liatoshynskoho «Zolotyi obruch» za povistiu I. Franka «Zakhar Berkut» [Stage Life: From the History of the First Incarnation of B. Lyatoshynsky's Opera "The Gold Hoop" by I. Franko's story "Zakhar Berkut"]. Bulletin of the University of Lviv. Art series, 2006. V. 6. pp. 47–54 [in Ukrainian].

3. H. Sh. Na vidkrytti Ukrainskoi Derzhavnoi opery. «Taras Bulba», muzyka Lysenka [At the opening of the Ukrainian State Opera. Taras Bulba, music by Lysenko]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1928. Nr 120 (683). October 18 [in Ukrainian].

4. Ierofieiev O. Avtobiohrafiia [Autobiography]. Museum "Musical Poltava Region" of the M. Lysenko Poltava Music College Inv. 7/4. 5 p. [in Ukrainian].

5. Kapelhorodskyi P. «Vybukh», muzychno-dramatychna piesa ["Explosion", a musical-dramatic play]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. V. 33. (306). February 8 [in Ukrainian].

6. Kapelhorodskyi P. «Zolotyi obruch», op. Liatoshynskoho ["Gold Hoop", op. by Lyatoshynsky]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1930. Nr 192 (946). November 4 [in Ukrainian].

7. Kapelhorodskyi P. «Karmeliuk» V. Ya. Iorysha ["Karmelyuk" by V.Ya. Iorysh]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. V. 6 (279), January 8. p. 4 [in Ukrainian].

8. Kapelhorodskyi P. «Kupalo», opera Vakhnianyna ["Kupalo", opera by Vakhnyanin]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. Nr 50 (323). February 28. p. 4 [in Ukrainian].

9. Kapelhorodskyi P. Livoberezhna opera na foni kulsotsbudivnytstva. (Sezon 1930 roku v Poltavi) [Left-bank opera on the background of cultural construction. (1930 season in Poltava)]. Mystetska trybuna, 1931. Nr 4 (25). February 25. p. 20 – 21 [in Ukrainian].

10. Kozytskyi P. Pidsumky y perspektyvy opernoi spravy na Ukraini [Results and Prospects of Opera in Ukraine]. Kultura i zhyttia, 1927. Nr 17. May 14 [in Ukrainian].

11. Koshelivets I. Mykola Skrypnyk. Logos GmbH, Munchen. 1972. 268 p. [in Ukrainian].

12. Liatoshynskyi B. Epistoliarna spadshchyna. T. 1. Borys Liatoshynskyi – Reinhold Hlier. Lysty (1914–1956) [Epistolary heritage. T. 1. Boris Lyatoshinskiy - Reingold Glier. Letters (1914–1956)]. Kiyv, 2002. 768 p. [in Ukrainian].

13. Myronenko P. Derzhavna Ukrainska Livoberezhna Opera (DULO) [State Ukrainian Left Bank Opera (DULO)]. Radianske mystetstvo, 1931. Nr 7-8 (61-62). pp. 16 – 18 [in Ukrainian].

14. Mirinhof B. Uvaha Derzhavnii Peresuvnii Operi [Attention to the State Mobile Opera]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1928. Nr 117 (680). October 11. [in Ukrainian].

15. Nykolyshyn S. Kulturna polityka bolshevykiv i ukrainskyi kulturnyi protses: publitsystychni refleksii [Bolshevik cultural policy and the Ukrainian cultural process: journalistic reflections]. Abroad, 1947. 119 p. [in Ukrainian].

16. Prohrama vystavy «Karmeliuk» [Program of the play "Carmeluk"]. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine F.328. Inv. 1. File 46. p. 27 [in Ukrainian].

17. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury: istor. ohliad kult. protsesu [One thousand years of Ukrainian culture: A Historical Outline of Cultural Process]. Shevchenko Scientific Society. Ukranian Studies Vol. 52.New York – Paris – Toronto, 1985. 550 p. [in Ukrainian].

18. Skrypnyk M. Statti y promovy [Articles and speeches]. V.5. Ukrainian Institute of Marxism-Leninism. National question department. Kharkiv: Derzhvy`dav Ukrayiny`, 1930. 290 p. [in Ukrainian].

19. Stanishevskyi Yu. Ukrainskyi radianskyi muzychnyi teatr [Ukrainian Soviet Music Theater]. Kyiv, 1970. 291 pp. [in Ukrainian].

20. Tkachenko Yu. Vidkryttia peresuvnoi derzhavnoi opery. «Taras Bulba» Lysenka [Opening of the Mobile State Opera. "Taras Bulba" by Lysenko]. Visti VUTsVK, 1928. Nr 247 (2437), October 21. [in Ukrainian].

21. Shevchenko S. A. Oleksandr Havrylovych Erofieiev. State Archive of Poltava Region. F. 8811. Inventory. 1. File. 5. P. 14. [in Ukrainian].

22. Ianovskyi B. Do postanovky opery «Vybukh» [To the staging of the opera "The Explosion"]. Kultura i zhyttia, 1927. Nr 42. October 10. p. 7 [in Ukrainian].

УДК 316.613:316.346.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209702

Тетяна АНДРУСИШИН,
orcid.org/0000-0002-2490-8385
аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) t.andrusyshyn@ukr.net

Вікторія ПОЛЮГА,
orcid.org/0000-0001-8778-2380
кандидат філософських наук,
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) viktoriya_322@meta.ua

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ ЖІНКИ В СУСПІЛЬНИХ ОЦІНКАХ СТАТІ

У статті проаналізовано та осмислено соціокультурні орієнтири жінки в суспільних оцінках статі. Дослідження виокремлює співвідношення універсальної асиметрії різновидів діяльності й культурних поціновувань чоловіків і жінок із певним структурним протиставленням домашньої та громадської сфер суспільства. Фундаментальні, гендерні основи менеджменту соціокультурної діяльності як утворення цілісної системи уявлень із сутності культури в її єдності з людиною та соціумом роблять припущення, що жінкам бракує громадської цінності й статусу до тієї міри, до якої їх обмежено домашньою роботою, відірвано від інших жінок та від соціального світу чоловіків.

Метою статті є виокремлення соціокультурних орієнтирів жінки в суспільних оцінках статі.

Наукова новизна визначається дослідженням концепції, що об'єднує традиційні спостереження і водночас пропонує систему параметрів, за якими можна досліджувати й розуміти суспільні та культурні стосунки між статями.

Методологія дослідження апелює до використання методу аналізу та синтезу, що дозволяє збагнути конфлікт між ідеалом і дійсністю, який створює певні асиметрії та ілюзії не лише для жінок, а й для чоловіків. Саме цей конфлікт лежить в основі сучасного переосмислення статевих ролей, де чоловіки й жінки повинні бути рівними партнерами, але при цьому цінувати чоловіків за їхню працю, що створює певний парадокс.

Висновки доводять, що дослідження соціокультурних орієнтирів жінки в суспільних оцінках статі провадить до співвіднесення універсальної асиметрії різновидів діяльності й культурних поцінувань чоловіків і жінок із певним універсальним, структурним протиставленням домашньої та громадської сфер, обґрунтовуючи думку про те, що жінки набувають влади й чуття цінності лише тоді, коли спроможні вийти за межі домашнього світу. Саме тому суспільствами з найбільш рівними можливостями є не ті, де чоловіче й жіноче протиставляються чи навіть борються одне з одним, а ті, де чоловіки цінують домашнє життя рідної домівки й беруть у ньому участь. Відповідно, в таких суспільствах жінки легко можуть брати участь у важливих громадських чи суспільно-політичних подіях. У цьому ідеалі взаємодоповнюваності наголошуємо на статевій рівності, подружній солідарності, що є центральною метафорою гендерної спорідненості, де чоловік і дружина утворюють внутрішній осередок та певний культурний ідеал. Також виокремлюємо суспільну тезу про те, що соціум на одному рівні говорить про подружню родину, тоді як на іншому визначає жінку як щось домашнє, тим самим співвідносить чоловіків із публічністю, громадськістю, соціальністю. Саме цей парадокс лежить в основі сучасного переосмислення статевих ролей, де чоловіки й жінки повинні бути рівними й навіть партнерами, але при цьому ще й цінувати чоловіків за їхню працю. Досі жінки дбають про реалізацію своєї рівності, зосереджуючись на другій половині цього парадоксу, вбачаючи рівність у створенні суспільних товариств, однак поки домашня царина лишається жіночою, жіночі товариства ніколи не стануть політичними еквівалентами чоловічих спілок, а суверенність, як і в минулому, може бути лише метафорою. Якщо суспільство визнає соціокультурні орієнтири жінок і чоловіків як рівні, повинна бути змінена сама природа праці й зменшена асиметрія між працею й домівкою. Відповідно, доведено, що жінки дбають про реалізацію своєї рівності, зосереджуючись на переосмисленні статевих ролей сучасного суспільства, проте шукають підстави для жіночої солідарності й рівних можливостей знайти собі місце у світі чоловічої праці.

Ключові слова: *соціокультура, жінка, суспільство, стать.*

Tetiana ANDRUSYSHYN,
orcid.org/0000-0002-2490-8385
Postgraduate Student of the Department Methods of Music Education and Conducting
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) t.andrusyshyn@ukr.net

Viktoriia POLIUHA,
orcid.org/0000-0001-8778-2380
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor Methods of Music Education and Conducting
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) viktoriya_322@meta.ua

SOCIO-CULTURAL ORIENTATIONS OF WOMEN IN SOCIAL ESTIMATES OF SEX

The article analyzes and comprehends the socio-cultural orientations of women in public assessments of gender. The study highlights the relationship between the universal asymmetry of activities and cultural appreciation of men and women with a certain structural opposition of domestic and social spheres of society. The fundamental, gender foundations of sociocultural management as the formation of a holistic system of ideas about the essence of culture in its unity with man and society suggest that women lack social value and status, to the extent that they are limited by domestic work, separated from other women and social world of men.

The purpose of the article is to highlight the socio-cultural orientations of women in public assessments of gender.

Scientific novelty is determined by the study of a concept that combines traditional observations and at the same time offers a system of parameters by which to study and understand the social and cultural relations between the sexes.

The research methodology appeals to the use of the method of analysis and synthesis, which allows to understand the conflict between the ideal and reality, which creates certain asymmetries and illusions not only for women but also for men. It is this conflict that underlies the modern rethinking of gender roles, where men and women must be equal partners, but at the same time value men for their work, which creates a certain paradox.

The conclusions prove that the study of women's sociocultural orientations in public assessments of gender leads to the correlation of the universal asymmetry of activities and cultural appreciation of men and women with a certain universal, structural opposition of domestic and social spheres. Substantiating the idea that women gain power and a sense of value only when they are able to go beyond the home world. That is why the societies with the most equal opportunities are not those where men and women oppose or even fight with each other, but those where men value the domestic life of their home and participate in it. Accordingly, in such societies, women can easily participate in important social or socio-political events. In this ideal of complementarity, we emphasize sexual equality, marital solidarity, which is the central metaphor of gender kinship, where husband and wife form an inner center and a certain cultural ideal. Also, we single out the social thesis that society on one level speaks of a married family, while on another it defines a woman as something domestic, thus correlating men with publicity, publicity, sociality. This conflict between ideal and reality creates certain asymmetries and illusions not only for women but also for men. It is this paradox that underlies the modern rethinking of gender roles, where men and women must be equal and even partners, but also value men for their work. Still, women care about realizing their equality by focusing on the second half of this paradox, seeing equality in the creation of social societies, however, as long as the domestic realm remains female, women's societies will never become political equivalents of men's unions, and sovereignty as in the past. can only be a metaphor. If society recognizes the socio-cultural orientations of women and men as equal, the very nature of work must be changed and the asymmetry between work and home must be reduced. Accordingly, it has been proven that women care about the realization of their equality, focusing on rethinking the gender roles of modern society, but seek the basis for women's solidarity and equal opportunities to find a place in the world of men's work.

Key words: *socioculture, woman, society, sex.*

Постановка проблеми. Фундаментальні гендерні основи менеджменту соціокультурної діяльності провадять до розуміння засад функціонування статевих ролей, стереотипів, поведінкових суспільних норм як єдиної інтегруючої концепції суспільних оцінок статі.

Жінки можуть мати певну вагу, владу і вплив, проте жінкам, порівняно з чоловіками їхнього віку й суспільного статусу, бракує загальновизнаного й культурно-вартісного авторитету. До питання поціновування жінок можна підходити з різних позицій. Так, варто запропонувати певну структурну модель, що пов'язує повторювані явища психології, культури та соціальної структури «домашньої» орієнтації жінок на противагу гендерним стереотипам, які пропонують такі визначення, де суспільні та громадські обов'язки одвічно закріплені за чоловіками. Цей підхід дає нам змогу осягнути загальні особливості статевих ролей, виявити певні стратегії, а також ті витоки владних, що закріплено за жінками в різних спільнотах.

Аналіз останніх досліджень. Матеріали дослідження апелюють до питання поділу сфер діяльності за чоловічими і жіночими функціями, що здійснено Талкотом Парсонсом (Parsons, 1964), це провадило до визначення механізмів виокремлення індикаторів чоловічих і жіночих соціальних функцій; дослідження питань статі у світі, що змінюється, здійснила науковиця Маргарет Мід (Mead, 1949); окремі ґендерні дефініції виокремлено та обґрунтовано в праці Вікторії Полюги (Полюга, 2017).

Метою статті є виокремлення соціокультурних орієнтирів жінки в суспільних оцінках статі.

Наукова новизна визначається дослідженням концепції, що об'єднує традиційні спостереження і водночас пропонує систему параметрів, за якими можна досліджувати й розуміти суспільні та культурні стосунки між статями.

Виклад основного матеріалу. Осмислюючи соціокультурну діяльність, орієнтири та роль жінки з точки зору антропології, висновки та судження завжди знаходяться на маргінальній межі. З одного боку, в праці американського соціолога та науковця кроскультурних досліджень – Маргарет Мід (1901–1978) – «Чоловіче і жіноче. Дослідження питань статі у світі, що змінюється» поставлено під сумнів біологічну детермінованість розподілу ґендерних ролей, а порівняння очікуваних від чоловіків і жінок ролей у різних суспільствах відкрило велике розмаїття моделей диференціації ґендерних ролей навіть у межах одного типу суспільства (Mead, 1949). Тобто ми довідуємося про надзвичайну різноманітність статевих ролей у нашій та інших культурах. А з другого боку, ми – спадкоємці певної соціокультурної традиції, що трактує фемінність як щось засадничо-другорядне, але природним і проблематичним є той факт, що в будь-якій культурі жінки так чи інакше підпорядковані чоловікам.

Ірраціональність у культурних оцінках статей вперше проаналізовано в праці Маргарет Мід, де було наголошено на тому, що люди Заходу, які мають за «природні» набутки чоловіків і жінок, навряд чи є такими вже необхідними чи універсальними, як це підказує етноцентрична концепція. Вчена стверджує: «Якщо аж так легко можна ті прояви вдачі, котрі ми традиційно розглядали як жіночі – як-от пасивність, чуйність і готовність доглядати дітей, установити в якомусь одному племені як чоловічу модель, а в іншому – проголосити неприйнятною для більшості жінок і чоловіків, тоді ми не матимемо більше жодних підстав розглядати аспекти розподілу статевих ролей як таких, що пов'язані зі статтю» (Mead, 1949). М. Мід вказувала на те, що є такі спільноти, як новогвінейські арапеші, де жодна стать не виказує надмірної пріоритетності, а є й суспільства, подібні до наших, де діти обох статей егоїстичніші за хлопчиків в інших частинах світу. Така ж ірраціональність властива і для осмислення типів поведінки: бувають суспільства, де жінки позиціонуються як слабка стать, бувають ті, де вони виконують фізично важку працю, а бувають і такі, де такими стереотипами наділені чоловіки. Так, «подекуди в Новій Гвінеї чоловіки є водночас манірні, охочі до флірту, бояться статевих стосунків, хоча багато уваги приділяють любовній магії та косметиці, аби спонукати жінок (як ініціативній стороні) зацікавитися ними» (Mead, 1949).

Але така багатовимірна ірраціональність має свої межі. Кожне відоме нам суспільство виробляє й визнає певні відмінності між статями, й хоча є спільноти, де чоловіки носять спідниці, а жінки – штани, повсюди певні типові завдання, стилі та обов'язки одвічно закріплено за жінками чи чоловіками. Порівняльні дослідження виховання дітей у різних суспільствах розкривають певні психологічні відмінності між статями, а дослідження науковців указують на те, що «скрізь насамперед саме жінки, а не чоловіки відповідають за догляд дітей, і тому малоймовірно, щоб жінки виконували в громаді лідерські ролі захисника чи керівника» (Barry, 1957: 112).

Так, фізіологічні відмінності в будові тіла, а надто у витривалості й силі можуть спричинитися також до типових відмінностей у чоловічих і жіночих заняттях. Але найразючішим, найнесподіванішим є той факт, що будь-яка чоловіча діяльність, на противагу жіночим заняттям, завжди визнається першорядною, а культурні системи надають авторитету й цінності ролям і діяльності чоловіків. Усупереч відомим припущенням є підстави зверненості до досліджень існування суспільств первісного матріархату, спільнот, де б жінки домінували в той самий спосіб, в який панують сьогодні чоловіки. Проте такі дослідження в кількісному порівнянні є доволі малими. Отже, видається, що певна асиметрія в культурних поцінуваннях чоловічого й жіночого є універсальною. Підтвердженням тому є висновки М. Мід, яка визначила це, зауваживши, що «хоч би якими були роздумування відносно походження власності чи права на неї, і навіть коли ці поверхові й очевидні роздуми віддзеркалені в характерних взаєминах статей, все одно престижні цінності завжди закріплюються за діяльністю чоловіків» (Mead, 1949).

Показовим прикладом визначаємо аналіз орієнтирів жінки в єврейських громадах Східної Європи. У цих громадах жінки мають надзвичайно великий вплив. Вони суворі й упевнені в собі матері, а їхні сини є надійною опорою. Єврейські жінки визначають перебіг більшості громадських та політичних подій за неопосередкованим впливом на чоловіка. У домашньому господарстві фінансовими витратами і бюджетом також займається жінка, а значить визначає витрати родини. Єврейська жінка фінансово утримує родину, займаючись сімейним «гешефтом» (прибуткова справа, вигідна комерційна

операція). Однак попри все це жінки схилялися перед своїми чоловіками, а найбільшою радістю в їхньому житті було народити дитя чоловічої статі. Праця жінки винагороджувалася тим, що син ставав ученим – таким чоловіком, чия реальна діяльність могла й не мати особливого впливу на повсякденне життя громади, проте він був джерелом гордості й моральної цінності, її культурним ідеалом (Zborowski, 1955: 45).

Як бачимо, навіть у найрівноправніших суспільствах і таких, де найвиразніше виявляється статева стратифікація, чоловіки постають як осердя культурної цінності. Бодай якась сфера діяльності завжди вважається винятково чи переважно чоловічою, а отже, головною і морально значущою.

Розгляд таких різних поглядів дає можливість обґрунтувати певні аспекти універсальної асиметрії в культурних оцінках статей, оскільки визначає той факт, що чоловіки мають певний авторитет над жінками, певне узаконене культурою право на жіночу підлеглість і покору. Водночас, звичайно, і самі жінки далеко не займають другорядні, проте неузаконені ролі: вони чинять своєрідний тиск на громадське життя спільноти, хоч їхній вплив не визначено законними підставами. Інакше кажучи, за різних обставин чоловіча влада може виявитися послабленою за неопосередкованого втручання жінки, а отже, жінки таким чином здійснюють неформальний вплив та владу.

Визнаючи авторитет чоловіка, жінка може спрямовувати його на свої власні інтереси, тож, як висновок у питаннях, хто фактично робить вибір і приймає рішення, хто, як і на кого впливає, то влада, якою неформально користується жінка, може мати значний і регулярний ефект. Таке розмежування між владою й визнаним авторитетом, між здатністю домагатися покори та визнанням, що це правильно, є найважливішим для нашого дослідження орієнтирів жінки в суспільних оцінках статі.

Зазначимо, що хоча авторитет узаконює застосування влади, він її не вичерпує, а реальні форми винагороди, контролю інформації, чинення тиску і впливу на перебіг подій можуть бути доступні не тільки жінкам, але й чоловікам.

Виникає запитання: як і в яких ситуаціях вага чоловічих систем влади послаблюється чи зменшується, які джерела влади доступні жінкам, та які типи суспільного устрою надають тієї чи іншої цінності жіночому життю? Більшість існуючих оцінок ірраціональних стосунків між статями свідчить про спроби тлумачити їх, покликаючись на якусь універсальну причину.

Наше дослідження основний акцент ставить на людський суспільний і культурний устрій. Звертаючись до досліджень Талкота Парсонса (Parsons, 1964: 58), можемо припустити, що асиметрія гендерних ролей може бути результатом поєднання різних чинників – факторів, глибоко закорінених у підвалинах людського суспільства. «Одним із них може виявитися біологія, але ж біологія стає значущою лише тоді, коли вона витлумачується людьми й пов'язується з типовими моделями поведінки» (De Beaouvoir, 1953: 293). Як відомо, біологічна природа жінки – це насамперед бути матір'ю. Відповідно, результати такого дослідження зводяться до аналізу рівноваги сил у людських соціальних системах, структури людських родин, зокрема. Саме тому подальше дослідження розвивається навколо осмислення проблеми не біологічної природи, а від різної емоційної спрямованості чоловіків і жінок до факту чоловічого авторитету в громадському та соціокультурному житті. Таке трактування традиційно укладене як універсальний факт людського досвіду.

Так, зазначимо, що в більшості традиційних суспільств значну частину життя дорослої жінки відведено на народження й виховання дітей, що призводить до розмежування домашньої та громадської сфер діяльності. Ми ж вважаємо, що таким чином можна показати, як саме це формує багато інших аспектів соціальної структури й психології людей. Так, звернемо увагу на домашні й громадські орієнтації. Протиставлення «домашнього» й «громадського» становить основу певної структурної форми, що необхідна для ідентифікації та дослідження місця «чоловічого» й «жіночого» в психологічних, культурних, суспільних відносинах. Це – вирішальний чинник для розуміння статусу жінки.

«Домашнє» належить до тих найдрібніших інституцій і видів діяльності, що утворюються безпосередньо довкола однієї чи декількох матерів та їхніх дітей. «Громадське» належить до дій, інституцій і спілок, які поєднують, організовують або категоризують конкретні групи матерів. Хоча це протиставлення в різних соціальних та ідеологічних системах буває більш чи менш вираженим, воно й справді надає нам універсальну схему для концептуалізації різновидів діяльності людей різної статі. Це протиставлення не так визначає культурні стереотипи чи асиметрію, як служить підґрунтям, аби підтримати якусь дуже загальну ідею про ототожнення жінок із хатнім життям, а чоловіків – із життям громадським. Ці ототожнення, загалом, можуть бути пов'язані з роллю жінок у вихованні дітей; розглядаючи їхні

численні віхи, можна підійти до розуміння природи жіночої підпорядкованості й можливих способів її подолання. Хоча з огляду на той факт, що жінки народжують і плекають дітей, ми начебто й не повинні асоціювати це з якимись обмеженнями в правах, але такі трактування переважно і стають центральними чинниками для виокремлення різниці в поділі праці будь-якої групи дорослих людей. Жінки через свою материнську роль поглинуті насамперед домашніми клопотами. Їхня економічна й політична діяльність обмежується обов'язками догляду за дітьми, всі їхні емоції та увага є партикуляристськими та зосередженими на дітях і домівці.

Так, наприклад, Е. Дюркгейм спромігся висунувати, що «колись давно жінка відсторонилася від війни й громадських справ, присвятивши все життя своїй родині» (Durkheim, 1964: 60). Дж. Зіммель стверджує, що жінку «через її особливі функції, зведені до занять догляду за домівкою, прикуто до самопосвяти якомусь єдиному індивідові й застережено від виходу за межі тих групових стосунків, в основі яких лежать шлюб і родина» (Simmel, 1955: 180]. Коли відкинути історичні або функціональні тлумачення, то вражає, що і в цих двох випадках, як і в багатьох інших, домашня спрямованість жінки сприймається як найважливіший чинник для розуміння її суспільного становища. Ця спрямованість протиставляється позадомашнім, політичним і військовим сферам діяльності та інтересам, які перш за все асоціюються з чоловіками. Відповідно, чоловіки не мають жодного такого постійного, рутинного та емоційно наповненого обов'язку, що виглядав би настільки необхідним і природним, як зв'язок жінки з її дитям. Отже, чоловіки вільні утворювати широкі спілки, які ми називаємо «громадськими», універсалістські системи ладу. Відповідно, жіноче життя порівняно з чоловічим виглядає неструктурованим і «спонтанним». Подібні сприйняття не є, звичайно, притаманними виключно чужим культурам, але видаються універсальними. Так, науковці від Е. Дюркгейма до Т. Парсонса проголошували, що жінки «емоційніші» чи «експресивніші» й не такі «раціональні» чи «інтелектуальні», як чоловіки. Віддавна стверджується, нібито ця різниця функціонально необхідна для родини як соціальної групи (Zelditch, 1955: 243]. Однак дослідження сучасності спростовують це припущення, вказуючи, що «експресивна» вдача жінок є культурною інтерпретацією, як і сумлінний аналіз суто жіночих способів діяти й думати. Згідно з дослідженнями Е. Дюркгейма можемо припустити, що структура й природа соціальних стосунків впливають на «культурні» уявлення й способи мислення, відповідно, це твердження змінює традиційний постулат соціальної науки. У ньому відображається не якийсь природний чи необхідний дар, а окрема загальна культурна траєкторія. Оскільки жінкам доводиться працювати в межах такої соціальної системи, яка розмиває їхні цілі й інтереси, то вони схильні розвивати в собі такі способи бачення та відчуття діяти, які відповідають «інтуїтивним» й непослідовним, разом із чуйністю до інших людей, що дозволяє розвиватись і прогресувати. Отже, вони можуть бути «експресивними». Але важливо також збагнути, що культурні стереотипи диктують способи сприйняття. Саме тому що чоловіки входять у світ уже сформованих суспільних стереотипів, вони й видаються нам інтелектуальними та раціональними, а той факт, що жінок із такого світу вилучено, змушує їх мислити й поводитися в інший, новий спосіб. Те, що про чоловіків, на відміну від жінок, можна говорити як про пов'язаних із культурою, віддзеркалює ще один аспект культурних уявлень про жінку. Символізм у культурі вказує та порушує притаманне кожному суспільству чуття ладу, де ідея «ладу» пов'язана з її протилежністю – «безладом». Тому стереотипізоване суспільство намагається уникати подібних речей.

Висновки. Дослідження соціокультурних орієнтирів жінки в суспільних оцінках статі провадило до співвіднесення універсальної асиметрії різновидів діяльності й культурних поцінувань чоловіків і жінок із певним універсальним, структурним протиставленням домашньої та громадської сфер, виходячи з припущення, що жінкам бракує громадської цінності й статусу до тієї міри, до якої їх обмежено домашньою роботою, відірвано від інших жінок та від соціального світу чоловіків. Жінки набувають влади й чуття цінності, коли вони спромагаються вийти за межі домашності і ввійти до чоловічого світу. Саме тому суспільствами з найбільш рівними можливостями є не ті, де чоловіче й жіноче протиставляються чи навіть борються одне з одним, а ті, де чоловіки цінують домашнє життя рідної домівки й беруть у ньому участь. Відповідно, в таких суспільствах жінки легко можуть брати участь у важливих громадських, політичних подіях. Зазначимо, що сучасні європейські суспільства до певної міри беруть участь у цьому, особливо на рівні ідеології (хоча, звісно, не в економічній чи в інших формах організованості). У цьому ідеалі взаємодоповнюваності європейці наголошують на статевій рівності, подружній солідарності, що є центральною метафорою гендерної спорідненості; чоловік і дружина утворюють осередок, упорядковуючий

принцип для врахування відносин, а також певний культурний ідеал. Однак суспільство на одному рівні говорить про подружню родину, тоді як на іншому визначає жінку як щось домашнє, тим самим співвідносить чоловіків із публічністю, громадськістю, соціальністю. Цей конфлікт між ідеалом і дійсністю створює певні асиметрії та ілюзії не лише для жінок, а й для чоловіків. Так, можна висловити припущення, що саме цей конфлікт лежить в основі сучасного переосмислення статевих ролей, де чоловіки й жінки повинні бути рівними й навіть партнерами, але при цьому ще й цінувати чоловіків за їхню працю. Досі жінки дбають про реалізацію своєї рівності, зосереджуючись на другій половині цього парадоксу. Жінки досі шукають підстави для жіночої солідарності й рівних можливостей знайти собі місце у світі чоловічої праці. Жінки вбачають рівність у створенні суспільних товариств, однак поки домашня царина лишається жіночою, жіночі товариства ніколи не стануть політичними еквівалентами чоловічих спілок, а суверенність, як і в минулому, може бути лише метафорою. Якщо суспільство визнає соціокультурні орієнтири жінок і чоловіків як рівні, повинна бути змінена сама природа праці й зменшена асиметрія між працею й домівкою. Для цього необхідним є залучення чоловіків до сфери домашніх клопотів та обов'язків. Звісно ж, нелегко уявити собі таке моделювання нашого суспільства, і все ж таки нам необхідно вже сьогодні поєднувати політичні цілі з ілюзорними візіями, оскільки це дає нам образ такого світу, де протиставлення домашнього і публічного зведено до мінімуму й відірвано від статевих приписів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Полюга В. Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. Дніпропетровськ, 2017. Вип. 11. С. 102–110.
2. Barry H, Bacon M. K., Child I. L. A CrossCultural Survey of Some Sex Differences in Socialization. *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1957. №. 55. 232 p.
3. De Beauvoir S. The Second Sex. New York, 1953. S. 293.
4. Durkheim E. The Division of Labor in Society, trans. George Simpson. New York, 1964. P. 60.
5. Mead M. Male and female a study of the sexes in a changing world. New York : W. Morrow, 1949. 477 p. URL: https://www.worldcat.org/title/male-and-female-a-study-of-the-sexes-in-a-changing-world/oclc/2666993 (дата доступу: 03.02.2020).
6. Parsons T. Social Structure and Personality. New York, 1964. P. 58.
7. Simmel G. Conflict and the Web of Group Affiliations, Irans. Kurt Wolff and Reinhard Bendix. New York, 1955. P. 180.
8. Zborowski M., Herzog E. Life Is with People. New York, 1955. P. 45.
9. Zelditch M., Role Differentiation in die Nuclear Family. *Family, Socialization and Interaction Process* / Ed. by T. Parsons, R. Bales. New York, 1955. 307 p.

REFERENCES

1. Poliuha V. Henderni definitsii muzychnoho mystetstva v osvitnii systemi. [Gendered definitions of musical art in the educational system]. Anthropological dimensions of philosophical research. Dnepropetrovsk, 2017. № 11. P. 102-110 [in Ukrainian].
2. Barry Herbert, M. K. Bacon, and I. L.Child. A CrossCultural Survey of Some Sex Differences in Socialization // Journal of Abnormal and Social Psychology, №. 55, 1957. 232p. [in English].
3. De Beauvoir Simone, The Second Sex. New York, 1953. S.293 [in English].
4. Durkheim Emile, The Division of Labor in Society, trans. George Simpson. New York, 1964. P.60 [in English].
5. Mead Margaret, Male and female a study of the sexes in a changing world. New York : W. Morrow, 1949. 477 p. URL: https://www.worldcat.org/title/male-and-female-a-study-of-the-sexes-in-a-changing-world/oclc/2666993 (access date: 03.02.2020) [in English].
6. Parsons Talcott, Social Structure and Personality. New York, 1964. P.58 [in English].
7. Simmel Georg. Conflict and the Web of Group Affiliations, Irans. Kurt Wolff and Reinhard Bendix. New York, 1955. P.180 [in English].
8. Zborowski Mary, and Elizabeth Herzog, Life Is with People. New York, 1955. P.45 [in English].
9. Zelditch Morris, Role Differentiation in die Nuclear Family // Family, Socialization and Interaction Process. / Ed. by T. Parsons and R. Bales. New York, 1955. 307p. [in English].

UDC 78
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209704

Lianna BUCHOK,
orcid.org/0000-0002-6692-5220
External PhD Student
of the National Academy of Culture and Arts Management,
Teacher
of Municipal Establishment of Higher Education "Uzhhorod Institute of Culture and Arts" by
Transcarpathian Regional Council
(Uzhhorod, Ukraine) lianna350@ukr.net

STYLE DISCOURSES OF ACADEMIC SPECIALIZATION OF THE TRANSCARPATHIAN SCHOOL OF COMPOSITION BASED ON EXAMPLES OF PIANO ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The formation and development of the Transcarpathian school of composition falls on the so-called Intentional period of the history of musical culture, which unlike the Classical and Romantic periods, is no longer dynamic, but rather extensive in the nature of cultural initiatives. Generally, it means that the purely volitional discourse of the cultural creation of the so-called Classical period of the musical history changed from, so to speak, iambic discourse (intention from the past to the future) to a trochaic one – when the measurable temporal perspectives of the cultural space are balanced in favour of "real" time and its speculative connection with continual reality.

However, for the formation and development of the Transcarpathian school of composition, especially in the field of piano music, the discourse on mastering the academic technologies of musical thinking and at the same time adequate stylistic resources with respect to the latest artistic aesthetic and stylistic forms of the creative process proved to be an indication of the actualization of stylistic initiatives in the spirit of modern and at the same time modernistic (as innovative) implementations in the sense of the latest principles of style formation. Among such initiatives, one should first mention the technologies of stylization and the allusion method of style development, which rely on a certain pole of stylistic attraction and conscious stylistic borrowings.

That is, the trace of obvious shifts in the style paradigm on the national discourse of style formation turns out to be closely related to style reminiscences, since the purely national vector of style formation tends to come up to the macro-individuational resonance processes in the so-called historical set of style systems. In this context, after all, the question of a separate existence of the "Transcarpathian school of composers" as a style-forming fragment of the whole panorama of the Ukrainian national compositional tradition is very relevant. It seems that this question has special roots in the interpretation of the very phenomenon of a school of composers, as it is a purely profile orientation of the Transcarpathian composers's work on the principles of professionalism and academic training.

With regard to music composition in Transcarpathia, there are all objectively existing prerequisites for stating that it has the right to be recognized as a "school of composers": in this regard, important is the academic training of the authors of musical works, representing a mentally characteristic image of creative ideas and a remarkable flair for testing the latest algorithms of musical thinking.

Key words: *Intentional period of music development, Transcarpathian school of composition, piano music.*

Ліанна БУЧОК,
orcid.org/0000-0002-6692-5220
здобувач
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач
КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради
(Україна, Ужгород) lianna350@ukr.net

СТИЛЬОВІ ДИСКУРСИ АКАДЕМІЧНОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ У ПРИКЛАДАХ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Становлення й розвиток закарпатської композиторської школи припадає на так званий Інтенціональний період історії музичної культури, який супроти Класичного та Романтичного періодів вирізняється вже не динамічним, а екстенсивним характером культуротворчих ініціатив. Загально це значить, що суто вольовий дискурс культуротворення так званого Класичного періоду історії музики змінився із, так би мовити, ямбічного дискурсу (інтенція із минулого у майбутнє) на хореїчний – коли урівноважується вимірність часових перспектив культурного простору на користь «теперішнього» часу та його умоглядного зв'язку із континуальною реальністю.

Однак для становлення і розвитку закарпатської композиторської школи, а надто – у сфері фортепіанної музичної творчості, – вирішальним виявився дискурс на опанування академічними технологіями музичного мислення й водночас адекватними щодо новітніх художньо-естетичних та стильових мислеформ творчого процесу стилістичними ресурсами, що мали б свідчити про актуалізацію стилетворчих ініціатив у дусі модерних та модерністичних водночас (як інноваційних) упроваджень у сенсі новітніх принципів стилеутворення. У числі таких ініціатив передовсім слід назвати технології стилізації та алюзійного способу розвитку стилю, які покладаються на певний полюс стильового притягання та свідомих стилістичних запозичень.

Тобто слід очевидних зрушень у стильовій парадигмі щодо національного дискурсу стилеутворення виявляється тісно пов'язаним зі стильовими ремісценціями, оскільки суто національний вектор стилеутворення прагне «дорівнятися» до макроіндивідуаційних процесів резонування у так званій історичній множині стильових систем. У цьому контексті, зрештою, вельми актуальним виявляється питання достовірності існування саме «закарпатської композиторської школи» як такого стилетвірного фрагмента, що стосується усієї панорами української національної композиторської традиції. Як видається, в цього питання – особливі корені інтерпретації самого феномена «композиторська школа», оскільки йдеться про суто профільне орієнтування композиторської творчості композиторів Закарпаття на засадах професіоналізму та академічного вишколу.

Стосовно композиторської творчості на теренах Закарпаття є усі об'єктивно наявні передумови для судження про те, що вона моє право на визнання за нею існування саме «композиторської школи»: у цьому питання вагомий сенс має академічний вишкіл авторів музичних творінь, які репрезентують собою ментально характерний образ творчих задумів та неабиякий хист щодо апробації новітніх алгоритмів музичного мислення.

Ключові слова: *інтенціональний період розвиту музичної творчості, закарпатська композиторська школа, фортепіанна музика.*

Formulation of the problem. In the dimensions of the theory and history of culture, the issue of style-building processes, such an extremely important aspect regarding the cultural content of artistic works is always relevant; in particular, diagnostics of the mental "movements" like filling the mental field of a certain cultural space with new and new thought forms. In fact, in this very sense among the genre spheres of musical works of Transcarpathian composers, piano music is of special interest: as the most abstract form of musical works, it not only assimilates the richest stylistic resource of European musical culture, but also differs by its distinctive intonational and lexical foundation and purely mental character. After all, heightened attention to the study of precisely the regional specificity of academic musical works is today perhaps the most priority area of Ukrainian art criticism, since "there is nothing non-ethnic in the world" (by Anthony D. Smith). Therefore, a thorough analysis of the origins and prospects for structuring this specificity, taking into account the processes of ethno national identification, is adequate with respect to the challenges of the postmodern phase of culture creation, which in singularity shows the spiritual integrity of the picture of the world. In the most general terms, such an approach can be seen in studies of musicologists of the Ukrainian diaspora (for example, V. Vytvytskyi), who in the early twentieth century had certain considerations based on the specifics of the national mentality and the nature of the style creating processes in the period of formation of Ukrainian professional composer's works.

Analysis of recent research and publications. Only in the 1990s the conditions for the conceptual development of the national specificity of Ukrainian musical academic works in relations with European style experience matured (authors L. Kyianovska; O. Kozarenko, 2000; N. Kostiuk; M. Rzhevska; M. Yarko, 2011). Meanwhile, the history of the study of professional musical creativity of Transcarpathian composers began with thematic developments in the genre of «creative portrait» (a type of popular science publication): for example, autobiographical essays on Transcarpathian composers – D. Zador (by Ya. Rak) and I. Marton (author N. Pitsur) and others. After that, the scope of interest also included developments dedicated to «forgotten» names and little-known regional figures (authors O. Green, I. Popova, T. Rosul). Only recently, studies of the combined experience of the professional works of Transcarpathian composers (the countdown of its existence dates back to the second half of the XX th century) formed into a kind of analytical tradition (authors E. Dobrovolska, O. Korolenko, M. Lykhovyd, V. Madiar-Novak, O. Markush, L. Mykulynets, L. Mokanu, V. Mukhina, K. Olenych, M. Panchenko, L. Uralskyi, O. Yurosh). It has been found, however, that today the practice of studying the piano works of Transcarpathian composers mainly emphasizes only the regionally stylistic "colours" of the real musical text – beyond comprehending the real stylistic initiatives of their authors in the spirit of re-interpretational (non-restorative) movements of the culture of the Intentional period of music history.

The purpose of the article is to present in the examples of piano works of Transcarpathian composers of the second half of the 20th century the algorithms of formation and development of such professionally structured phenomenon as "Transcarpathian school of composers".

Presenting the main material. Under such circumstances, it becomes obvious that researchers generally neglect modern culture logical analysis algorithms and therefore do not reach a generalization of the Transcarpathian composers' level of professional abilities in the context of such an "identity of differences" (the expression of K. Jaspers) as the world musical culture of the XXth century – with all its diversity of stylistic orientations. In particular, it is also important to understand that in Transcarpathia (as in Halitsiya), mastering the academic principles of musical thinking occurred not only in the chasing syndrome mode (by R. Stelmashchuk), but also in "outracing", which sometimes gave rise for judgments about the "oncoming" character of the creative process (V. Vytvytskyi's definition, 1996: 13) – when one-time coexistence of historically different types of style systems is observed. Therefore, it means that the experience of thinking about the peculiarities of comprehending the processes of formation and development of the Transcarpathian school of composition now needs a radical renewal of the categorical apparatus taking into account the postmodernist intentions of comprehension the style of creative initiatives that over the past decades of the XX th century have determined the procedural nature of cultural creation. As is known, in the newest musical works the vector of style formation from the old dynamic nature of self-realization – when iambic (in the broad sense of the word) direction was a priority – changed quite dramatically into an extensive (expansive) mode with significant artistic and stylistic preferences. All this is the basis for the search for specific analytical algorithms based on ontological comparisons with the musical practice of previous artistic eras. Indeed, today it is fact that the available analytical techniques that have grown in the bosom of the classical scientific picture of the world and classical music theory are not capable of explaining the conceptual modality of the latest creative concepts (described in detail by N. Herasymova-Persydska, 1998: 32–47; O Opanasiuk, 2018: 271–286; B. Siuta, 2010: 35–42). Moreover, the until recently recognized priority of the so-called holistic analysis loses its universality and requires the involvement of "discourse analysis" approaches – when the position of clarifying certain regularities of cultural development loses its meaning and therefore there are no grounds for macro-generalization of relatively qualitatively new positions of the future development of culture . Actually, the reason for this is the extension (expansion, distribution) of the procedural formation and development of a new musical art – the basis of its intentional conditionality and the specific character of cultural meanings. So, only taking into account the purely procedural and structural aspects in their Intentional accentuation (focus on certain meanings) opens the way to an adequate comprehension of the creative concept – in the sense of the "intentional definition function» or more generally the «constructive function" (according to R. Inharden, 1962: 455–456). Thus, only the fixation of the intentional aspects of the phenomena, which, in fact, perform the function of intentional definition, have the right to exist in the aspects of the semantic components of certain phenomena and the semantic signs of the whole and thereby ensure such analysis practice as Intentional Reflection – against the tendencies of conservatism, who hunted down nothing but the formation of culture.

For example, traditionally, the study of the "microworld" of a musical work is usually taken first on the stylistic «mega level», and then on the contextual «meta level», although the analysis of "figurative" level is of the main importance (without omission the so-called intonational level of semantic logic of musical thinking and reaching the most important "conceptual" level). However, the integrative nature of such concepts as the "intonation model" (defined by V. Moskalenko, 1998: 50) and the "intonational relief of thematic material" (defined by K. Ruchievska, 1977: 160) invariably leads to the observation of the so-called genetic sources of musical thematism and its holistic hermeneutical reinterpretation putting forward specific analytical accents. That is, we are talking about updating the methodological parameters of musicological analytics, especially with regard to the projective possibilities for the development of modern musical work, when you have to use the method of so-called "conceptual analysis" (A. Demchenko's definition) – "identifying figurative content as a basic position on the basis of which is the inductive ascent from the specifically musical to the broader cultural and sociological categories, and through them to the realization of human quality, inherent in the work" (cited by: Konson, 2010: 145). Indeed, in a cultural-historical context every musical work deserves to be perceived as an artistic document of the era, which confirms the historically relevant image of the world and "historical" man, which at the same time creates general (epistemologically approved) knowledge of the world and man by means of the figurative and semantic nature of art.

So, first of all, it should be noted that the regional specificity of the development of professional musical creativity in Transcarpathia is determined by purely historical factors of the life forms of ethnic communities: the idea of ethno-national identification turned out to be decisive for this region – in the

form of folklorist activity, independence of the choral tradition as a nationally characteristic and educational direction of musical creativity (clerks-teachers, private music schools, popular print publications with musical material, etc.). Moreover, on this background the emergence of piano compositions actually for the first time declared purely academic roots of professional musical creativity in Transcarpathia, and not only: at the same time, a historically logical process of its stylistic specialization took place – like the historically composed stylistic panorama of European music. Though, the uniqueness of the very style-making process was provided by a special method of creating style – based on stylisations and allusions (literally – hint, type of indirect citation), which fully corresponds to the spirit of modern intentions of cultural formation.

The didactic aspect was not of less importance – the professional replenishment of the pedagogical repertoire in the elementary music education of this multi-ethnic region. The educational component - a real system of professional music education – is always a priority, and ***Zihmund Lendiel*** (1892–1970)[1] was the first who joined the formation of such a system in Transcarpathia. In temporal paradigm it should be noted that this was a special didactic material: its style was based on post-romantic discourse about style, based on the thought forms of idealizing ethnic folklore traditions and the targeted development of professional musicalization of academic musical works. For example, in the *"Pastoral"* by Z. Lendiel, this is a dramaturgically meaningful progress of the compositional form based on signs of poetry (lyrical digressions, association overtones, etc.), which also includes exquisite "maneuvers" of variant reintonation and variation processing of the basic intones of thematic material. Among the latter are the epic modality of the tune, the flexible transition from cantleness to dance, and also (and this is very important) the technique of thematic work of a sample of the Haydn and Mozart symphonies. Characteristic is that the entire intonation process is shrouded in a metaphor of reflexive contemplation, which modernizes the intonational-dramaturgical perspective of the thematic of the play. Another example is Z. Lendiel's *"Little Fantasy"* on old Hungarian fantasies: in it the composer also applies, so to speak, the through trajectory of the "plot" unfolding, which is identical according to the principle of poetry, but at the same time diversifies its characteristic rationalistic treatment of classical centers – with the help of thematic work when textural and articulatory (stroke and illogical) changes are primarily indicative. Equally rich with the expression is his *"Song"* for the piano: didactically it is aimed at the mental character of the Transcarpathian folk song – reflexively engaging in reflections and hearings. And again, as in the previously considered plays, the composer is very scrupulously entrusted to the dramatic perspective from the beginning as conception (Andante), through his own "soul singing" (Andantino) to the thought form "to keep your chin up" – chardash.

Instead of it in ***Desiderius Zadora's*** piano works (1912–1985) we have the opportunity to admire intentions regarding neoclassical style orientations – when there is an allusion to a certain historically known representative. In Scherzo, for example, this is an allusion to the classical models of the genre semermes of scherzo (jokes) in the rules of the emancipated dissonance algorithms and atonal ratios, as well as eccentric articulation techniques in the «Sprechstime» model as expressive intonational articulation of musical vocabulary. In turn, the "Fugue" of D. Zador has the features of a purely «Bach» model of articulating meanings in a declamatory manner and the "song" nature of contrapuntal realizations[2].

Another significant figure in the accumulation of pedagogically oriented piano material of the Transcarpathian school of composition is ***Emil Kobulei*** (1929–2004) – a man of universal inclinations in creating ethnographically oriented musical consciousness and professional foundations of musical education. As a student of outstanding music theorists (A. Kotliarevskyi, S. Paliuchenko, S. Liudkevych), E. Kobulei was able to reproduce the technologies of stylistic specialization of the piano repertoire in the spirit of postromantic traditions at a high professional level. So, in the *"Miniature"* it is the pathetic spirit of Chopin's piano preludes; in the *"Prelude"* it is the courageous-epic spirit of the symphonic preludes, when the lyrical subject and its mental originality in the meaning of the "subject of history" are enlarged. In addition, it is in "Prelude" (pay attention to the purely "male", as in the preludes of F. Liszt, the form

[1] Thus, a private music school operated under his leadership during the years 1920-1944. For the pupils of the piano class of this school, Z. Lendel, for the first time in Transcarpathia, offered professional replenishment of the nationally inspired pedagogical repertoire in elementary music education.

[2] By the way, it is generally accepted that a professional school of composition is formed since it is headed by a person who has received professional musical education just as a composer. And this is despite the fact that the factuality of the emergence of such a school is in fact connected with a much larger number of factors, although among them the criterion of academic specialization of creativity is really important. In Transcarpathia, **Desiderius Zador** (a student of J. Krzicky, V. Novak, A. Haby) turned out to be such a leader, whose work covered perhaps the most important foundations of the composer's school: the academic specialization of the genre system of creativity, the deep intonation roots of the source base of the region, the flexible interaction of style systems like that.

of articulation of the genre form) E. Kobulei resorts to the attributes of a free modulation plan – outside the criterion of close functional relationships within the basic tone the effect of the "extended diatonic model" of S. S. Prokofiev and the atonal ratios of the sample of the head of the Novovensk school named after A. Schönberg. But all these stylistic "wanderings" the composer balances with meditative reminiscent in the style of a "sensual" classical harmonic type of modus. In the end, E. Kobulei also introduces a "test" for the well-known variability typical of the folklore Slavic vocabulary to the didactic tasks: in the play "The Dance of Mika" (Mika is the composer's daughter), the peer and minor branches of the same name and their kindred varieties are purposefully compared, which, as an effective reception at the mental level, indicates the psychotype of Transcarpathians – the dualism of reflection and zeal.

In turn, the followers of the founders of the Transcarpathian professional school of composition, among whom the figure of ***Ishtvan (Stepan) Marton*** (1923–1996) occupies a prominent place, are increasingly developing the vector of stylistic and purely stylistic diversity of the pedagogical repertoire of novice pianists. Thus, in his *"Elegy"* for piano, the composer found his own correlates of the semantics of this aesthetically «romantic» genre form in kind of sadness for the lost: its focus is the intonemes of emotionally disturbed reflections of folk origin – the pathetic of instrumental forms of playing on cymbals. However, in the composition *Play*, the composer attains even greater analogies with the stylistic signs of a new form of musical "sound-thinking" – the creation of musical matter by means of an exquisite "sound idea". Therefore, in expressive terms, the moment of articulation is decisive – the intonational underlining of thematic constructions with the flexible variability of metric ratios and purely stroke «formulations» in carrying out a certain intonem (recitation, urbanism, general forms of movement, etc.). All this, therefore, testifies to the intellectual workload of thematic processing, which is a worthy thought form of entering the space of an already new musical consciousness – in the spirit of modernity, which is sometimes interpreted as a type of cultural-creating situation or as the «last glimpse of romanticism» (according to interpretations by M. Karalius) or as a special way of the national style-formation process by means of the semantic «game» with allusions (by O. Kozarenko, 2000). That is, in one case, the focus is on the strength of romantic aesthetics (type of autonomous, homogeneous style) and in the other – on innovative implementations regarding the way the style is created by means of conscious contamination (borrowing, styling, etc.), which are designed to testify about the historically necessary method of creating a national style in the spirit of not a micro, but a macro-individualization process – when resonances occur in the space of their own kind (national identity) of historical systems in such a macro-world as world art culture.

In other words, if for the time being there was a need for consistent labeling of the micro-individualization process, which consciously relied on the ethnic form of identity as a fundamentally closed formation, then the process of mastering the national form of identity, which is a fundamentally open formation, was aimed at achieving goals in the form of a synthesized style model, the so-called interpretive type of style, has a heterogeneous (non-uniform) nature. In general, this means that the communicative-receptive (as generative) aspects of the Ukrainian musical modernity contain their own cultural parameters concerning the development of national traditions by means of innovative changes in the artistic consciousness and its conceptual sections. The meaning of such changes is sometimes stipulated in the spirit of the "Europeanization phase" – the phenomenon which for Ukrainian culture as a whole arises as a special appearance in its existence status as a "match" competition to the achievements of Western European culture by maneuvering outward and manifesting only selected values (Yarko, 2011: 189–198). Such an emphasis on the axiological (as well as on communicative) properties of the style ensures its learning as a "special" sphere through the prism of the issue of the «spiritual situation of time» (K. Jaspers), provides an opportunity to find out nothing more than a socio-historical genesis and the psychologically receptive component of the style itself – in the sense of its widely interpreted "objectivity" and meaning fields.

However, in relation to the Transcarpathian school of composition, historically, in the piano compositions of the second half of the twentieth century, there is actually simultaneous coexistence of both micro- and macro-individual processes: on the one hand, the intent of ethnic identity manifests itself as an end in itself; on the other hand, reinterpretational (non-restorative) "movements" are intensively attracted, corresponding to such a global idea of the modernist era as the "idea of global cultural synthesis" (Kozarenko's, 2000: 250]. For example, Desiderius Zador's *"Etude"* in do minor (1952) is a brightly modern / secession style model, which is based on the author's stylization of a certain historically known characteristic for postromanticism and has a distinctly individual image-concept. However, the concept of D. Zador's "Etude" in do minor has also a slightly different, so

to speak, spirit – assimilation (conscious one) with several mentally distinct figurative systems: Chopin's dramatic impulses, pathetic of Scriabin's poems, volitional tension of Beethoven thematism and even sound urbanism (as in the music of I. Sravynskyi or P. Hindemit). But these are only stylistic attributes of the work. At the same time, the actual stylistic features of this "Etude" emerge in a purely conceptual plane: the listed associations, which are identified by ear in the measurements of the stylistic characteristic of historically known themes of theism, are amplified (with an exaggeration effect) means of "message" about a certain "something". And this "something" is speculatively formed into a spiritual image of a Human, which is ambivalent in its internal composition: on the one hand, creativity (pathetic virtuosity), dramatic and even heroic impulses and powerful will; on the other, the descending emotions of conquered lyricism. Moreover, the latter are the key moments of the compositional form, the dramatic perspective of which is provided by sharp variations and shifts in the meaning of image (including even the final «point» of the work). So, only the dramatic (semantic) perspective of D. Zador's "Etude" directly indicates the mentally characteristic image-concept in its dynamic structure – as a subjectivized intonational image of the world.

In turn, for the continuation and expressiveness of opinion regarding the idealization of precisely the romantic traditions in the piano works of Transcarpathian composers of the second half of the twentieth century, we should also turn to the same D. Zador's *Piano concert* with orchestra (written in 1966). In this work, the composer reproduces the engagement with postromantic idealisations as much as possible. Among them there are the thought form "Human and Nature", the archetypes of ethnic culture, and most importantly – a purely classical approach to structuring the concept, when there are acutely actual collisions of opposites (dialectical type). Such a concept always requires a particularly dynamic development – as "striving for the highest point of tension, for extreme instability" in order to "unleash" in a statement, in a strong-willed victory fixed over the stability of the "last" point: again and again the tonic with all the power of a powerful orchestra. This is the dominance of iambism in the broad sense of the word. The dynamic flow process itself has a contrasting curve – with sharp ups and deep lows. The musical time is brightly vector, although, moreover, it establishes a balance between all three characteristics of time (the past – the present and the future)» (Herasymova-Persydska, 1998: 34). The quoted judgment of N. Herasymova-Persydska, which the researcher cites with the aim of comparing the concepts of classical and non-classical art, makes it possible to describe the essence of the concept of D. Zador's concert as such a post-romantic project, which also contains spiritual and ethical attempts of postmodern epochs: the essence of these efforts is in the idealization of the classical traditions of symphonism as a method of creative thinking in their transparent recognition. These include, for example, the classical norms of the compositional plan (sonata, concentric form, rondo-sonata form) and the grammatical structure of the classical cyclic form (I part is «Action», II part – "lyrical center"; III part combines "scherzo" and the "final"). However, in the dramaturgic plan of the D. Zador's concert the listed representatives of idealization (resolution and clarity of compositional structuring) were synthesized with a lyric-epic modus. That is, if the classic type of sonatism and symphonism is understood as a specific system of musical thinking based on causal relationships and logical / rational laws of human thinking with an expressively tuned modus structure (conflict-dramatic type of segment correlation according to the laws of dialectics), then interfering these systems of the epic kind of art (a combination of comparison and contrast) introduces a maneuver of avoiding conflict and its replacement by a means of introducing an additional meaning. In Piano Concert of D. Zador it is a total idealization and re-interpretation of the romantic modality of amazement by folk sources and imaginative associations about the native land – its landscapes, symbolic images and scenes – and the inclusion of elements of the «game» with style allusions.

At the same time, with the intentions of modernizing musical creativity, the question of its connection with academic (classical) experience always arises in a special way. And this is despite the fact that the main principle of the formation of a new musical consciousness was, above all, distancing from all that is, in fact, «traditional». However, the challenges of modernity are not so much the rejection of tradition, but its continuation in new and new transformational versions, because the stability of the communicative connection with the tradition itself does not cease to exist. In particular, the problem of the manifestation and interpretation of compositional and dramatic principles of structuring a fully specific musical work is perhaps the most compelling reason for judgments regarding the individual-style features of its author. In this case it will be about one of D. Zador's early creative projects – his *piano "Sonata"* (1960), in which the composer rather unusually embodies the idea of sonata as the semantic basis of sonata as a structure-forming principle. Hence there is the

question of the neoclassical line of piano creative work of Transcarpathian composers in its links with academic experience; namely, its reinterpretation or neo-restoration. Actually the D. Zador's piano "Sonata" is perceived as a neoclassical creative project in which the structure-forming principle of sonarity that was born in the bosom of a homophonic-harmonious system of musical thinking is combined with the linear principle of the polyphonic system of thinking: the latter, since it is the leading means of "movement" of music matter, as if from the inside, saturated with illustrative meaning by the effects of folk origin (according to M. Lysenko it is the principle of "national illumination") that is an instrumental type of music playing on cymbals; but at the same time, these «flashes» of expression manifest the identity of the declamatory nature of the musical thematism of the sample of the New Vienna school. That is, D. Zador's "Sonata" is a typically modernistic "will to style" guide, which synthesized postromantic experience with the latest technologies of creating musical matter, which significantly influenced the nature and structure of artistic imagery in the modality of «sonatas» with its specific shifts in expression: the genre form of the sonata in D. Zador's version has far from classical roots – the usual (like perfect / classical) causal principle of figurative-semantic structuring is not involved in it, which, as a way of organizing the image of the world in the twentieth century, was often replaced by the so-called fabulistic principle of plot composition. However, the semantics of the genre form of the sonata did take place: it was provided with a parabolic type of correlation of concept segments – with sharp shifts in the values of the image. There is a trace of plot logic (linear projection of deployment) and even mosaic – a motley mixture of pictures, the totality of which creates a «description» of a certain mythically composed picture of the world. And at the same time, the author clearly follows the dramatic formula inito: motus: terminus», where: the first dramatic segment is implemented on a large scale briefly – it is an intonational formula of an epigraphic theme that has the meaning of an acoustic thematism code, which is like a tone plot in intonemes the declamatory type of questioning embodies the semanteme like the rhetorical "Cvo wadis? / Where are you going?"; the second is implemented in the multi-order modalities of "movement" and "contemplation"; the latter is translated into meaningful semantic attribution of three points. Therefore, on the one hand, this Sonata is saturated with expressive sonata proper tone story, which, through the continuous acoustic presence of a certain kind of interval ratios with their specific modal context, stably keeps the eventful contrast against the ostinat form of the prelude specimen; on the other hand, the actual image of the sonata, which has a powerful dramatic movement with "ledges" in a tirade manner (literally – pull) with long-term emotionally saturated in elevated tone "phases" that literally interfere with only the streamlined movement model. The result of all this is an individual-style, consciously concluded paradigm of the "sonare" semanteme – in the acquired symbiosis of the meaningful code of the actual sonata (event factor) and quasi-improvisation maneuver, which at the same time originally outlines the structural-semantic progression of the "open" compositional form.

Conclusions. Thus, the creative concepts of piano compositions by Transcarpathian composers in the modernist model show not only the historically necessary intention to "compare2 in the academic practice of arranging and mastering the latest stylistic models of creativity, but also purposefully resort to the method of its style specialization in terms of comprehending the spiritual integrity of the national musical culture in the context of stylistic initiatives of the intentional period of musical culture – such «the initial intention that maintains itself for ... formation, performs the function of semantic software, procedurally and structurally expanded and accordingly determines the level of development of culture and art" (according to O. Opanasiuk, 2018: 284).

BIBLIOGRAPHY

1. Витвицький В. За океаном: зб. праць. Львів : Львівська організація НСКУ, музикознавча комісія НУ ім. Т. Шевченка, 1996. 136 с.

2. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство.* Київ, 1998. Вип. 28 (Музична україністика в контексті світової культури). С. 32–47.

3. Ингарден Р. Исследования по эстетике / [пер. с польского А. Ермилова и Б. Фёдорова]. Москва, 1962. 572 с.

4. Козаренко О. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ ст.) *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów: WSP, 2000. T. V. S. 247–252.

5. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии. *Музыкальная академия*. 2010. № 2. С. 140–150.

6. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство.* Київ, 1998. Вип. 28 (Музична україністика в контексті світової культури). С. 48–53.

7. Опанасюк О. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчі, культурологічні та філософські аспекти : монографія. Київ : «Аура Букс», 2018. 472 с.

8. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы: монография. Москва–Ленінград : «Музыка», 1977. 160 с.
9. Сюта Б. Дискурс у музиці і теорія дискурс-аналізу в сучасній науці. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2010. № 1(29). С. 35–42.
10. Ярко М. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації». *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2011. Вип. 6 (пам'яті музикознавця, доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука). С. 189–198.

REFERENCES

1. Vytvytskyi, V. (1996). Za okeanom [Beyond the seas]: article collection. Lviv: Lviv organization of National Union of Composers of Ukraine, Musicological commission of Shevchenko Scientific. 132 s. [in Ukrainian].
2. Herasymova-Persydska, N. (1998). Nove v muzychnomu khronotopi kintsia tysiacholittia [New in the musical chronotop of the end of the millennium] *Ukrainian musicology*. Kyiv. Vol. 28 (Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury). Pp. 32–47. [in Ukrainian].
3. Ingarden, R. (1962). Issledovaniya po estetike [Aesthetics research] / per. s polskogo A. Ermilova i B. Fedorova. Moscow. 572 s. [in Russian].
4. Kozarenko, O. (2000). Vid modernizmu do postmodernizmu (paradyhma rozvytku Halytskoi muzyky XX st. [From modernism to postmodernism (paradigm of the Galician music development in the XX century)]. *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów: WSP. T. V. Pp. 247–252. [in Poland].
5. Konson, G. (2010). Tselostnyiy analiz v kontekste nauchnoy metodologii. [Holistic analysis in the context of scientific methodology]. Academy of Music. № 2. Pp. 140–150. [in Russian].
6. Moskalenko, V. (1998). Do vyznachennya ponyattya «muzychne myslennya» [To the definition of musical thinking]. *Ukrainian musicology.* Kyiv. Vol. 28 (Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury). Pp. 48–53. [in Ukrainian].
7. Opanasiuk, O. (2018). Intentionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulyurolohichnyi ta filosofskyi aspekty [Intentionality in the culture: art studies, culturological and philosophical aspects]: monograph. Kyiv: «Aura Buks». 472 s. [in Ukrainian].
8. Ruchyevskaya, E. (1977). Funktsii muzykalnoy temy [Functions musical theme]: monografiya. Moskva–Leningrad: «Muzyka». 160 s. [in Russian].
9. Siuta, B. (2010). Dyskurs u muzytsi i teoriya dyskurs-analizu v suchasnii nautsi [Discourse in music and the theory of discourse analysis in modern science] . *Art studies studios: Theater. Music. Movie.* Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NANU. № 1 (29). Pp. 35–42. [in Ukrainian].
10. Yarko, M. (2011). Khudozhnio-styliovi osoblyvosti ukraiskoho muzychnoho modernu v sociokulturnomu konteksti «fazy yevropeizatsii» [Artistic and stylistic peculiarities of Ukrainian musical modernity in the socio-cultural context of the «Europeanization phase»]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir:* zb. nauk. statei. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NANU, 2011. Vyp. 6 (pamiati muzykoznavtsia, doktora mystetstvoznavstva M. M. Hordiichuka). Pp. 189–198. [in Ukrainian].

УДК 7.75
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705

Ван ВЕЙКЕ,
orcid.org/0000-0002-0286-3833
аспирант кафедры теории и истории искусства
Харьковской государственной академии дизайна и искусств
(Харьков, Украина) van_vei@ukr.net

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX – XX ст.: ЗАПАДНАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ (1940–2010-е гг.)

Китайское изобразительное искусство становится предметом исследования западных ученых в 1940-х – первой половине 1950-х годов. Этот процесс был связан не только с общими тенденциями популяризации искусства Востока в странах Запада, но и с появлением доступа к произведениям традиционной китайской графики как в виде фотографических коллекций, так и в качестве небольших частных собраний (Сопер, 1941).

В конце 1960-х – начале 1970-х годов в западном искусствоведении доминируют поиски структурного и формально образного описания художественного языка китайского искусства (Фонг, 1969).

К началу 1980-х годов исследование китайского искусства приводит к попыткам сравнительного анализа современных китайских работ и первому серьезному исследованию взаимосвязи нового художественного языка с традиционной эстетикой древнего Китая (Сильбергельд, 1987).

В конце 1990-х – начале 2000-х годов накопленный за более чем полстолетия опыт исследования китайской живописи в жанре пейзажа приводит к постепенной концептуализации образа. В западном искусствоведении формируется своего рода «аналитическое ядро», которое выражается как в методологическом инструментарии исследования (структурализм и постструктурализм), так и в предметной сфере исследования эстетики жанра (МакМахон, 2003).

Опираясь на проанализированные нами работы 1940-х – 2010-х годов, мы можем утверждать, что в целом истоки живописности восходят к трем ключевым формам художественного мышления:

1) церемониальной, в пределах которой преобладает геральдический и национально выраженный символизм;

2) религиозно духовной, исследующей внутренне содержание произведения через форму, композицию и стилевые взаимосвязи;

3) природно символической, являющейся наиболее «западной» по своей сущности, однако содержит множество внутренних традиционных систем, берущих свое творческое начало от традиций династического искусства.

Ключевые слова: *художественный язык, китайский пейзаж, западные исследования, эстетика произведения искусства.*

Ван ВЕЙКЕ,
orcid.org/0000-0002-0286-3833
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) van_vei@ukr.net

ХУДОЖНЯ МОВА КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ XIX – XX ст.: ЗАХІДНА ДОСЛІДНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ (1940–2010-ті рр.)

Китайське образотворче мистецтво стає предметом дослідження західних вчених в 1940-х – першій половині 1950-х років. Цей процес був пов'язаний не тільки із загальними тенденціями популяризації мистецтва Сходу в країнах Заходу, але й з появою доступу до творів традиційної китайської графіки як у вигляді фотографічних колекцій, так і як невеликих приватних зібрань (Soper, 1941).

Наприкінці 1960-х – початку 1970-х років у західному мистецтвознавстві домінують пошуки структурного й формально-образного опису художньої мови китайського мистецтва (Fong, 1969).

До початку 1980-х років дослідники китайського мистецтва вдаються до спроб порівняльного аналізу сучасних китайських робіт. Друкуються перші серйозні дослідження, які аналізують взаємозв'язки нової художньої мови з традиційною естетикою стародавнього Китаю (Silbergeld, 1987).

Наприкінці 1990-х – початку 2000-х років накопичений за більш ніж півстоліття досвід дослідження китайського живопису в жанрі пейзажу приводить до поступової концептуалізації образу. У західному мистецтвознавстві формується свого роду «аналітичне ядро», яке має вираження як у методологічному інструментарії дослідження (структуралізм і постструктуралізм), так і в предметній сфері дослідження естетики жанру пейзажу (MacMahon, 2003).

Спираючись на проаналізовані нами дослідження 1940-х – 2010-х років, ми можемо стверджувати, що в цілому джерела традиційної образотворчості мають три ключові форми художнього мислення:

1) церемоніальну, в межах якої переважає геральдичний і національно виражений символізм;

2) релігійно-духовну, яка досліджує внутрішній зміст твору через форму, композицію та стильові взаємозв'язки;

3) природно символічну, яка є найбільш «західною» за своєю сутністю, проте містить безліч внутрішніх традиційних елементів художнього мислення, що линуть від традицій династичного мистецтва.

Ключові слова: *художня мова, китайський пейзаж, західні дослідження, естетика твору мистецтв.*

Van VEIKIE,
orcid.org/0000-0002-0286-3833
PhD Student of the Department of Theory and History of Art
of Kharkov State Academy of Design and Arts
(Kharkov, Ukraine) van_vei@ukr.net

THE ARTISTIC LANGUAGE IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING OF THE LATE XIX–XX CENTURIES: WESTERN RESEARCH TRADITION (1940–2010)

Chinese fine art was the subject of research by Western scholars in the 1940s and the first half of the 1950s. This process was associated with general trends in the popularization of Oriental art in Western countries. In addition, an important factor was the availability of access to Chinese collections of graphics and paintings (Soper, 1941).

In the late 1960s and early 1970s, research by Western scholars was dominated by searches for the structure, morphology, and stylistic features of Chinese art (Fong, 1969).

By the beginning of the 1980s, the stage of comparative analysis of contemporary Chinese works began in the study of Chinese art. The first serious studies of the relationship of the new artistic language with the traditional aesthetics of ancient China are published (Silbergeld, 1987).

In the late 1990s and early 2000s, the conceptual period begins. It is based on the experience of previous studies. In Western art, a kind of "analytical core" is being formed. At the same time, methodological studies are developing (within the framework of structuralism and post-structuralism), and the study of the artistic properties of the new Chinese landscape aesthetics (MacMahon, 2003).

Thus, I distinguish three forms of artistic thinking of Chinese artists in the landscape genre. In this case, I am based on a preliminary analysis of articles and materials of Western scientists in the 1940s – 2010s:

1) ceremonial form: within its limits heraldic and nationally expressed symbolism prevails;

2) religious-spiritual form: it explores the internal content of a work using morphology, composition, and stylistic features;

3) the natural-symbolic form, which is the most "western" in nature; this form contains many internal traditional features that take their creative start from the traditions of dynastic art.

Key words: *art language, Chinese landscape, Western studies, aesthetics of works of art.*

Постановка проблемы. Китайское изобразительное искусство становится предметом исследования западных ученых в 1940-х – первой половине 1950-х гг. Этот процесс был связан не только с общими тенденциями популяризации искусства Востока в странах Запада, но и с наличием доступа к произведениям традиционной китайской графики, как в виде фотографических коллекций, так и в виде небольших частных собраний.

Как отмечал в начале 1950-х гг. американский исследователь Э. Ли Шерман, которого относят к череде наиболее последовательных ученых в области китайского искусства в послевоенное время, особенно остро встал вопрос о популяризации китайского искусства из-за достаточно большого количества мифов и искривленных представлений о его сути и значении. В этом смысле следует назвать в качестве первого значимого события крупную выставку восточного искусства в 1951–52 гг. в музее Кливленда, которая на территории США завершала цикл экспозиций исламского и восточного искусства (Sherman, 1954: 199). Американский исследовательский фонд осуществил закупку оригиналов произведений китайской графики в стилистике «горы-воды», что породило всплеск интереса к искусству Китая и впервые актуализировало вопрос о характере художественного языка, в первую очередь на примере пейзажной живописи.

Анализ исследований, которые положили начало дискуссии об «открытии» китайской пейзажной живописи, позволяет утверждать, что одним из ее общих аспектов стала проблематика идентификации произведений. В целом, попытки западных исследователей атрибутировать и провести искусствоведческий анализ работ китайских

мастеров пейзажа наталкивались на две основные проблемы, которые так или иначе связаны с вопросом формирования художественного языка в жанре пейзажа. Во-первых, *проблема датировки* – как основная проблема для атрибуции произведений и их ранжирование в пределах школ, направлений; определение их места в историческом художественном наследии Китая. Во-вторых, *проблема авторства и осмысления традиционности* произведений в условиях того или иного культурно-исторического контекста (социального, религиозного, духовно философского).

Например, Э. Ли Шерман отмечал во второй половине 1950-х гг., что успехи американского искусствознания в этой области в основном основываются на фотографическом восприятии китайских пейзажей, что порождает целый ряд очевидных сложностей (Sherman, 1957: 471). Так, в подобном восприятии несколько в ином виде представляется взаимосвязь между традиционным языком произведений жанра «горы-воды» и, собственно, произведениями, написанными маслом и наследующими европейскую художественную традицию. Фото (особенно черно-белое) не дает возможности проникнуть в те элементы художественного языка, которые китайские мастера продолжали использовать в пределах нетрадиционных художественных практик (Sherman, 1957: 471). Иными словами, Э. Ли Шерман предлагает рассматривать проблему восприятия китайского пейзажа как проблему, прежде всего, анализа авторства и аутентичности произведения.

Параллельно с этим исследователь ставит вопрос об анализе техники рисунка и «художественного письма», отдельно оговаривая проблему необходимости для любого типа исследования, которое содержит проблематику художественного языка живописи, «хотя бы приблизительно прочитывать прикосновение художника» к плоскости изображения. Таким образом, проблема авторского мазка («прикосновение художника»), его текстурных и фактурно колористических предпочтений выводится ученым на первый план, становясь наиболее важным элементом общей проблемы творческой палитры конкретного мастера. В качестве примера Э. Ли Шерман приводит сопоставление «неадекватных репродукций» из альбома Кливлендского музея с макросъемкой деталей произведений, которая дает возможность оценить «настоящий шарм оригинала», увидеть авторский знак художника, а также сопоставить «необычайное разнообразие тонко дифференцированной текстуры» художественного письма (Sherman, 1957: 471).

Важно подчеркнуть, что уже в этот период времени западные исследователи стараются воспринимать художественный язык китайского пейзажа как «чужую территорию». Э. Ли Шерман на следующем примере демонстрирует то, как именно происходило распознание китайского художественного контекста и что является наиболее важными компонентами в анализе проблемы художественно языка живописи. По его словам, «китайцы считают «горы и воды» важнейшими элементами пейзажной живописи. <…> При этом «без конца» – означает бесконечность, а не однообразие. Это не просто понимание того, что обычный средний западный зритель может увидеть в бесконечном количестве количество гор и вод. Он даже может найти это несколько странным, пока не вспомнит про наши собственные бесконечные натюрморты и яблоки. <…> Разнообразие эстетики, интеллектуальная честность и эмоциональная глубина – это «оружие», с помощью которого художник побеждает часто повторяющиеся предметы. Китайская пейзажная картина является результатом осознания природы, которое началось еще в IV веке до нашей эры, что привело к рациональному и всеобъемлющему взгляду на природу как воплощение «вечного принципа» (Sherman, 1954: 199).

Еще в начале 1940-х годов западные исследователи китайского изобразительного искусства отмечали особую значимость пейзажного жанра для эволюции китайского искусства. В частности, А. Сопер в 1941 г., опираясь на материал китайской традиционной графики и росписи по камню (нефриту), предположил, что влияние природы как объекта наблюдения и предмета для творчества напрямую связано с формированием специфики художественного языка живописи. Так, с его точки зрения, «повседневный язык» как язык пейзажа возник в результате взаимодействия церемониального символизма придворного искусства (секулярного и недоступного массам) с более общими формами графики и живописи. Именно они, выходя за пределы строгой регламентации и орнаментальности, давали возможность мастерам выразить собственное отношение к предмету созерцания. В свою очередь это обогащало художественный язык новыми формами эстетического взаимодействия. Так, «старая» традиция церемониального искусства предполагала обязательное «общение» автора с устоявшимися и повторяющимися наборами «зооморфных и абстрактных элементов», что становилось или вообще невозможным, или крайне затруднительным в построении художественного видения ландшафта. Таким

образом, именно «повседневный язык» природы стал тем акцентом нового, который на уровне внутреннего содержания произведения позволил «отделить себя от узоров древнего ритуала» (Soper, 1941: 141).

В конце 1960-х и начале 1970-х гг. в западном искусствоведении доминируют поиски структурного и формально образного описания художественного языка китайского искусства. Характерно, что и в этот период времени исследователи еще не склонны к анализу собственно масляной живописи в Китае. Хотя отдельные элементы внимания к такому аспекту творчества уже начинают быть заметными. Например, американский ученый китайского происхождения, куратор Музея искусств и профессор Пристонского университета Вень Ч. Фонг в основательной публикации 1969 г. предлагает исследовать проблему художественного языка через вопросы стилевого и формального генезиса китайского искусства. Ученый ставит вопрос как своего рода риторическую формулировку, утверждая, что развитие китайской живописи объединяется двумя параллельно существующими поисками:

1) общей изобразительной структуры как «формы-отношения»;

2) индивидуальной манеры письма и авторских выразительных качеств (Fong, 1969: 392).

С его точки зрения, само понятие «стиль периода» в случае исследования китайского искусства должно быть основано на известном тезисе Г. Вёльфлина о том, что каждый художник находит определенное визуальные возможности, с которыми он связан; однако при этом их социально-исторические качества будут определять понятие стиля и стилистики (Fong, 1969: 390). В ряде случаев общее настроение, эстетика и художественная программа произведения китайских мастеров являются производными от набора технических приемов. Именно эти приемы и выражают определенные временные рамки в развитии искусства и позволяют относить манеру работы мастера к определенному «типу» живописи. В более широком контексте это можно представить, как эволюцию стилистики произведений.

Отмечая необходимость выработки более четкого инструментария анализа произведения, Вень Ч. Фонг ссылается на концепцию Ли Лин Цань (Национальный Центральный музей Тайваня), который во второй половине 1960-х годов предложил программу «знакомства с китайской живописью». Она включает набор последовательных действий по атрибуции произведения, которые в финале выводят исследователя на распознавание художественного языка. Так, на первой стадии происходит изучение материала, техники, стиля эпохи, персонального стиля автора, его авторского знака и тому подобное. И только после этого возможно погружение в область приемов письма, техники «живописания», исследования приёмов и методов проработки формы и другое (Fong, 1969: 388). При этом не менее важными являются и «уникальные выразительные качества», которые очерчивают авторский уровень творчества. Они субъективны и выражают конкретный художественный поиск конкретного мастера. В этом смысле, подчеркивает Вень Ч. Фонг, «<…> когда мы пытаемся классифицировать стиль, мы интерпретируем стилистические особенности индивидуальной работы как конкретные решения для общей структурной проблемы» (Fong, 1969: 389). В произведении эта особенность выражает себя через технические приемы и средства художественной выразительности, которые использует мастер. Например, практически любая традиционная китайская «ландшафтная» живопись является одновременно представлением о природном явлении, декорацией для поэтического вдохновения и абстракцией, которая содержит внутренний философский смысл. Такое широкое поле репрезентации становится возможным исключительно через сформированный технический инструментарий живописца. Именно особенности технико-технологического решения произведения обуславливают его формальные, композиционные и стилевые решения (Fong, 1969: 389).

Важно отметить, что в качестве подтверждения правоты своей концепции Вень Ч. Фонг считает саму особенность эволюции китайской живописи в XX в. Поскольку, с точки зрения анализа структуры произведения, любой элемент формы, художественный мотив или техника могут потенциально выражать определенную эстетическую философию или ментальное мировоззрение, это дает основание для поиска стойких, типичных, повторяющихся мотивов («подобий формы»). И это несмотря на то, что в китайской живописи, по общему утверждению исследователей, отсутствует интерес к простому копированию природы как формы без обязательного выражения ее внутреннего содержания или отношения автора к этому. Хотя этот факт и не помешал китайским мастерам успешно освоить принципы построения «иллюзии в живописи».

Таким образом, западная исследовательская традиция уделяет определенное внимание проблемам художественного языка в пейзажной живописи Китая, при этом перенося фокус внимания

с традиционного понимания ландшафтности и философии изобразительного «почерка» мастеров на новые тенденции, возникшие через восприятие западно- и восточноевропейской живописи.

Цель статьи. Проанализировать основные особенности формирования художественного языка китайской живописи так называемого переломного времени в рамках западной исследовательской традиции (в рамках англоязычного исследовательского пространства).

Изложение основного материала. Очевидно, что среди всех типов художественного «контента» пейзаж является наиболее популярным мотивом в традиционной китайской живописи. В отличие от реалистичной масляной пейзажной живописи, ее целью является не точное воспроизведение природы, а, скорее, воплощение эмоций или атмосферы, выражающей ее «ритм». То есть, оно передает ощущение «бытия в природе», а не «изображение природы». Традиционные китайские художники уделяют большое внимание духовным качествам живописи и ее способности раскрывать внутреннюю гармонию человечества и природы, как это воспринимается в соответствии с даосскими и буддийскими концепциями.

Традиционные китайские пейзажи по сравнению с картинами, написанными маслом, которые обычно содержат насыщенные и яркие цвета, четко определенные формы и наполнены в соответствии с западной «картинной» традицией явно повествовательными деталями, имеют следующие отличительные черты. Во-первых, концепция «пустого рисунка» («фей-бай»), определённо важная как для художников, так и для ценителей / зрителей китайского традиционного пейзажа. Например, так называемая «заготовка для рисования» – метод в традиционной китайской живописи, использовавший особый нажим кисти, в результате чего плотность мазка позволяет оставить полосы белого пространства. Во-вторых, границы в традиционных китайских пейзажах более размыты, чем в пейзажах, созданных в западной традиции в технике масляной живописи. Исследователи в этом аспекте указывают на так называемые мягкие и жесткие края мазка, которые передают различные силуэтные и морфологические детали. В-третьих, по сравнению с пейзажами, написанными маслом, в традиционных китайских пейзажах обычно ограниченная цветовая палитра. Традиционная китайская пейзажная техника основывается на акцентных мазках и различной степени интенсивности туши. Из-за вышеупомянутых характеристик традиционные китайские пейзажи вовлекают даже современных ценителей / зрителей китайской пейзажной живописи в необходимость «создать» спонтанный, «мысленный образ» пейзажа (Tingting, etc., 2015).

К этому же периоду времени относятся и первые дискуссии о терминологии в искусстве Китае, которые так же становятся актуальными в свете западного влияния. Прежде всего, вспомним попытки переосмысления центрального понятия в контексте нашей проблемы – термина «пейзаж». Как отмечает Д. Мейниг, для описания жанра «пейзаж» в западной традиции используется набор несколько иных точек зрения, скорее ориентированных на место как физическую данность («ландшафт», «участок территории, который наблюдается с одной точки зрения», как это определяет типичный словарь). В то же время, для китайской художественной традиции пейзаж – это состояние восприятия. Ученый объясняет это не столько различиями в манере написания формы, сколько иным осмыслением сути формы: «Мы, конечно, можем согласиться с тем, что мы видим множество одинаковых элементов – домов, дорог, деревьев, холмов – с точки зрения формы, размерности и цвета, однако все это становится значимым лишь через ассоциации, которые должны быть согласованы в соответствии с некой связной совокупностью идей» (Meinig, 1979: 2). Иными словами, для китайской изобразительной традиции «любой пейзаж состоит не только из того, что лежит перед нашими глазами, но и из того, что лежит в наших головах» (Meinig, 1979: 2).

К началу 1980-х гг. исследование китайского искусства в западном мире получает множество новых импульсов, связанных с активным развитием китайской экономики, а также постепенным усилением интереса к трансформациям традиционного китайского искусства. Его изучение приводит к попыткам сравнительного анализа современных китайских работ и первым серьезным исследованием взаимосвязи нового художественного языка с традиционной эстетикой Китая. С другой стороны, усиление западного влияния и новый этап открытости Китая приводит к появлению смешанных, гибридных форм в искусстве, которые основываются на заимствовании или творческом диалоге с живописным наследием Западной Европы.

В исследовании 1987 г. ведущий американский «китаист», профессор Пристанского университета Дж. Сильбергельд осуществляет некоторые промежуточные выводы процесса исследования китайского изобразительного искусства на Западе. Прежде всего, отметим его тезис о доминировании в оценке художественных средств китайской живописи

фактора «культурного центра» или, другими словами, географического и культурно-исторического стереотипа, который выступает платформой для оценки китайской эстетики. В этом смысле, по мнению ученого, следует отличать мнения «материкового Китая, Тайваня, Гонконга, Японии или Запада», поскольку осуществлять «широкие обобщения» о состоянии искусства в целом довольно сложно. Дж. Сильбергельд совершенно справедливо отмечает, что художественные инновации, которые пришли в китайское искусство преимущественно через марксистское влияние (непосредственно через советское искусство), привнесли акцент на социальных аспектах художественного высказывания (в том числе и в пейзаже). Однако в то же время на Западе, где большинство из тех, кто изучает китайскую живопись, не всегда являются художниками, доминирует интерес к каллиграфии и графике как основным (в понимании Запада) для китайского изобразительного искусства (Silbergeld, 1987: 848).

В целом, различные точки зрения и географические позиции наглядно подтверждают необходимость кросс-культурного объяснения эволюции художественного языка китайского искусства, в котором «нетрадиционному» письму маслом теперь принадлежит особая роль. В этом контексте именно «западный подход» (как его называет ученый) к анализу дает наиболее общую программу исследования художественных форм, генезиса композиционных схем и стилевых решений как «более объективную основу для изучения теории, содержания и социокультурной основы китайской живописи» (Silbergeld, 1987: 849).

Отметим, что исследование Дж. Сильбергельда затрагивает целый спектр проблем, среди которых непосредственное отношение к нашей проблеме имеет, прежде всего, вопрос трансформации западного представления о влиянии каллиграфии и традиционной живописи на современный художественный язык. Ученый считает, что в течение 1970-х – начала 1980-х гг. исследователи в Европе и США «расширили свою новаторскую систему изучения каллиграфии» (Silbergeld, 1987: 849), пытаясь применять и традиционные китайские, и западные методы анализа. Как следствие, постепенно сложился общий системный подход, в пределах которого есть место и для привычных для Китая рассуждений о внутренней сущности мазка, штриха или элемента формы, и для типично западного восприятия пейзажа как целостного художественного объекта, самодостаточного в своем праве быть носителем «внешней» красоты. Интересным, на наш взгляд, является предположение ученого о необходимости поиска в работах китайских мастеров пейзажа «каллиграфических формул» – элементов техники написания формы, которая восходит к традициям китайской графики и продолжает свое существование в пределах нового языка живописи.

В размышлениях и диалогах Дж. Сильбергельда важным является предположение, что «каллиграфический стиль художника» имеет тенденцию быть более устойчивым, чем его стиль живописи, поскольку во втором случае мастер может подражать любому количеству разных художников в разных режимах, однако на уровне авторского художественного «почерка» мастер всегда остается самим собой (Silbergeld, 1987: 855).

В конце 1990-х и начале 2000-х гг. накопленный за более чем полстолетия опыт исследования китайской пейзажной живописи приводит к постепенной концептуализации образа. В западном искусствоведении формируется своего рода «аналитическое ядро», которое выражает себя как в методологическом инструментарии исследования (структурализм и постструктурализм), так и в предметной сфере исследования эстетики жанра.

В этой группе материалов, прежде всего, отметим развернутую статью нынешнего профессора Техасского университета К. МакМахона, которая посвящена анализу семиотической системы китайского пейзажа. Исследователь отмечает, что для правильного понимания сути художественного языка китайского пейзажа важно осознавать несколько ключевых принципов традиционной эстетики, которые, как правило, проявляют себя даже в наиболее современных вариациях развития жанра. Прежде всего, речь идет о двух принципах: онтологическом порядке вещей, который связан с борьбой и единством противоположностей; и принципом круговорота жизни как правильного устремления к «Мандату Небес» (конфуцианский принцип: «высший человек серьезен в том, что лежит в себе и не желает того, что приходит с небес; низший человек пренебрегает тем, что в себе, и желает того, что исходит от Неба») (McMahon, 2003: 66). С такой точки зрения К. МакМахон подчеркивает, что в китайском искусстве существует множество художественных форм бытия, которые не понятны западному зрителю и исследователю. Например, «свои» формы меланхолии, ностальгии, иронии и юмора, которые «западный наблюдатель не может полностью понять». При этом важно подчеркнуть, что во многих ситуациях нюансы отношения к знаково-символьной структуре изображения передаются именно «различными видами мазка» или

иными художественными техническими приемами. Таким образом, за произведением стоит система знаков, которая продуцирует определенные чувства, накапливает и передает визуальный опыт, утверждает отношение к объекту изображения (McMahon, 2003: 74).

В целом, пытаясь проанализировать систему знаков как семиотическую конструкцию, ученый предлагает западному исследователю представлять китайский пейзаж как «источник произведения, направленного не на формалистическое совершенство, а скорее на «открывание дверей» в сферу эмоций, философских размышлений и эстетико-этических норм». При этом, как подчеркивает К. МакМахон, западный искусствовед должен обращать внимание на следующие особенности пейзажа как элементы традиционной семиотики:

1) знаковые символы «инь-янского» подхода, которые с точки зрения Запада имеют первоочередное отношение к полярности человеческого бытия (мужчина-женщина), однако в китайской эстетике реализуются, в том числе, и через художественные визуальные знаки (например, горы-воды);

2) ощущение меняющейся природы» как циклического и повторяемого изменения, которое «двигает» природой, меняет времена года, сезоны и фазы «природного времени», а также продуцирует цвет, фактуру и ритмику в изображении каждого периода;

3) наличие определенного общего цикла природы, который объединяет небо и землю в общую категорию (в западноевропейской эстетике такой концепт принято называть макрокосмом);

4) осмысление формы природы как набора универсалий; осознание того, что за всеми универсальными формами в природе стоит некая «логотипообразная форма форм», придающая каждому явлению природы уникальность;

5) построение правильной иерархии во взаимодействии изображения элементов природы как набора символов;

6) мотив полета и легкости, который имеет значение не только как эмоциональное решение в пейзаже, но и как элемент формального и композиционного строя работы;

7) концепция использования мира растений и животных для раскрытия идеи морали человека, его добродетели и правильности поведения, которые раскрываются через «язык растений и цветов» (таких, как бамбук, слива, орхидея, хризантема, сосна), а также живых существ (прежде всего, птицы и лошади);

8) в пейзажном жанре, как отмечает К. МакМахон, присутствует символика «невидимого дракона» – божества, которое «создает, объединяет и тихо служит всем существам», придает всему сущему «жизненную силу» (McMahon, 2003: 74–75).

Считаем необходимым отметить, что выделенные ученым семиотические особенности китайского традиционного понимания пейзажа как системы изображения имеют прямое отношение к проблематике художественного языка. Несмотря на то, что живопись маслом в техническом смысле, а также в целом европейская традиция визуального представления эстетики природы привнесли в китайское искусство множество новаций, пространство традиционной семиотики неизменно оставило свой след в современном художественном мышлении.

В подобном контексте нам кажется важным отметить в историографическом обзоре и те исследования, которые нацелены на поиск и выявление различий и общих черт в художественном языке пейзажной живописи в Китае и Западной Европе. Например, с позиции анализа визуальности как социокультурного процесса подходит к исследованию художественного языка китайской пейзажной живописи С. Сак-ман Лоу. С ее точки зрения, важным периодом в параллельном развитии западноевропейского и китайского искусства является XVII ст., когда, как считает ученая, оба художественных пространства исследовали природу как набор эстетических взаимосвязей, однако при этом воспринимали и обобщали ее «двумя очень различными способами» (Suk-mun Law, 2011: 373). Прежде всего, С. Сак-ман Лоу отмечает, что в отличие от пейзажной живописи на Западе, которая возникла полностью как независимый предмет художественного исследования только в семнадцатом веке, пейзажная живопись в Китае достигла своего пика гораздо раньше, в десятом столетии (хотя наиболее раннее упоминание о живописи «шань-шуй» восходит к четвертому веку). Этот ранний («архаический») этап наложил свой отпечаток на художественное восприятие пейзажа, поскольку формировался в переделах церемониального, ритуализированого искусства. В этом смысле автор рекомендует обратить внимание на следующие черты китайского «ландшафтного» языка, которые необходимы для осмысления различий между европейским и китайским подходами к форме, композиции и стилистике. Например, исследовательница приводи концепт «яркого чувства монументальности» пейзажного жанра в китайском искусстве, называя его первой существенной особенностью, характерной для «классического шань-шуй». В работах

известных мастеров пейзажа (Цзин Хо, Джу Рен, Ли Чэна и других) главной особенностью художественного мышления выступает «панорамность композиции». В подобных произведениях, по словам исследовательницы, «горы, занимающие большую часть пространства живописи, выровнены по центру и подняты вертикально, как памятник, стоящий твердо и мощно перед нами. За потрясающими горами видны далекие размытые облака, а второй план образован другой линией гор, написанных выцветшими размывами. Подобное соединение создает яркое чувство пространства, распространяющееся в бесконечность» (Suk-mun Law, 2011: 373). В отличие от китайского поиска «масштабности в пространстве бесконечности», западная «ландшафтная традиция» шла по иному пути, что, по общему мнению исследователей, было связано с активным восприятием технических и научных открытий в семнадцатом столетии.

Таким образом, формирование художественного языка в рамках барочной пейзажной традиции опиралось на геометрическое освоение пространства, на использование законов перспективы и «чувства масштаба и расстояния». С. Сак-Ман Лоу приводит в качестве примера картину «Ветряная мельница» Яна Ван Гойена: «<…> Свет, возникающий на расстоянии из-за горизонта моря, создает бесконечное чувство пространства на холсте. Скатывающиеся облака в небе предвещают наступление ливня, иллюстрируя точность времени. Земля на переднем плане затенена облаками, в то время как ветряная мельница неподвижно стоит между светом и тьмой. Изображение застывает в момент тишины, которая является предвестницей бури» (Suk-mun Law, 2011: 377). При этом исследовательница подчеркивает, что без познания в области «механики» времени, а также без исследования художественными средствами масштаба пространства и точности момента было бы невообразимо сложно создать такой эффект реалистичности.

Подобные выводы исследователей в целом поддерживают ученые как в Западной Европе, так и в Китае. Например, китайский исследователь Янпинг Гао, размышляя о системе различий между традиционной китайской и европейской живописью, приходит к мысли, что проблема художественного языка пребывает, скорее, в системе характера понимания мира, а не только в простом «потреблении» рациональных схем изображения природы. Так, с его точки зрения, китайские художники не пытались постичь рациональное понимание «божественного» мира с помощью математики и геометрии, поскольку они не представляли природу через подобные категории. Автор подчеркивает, что такой художественный язык сложился в Китае не потому, что там «не было Пифагора или Платона, а, скорее, потому, что китайские творцы сознательно переключили китайскую живопись на другой путь, предполагающий развитие так называемой литературной живописи» (Jianping, 2012: 114). Таким образом, китайские художники «сознательно избегали» инструментария рационализации изображения, приведения его к некоему правильному геометризму, а также «искушению геометрически визуализировать фигуры в своих картинах». Исследователь указывает, что для китайских мастеров, сформировавших этот древний художественный язык, «мир был не местом тайн, которые можно открыть с помощью математики, а местом, где они сами существуют и творят» (Jianping, 2012: 114).

Следует отметить, что подобная черта китайского понимания пейзажа как самодостаточного компонента в художественной целостности произведения имеет и еще одну важную грань, связанную с проблематикой нашего исследования. Как подчеркивает Е. Палка, в китайском понимании пейзажная живопись носит, скорее, религиозный характер и имеет философское значение. В этом аспекте важно отметить, что для китайских художников пейзаж никогда не выступал как фон для человеческой деятельности (как это часто бывает в западной живописи). В восточной традиции люди подчиняются необъятности природы, представленной в пределах художественного действия (Palka, 1995: 63).

Выводы. Таким образом, анализируя характер и последовательность изучения китайского изобразительного искусства, мы можем отметить следующие особенности, которые характерны для современного этапа изучения проблемы художественного языка живописи в жанре пейзаж.

Во-первых, следует отметить, что глубокая и богатая на события традиция формирования китайской эстетики в значительной степени определила нормативное поле художественного инструментария, который используют современные мастера. Опираясь на проанализированные нами исследования 1940-х – 2010-х гг., мы можем утверждать, что в целом истоки живописности восходят к трем ключевым формам художественного мышления:

1) церемониальной, в пределах которой преобладает геральдический и национально выраженный символизм;

2) религиозно-духовной, которая исследует внутренне содержание произведения через форму, композицию и стилевые взаимосвязи;

3) природно-символической, которая является наиболее «западной» по своей сущности, однако содержит множество внутренних традиционных систем, берущих вое творческое начало от традиций династического искусства.

В целом, все три выделенные нами формы становились объектами исследования западных ученых, однако в комплексе практически не рассматривались. Особенно это касается исследований масляной пейзажной живописи XX в.

Во-вторых, важным компонентом художественного языка, о чем неоднократно упоминают восточноевропейские и западные исследователи, выступают так называемые синтезирующие техники, которые связывает отдельные жанры искусств не только композиционно, но и на более высоком уровне взаимодействия – концептуальном и стилевом.

Перспективы дальнейших исследований. Проанализированный нами круг исследователей охватывает наиболее острые и актуальные вопросы трансформации пейзажного художественного языка, которые, на наш взгляд, нуждаются в дальнейшем более углубленном исследовании. Так же отметим необходимость рассмотрения восточноевропейской исследовательской традиции, которая привнесла в генезис китайского пейзажа не менее яркие и важные особенности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Fong, Wen C. Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting. *Art Journal*, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1969), pp. 388–397.
2. Jianping, Gao. (Chinese Academy of Social Sciences) The Wheel of Fortune vs. The Mustard Seed: A Comparative Study of European and Chinese Painting. *Diogenes,* 2012. 59 (1–2), pp. 101– 117.
3. McMahon, Cliff G. The Sign System in Chinese Landscape Paintings. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 37, No. 1 (Spring, 2003), pp. 64–76.
4. Palka, Eugene J. Coming to grips with the concept of landscape. *Landscape Journal*, 1995, 14.1: 63–73.
5. Sherman E. Lee. Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape. *Ars Orientalis*, Vol. 2 (1957), pp. 471–485.
6. Sherman, E. Lee. Chinese Landscape Painting. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 41, No. 9 (Nov., 1954), pp. 199–201.
7. Silbergeld, Jerome. Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 46, No. 4 (Nov., 1987), pp. 849–897.
8. Soper, Alexander C. (1941) Early Chinese Landscape Painting. *The Art Bulletin,* 23:2, 141-164, DOI: 10.1080/00043079.1941.11408770.
9. Suk-mun Law, Sophia (2011) Being in Traditional Chinese Landscape Painting. *Journal of Intercultural Studies*, 32:4, pp. 369–382, DOI: 10.1080/07256868.2011.584615.
10. Meinig, D. W. Environmental Appreciation: Localities as a Humane Art. *The Western Humanities Review,* 25, 1971, pp. 1–11.
11. Tingting Wang, Lei Mo, Oshin Vartanian, Jonathan S. Cant and Gerald Cupchik. An investigation of the neural substrates of mind wandering induced by viewing traditional Chinese landscape paintings. *Front. Hum. Neurosci*. 06 January 2015; doi.org/10.3389/fnhum.2014.01018.

УДК 7.091.4
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209707

Марія ДЕМ'ЯНЮК,
orcid.org/0000-0002-2107-643X
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри філософії та політології
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) demyanyuk70@ukr.net

ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МІСТІ ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ

У статті досліджуються роль та місце фестивальних практик у життєдіяльності соціуму. Особливий акцент зроблено на поліфункціональності фестивалів. Підкреслюється, що організація фестивалів сприяє вирішенню проблем міжкультурної комунікації, подоланню кризи духовних цінностей, естетичному вихованню тощо. Знаковим є те, що така практика створює єднальний дискурс навколо актуальних проблем, що є необхідною умовою розвитку сучасного суспільства.

Незважаючи на актуальність цієї тематики, практика фестивалів, що відбуваються в Україні, є явищем малодослідженим, потребує більш ретельного вивчення й аналізу. Дослідження фестивалів, що є традиційними для міста Хмельницького, натепер є недостатнім. Інформація про ці заходи зазвичай наявна лише на сайтах тих організацій, що безпосередньо відповідають за їх проведення, та в публіцистичних газетних статтях. Проте можна стверджувати, що фестивальна практика стала частиною культурно-дозвіллєвого життя міста. Зрештою, і саме місто Хмельницький натепер можна вважати містом фестивалів. У статті проаналізовано фестивальну практику таких фестивалів: "Rock & Buh", "Respublica FEST", "Hlushenkov Folkfest", «Слово єднає!», "Art Major Show".

Підкреслюється, що, незважаючи на їх відмінну жанрову належність, функціональна парадигма означених заходів є тим чинником, який об'єднує їх. Адже аналіз цих фестивальних практик показав, що їм усім притаманні комунікативна, патріотична, просвітницька, науково-аналітична, популяризаторська, навчальна, естетична, економічна й інші функції. Особливий акцент зроблено на єднальній місії фестивалів, а також на ролі фестивалів у популяризації культурно-мистецького надбання Хмельниччини. Підкреслюється, що фестивальна практика є необхідною складовою частиною культурного життя міста, адже відповідає актуальним потребам сучасного суспільства.

Ключові слова: *фестиваль, функції, поліфункціональність, культурно-дозвіллєва діяльність, культурно-мистецьке життя.*

Mariia DEMIANIUK,
orcid.org/0000-0002-2107-643X
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of Philosophy and Political Science Department
of Khmelnytskyi National University
(Khmelnytskyi, Ukraine) demyanyuk70@ukr.net

FESTIVAL AS A FORM OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES IN THE CITY OF KHMELNYTSKYI

The article deals with the research of the role and place of festival practices in the society life. Special emphasis is placed on the multifunctionality of festivals. It is underlined that the festival organization helps to solve problems of intercultural communication, overcoming the crisis of spiritual values, aesthetic education, etc. It is significant that such practice creates a unifying discourse around current issues as it is a necessary condition for the modern society development.

Despite the relevance of this topic, the practice of festivals that take place in Ukraine is a little-studied phenomenon, so it requires more careful study and analysis. Research on festivals, which are traditional for the city of Khmelnytskyi, is currently insufficient. As a rule, information about these events is available only on the websites of those organizations that are directly responsible for holding these festivals and in newspaper articles. However, it can be affirmed that the festival practice has become a part of the cultural and leisure life of the city. Eventually, the city of Khmelnytskyi can be considered as a city of festivals today. The article analyses the festival practice of the following festivals: "Rock & Buh", "Respublica FEST", "Hlushenkov Folkfest", "The word unites!", "Art Major Show".

It is emphasized that despite their distinct genre affiliation, the functional paradigm of these events is the factor that unites them. As the analysis of these festival practices has shown they all have communicative, patriotic, educational, scientific-analytical, promotional, aesthetic, economic and other functions. Particular attention is drawn to the unifying mission of festivals as well as to their role in popularization of the cultural and artistic heritage of Khmelnytskyi region. It is underlined that the festival practice is a necessary component of the city cultural life, because it meets the current requirements of modern society.

Key words: *festival, functions, multifunctionality, cultural and leisure activities, cultural and artistic life.*

Постановка проблеми. У культурному просторі сучасної України дедалі більшого поширення набувають фестивалі, у найрізноманітніших формах і масштабах. І це явище є цілком закономірним, адже належна організація фестивалів дає можливість використати їхній потенціал для вирішення проблем міжкультурної комунікації, подолання кризи духовних цінностей, естетичного виховання, організації дозвілля тощо. Фестивалі спрямовані на створення позитивної творчої атмосфери, єднання навколо актуальних проблем сучасності. Функції фестивалів: освітня, виховна, агітаційна, комунікативна, інформаційна, аксіологічна тощо. Слід виділити етико-соціальний аспект фестивалю, який полягає в гуманізації суспільства, його моральноетичному вихованні та формуванні. Фестивалі спрямовані і на зміну конантивної (поведінкова) моделі суспільства, адже суспільне життя насичене конфліктними ситуаціями, які потребують урегулювання чи хоча б корекції. Тому їхньою метою є також зміна ставлення людей до різних суспільних явищ. Водночас зауважимо, що фестивальна практика в Україні натепер малодосліджена, тому вивчення фестивалів окремого регіону (у даній статті – міста Хмельницького), їхнього функціонального потенціалу є актуальним питанням.

Аналіз досліджень. Дослідження явища фестивалів, зокрема мистецьких, знаходимо в європейських фахівців – учасників проєкту "Arts Festivals and European Public Culture" (L. Giorgi, M. Sassatelli, G. Delanty, J. Chalcraft). На пострадянському просторі тематика фестивалів висвітлюється у працях мистецтвознавців К. Давидовського (Давидовський, 2011), І. Сікорської (Сікорська, 2003), Г. Хроми (Хрома, 2003) та ін.

Варто зазначити, що трактування фестивалю як соціального (а не лише мистецького) явища з'явилося не так давно: з появою та популяризацією різнопланових масштабних фестивалів open-air. Зазвичай інформацію про такі заходи надають засоби масової інформації культурного спрямування, причому в основному фактичну: аналітичний елемент містять лише поодинокі статті й інтерв'ю активістів фестивального руху, деяку інформацію щодо фестивалів і стислий огляд подій, що відбувалися, можна отримати із соціальних мереж, на офіційних сайтах органів місцевого самоврядування.

Мета статті – висвітлення на основі наявних документальних даних і спостереження основних особливостей розвитку фестивального руху в місті Хмельницькому у 2019 р.

Фестиваль (у перекладі із французької – «святковий») – це масове свято, показ, огляд досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового чи кіномистецтва. Проте зазначимо, що натепер розуміння фестивалю як масового свята, яке демонструє досягнення в галузі музики, театру, кіно, естради, концентруючись на мистецькій складовій частині, не охоплює всієї різноманітності сучасних фестивалів. Прикметно, що латинські поняття "feast" і "festival" спочатку були синонімічними й означали «свято». Згодом поняття "feast" закріпилося за релігійними святами, а "festival" набуло сучасного значення, за збереження обов'язкового елемента святковості й урочистості. Однак фестиваль відрізняється від свята як такого передусім обов'язковою наявністю тематики, а також суб'єкта-організатора, загалом, підготовка фестивалю передбачає велику організаційну роботу, яку виконує оргкомітет. Варто зазначити, що фестивалем зазвичай охоплюються багато учасників і заходів. Тривалість фестивалю – від 1–3 днів до кількох місяців. Безпосереднє проведення фестивалю зазвичай передбачає: урочисте відкриття, низку різноманітних заходів (конкурси, концерти, шоу, зустрічі тощо), закриття фестивалю. Досить часто в роботі фестивалю бере участь журі. Отже, фестиваль можна визначити як добре організований захід з елементом святковості, що має визначену тематику (одну або декілька). Зазначимо, що під час фестивалів можуть проводитися деякі акції із благодійною метою, а також можуть організовуватися благодійні фестивалі. У своєму дослідженні Н. Кучина зазначає: «Сучасний фестиваль – явище поліфункціональне, отже, реалізується в культуротворчих, рекреативних, освітніх, культуроохоронних та комунікативних технологіях соціально-культурної діяльності» (Кучина, 2019: 66).

За значущістю фестивалі бувають місцеві, національні, міжнародні, за жанром поділяються на музичні, пісенні, театральні, народної творчості, літературні, кінофестивалі тощо. Існує також поділ фестивалів за спеціалізацією: театральні фестивалі (Міжнародний театральний фестиваль «Драбина», м. Львів (Україна)), дитячі фестивалі, фестивалі сім'ї, музичні фестивалі (Фестиваль симфонічних оркестрів світу й ін.), етнічної музики, ленд-арту, стріт-арту, книжкові (Фестиваль книги), кінофестивалі (Фестиваль кіномистецтва), фестивалі студентів і молоді, фестивалі феєрверків, фестивалі комп'ютерного мистецтва, Фестиваль бароко, фестивалі реклами, етнічні фестивалі (Щорічний міжнародний фестиваль «Енергія життя і атмосфера кохання»), Фестиваль танцю тощо. І хоча форми проведення та тематика фестивалів різняться, усі вони спрямованні на

виявлення талантів і здібностей та плідний діалог колективів і громад, формування патріотичних почуттів і розвиток дружніх стосунків у регіоні та загалом у країні та за її межами тощо. Замовниками фестивалів та проведення на них акцій можуть бути: держава, некомерційні або громадські організації, бізнес, політичні партії.

Фестивалі в Україні – національні та міжнародні масові заходи, присвячені огляду певного виду мистецтва або кількох видів мистецтва. Серед музичних фестивалів, що проводяться на теренах України, добре відомі такі: великий музичний фестиваль "Atlas Weekend", що регулярно відбувається в Києві, починаючи із 2015 р., Міжнародний джазовий фестиваль "ART JAZZ", що проходить у місті Рівному або ж у Луцьку із серпня 2007 р., фестиваль важкого металу 'Black Sea Metal Festival", що організовується в Чорноморську із 2014 р. (зазначимо, що у 2019 р. через низку об'єктивних чинників цей фестиваль не проводився), Carpathian Alliance Metal Festival (блек/фолк/паган-метал фестиваль) у Славську, Folk Pagan Fest – фестиваль важкої музики (паган-метал, блек-метал, фолк-метал) у Києві, Тріумф-Fest – Всеукраїнський фестиваль-конкурс інструментального, вокального, хореографічного, театрального мистецтв і театрів мод, що проводиться із 2013 р. в різних містах України, Fort.Missia – літературно-музичний фестиваль у м. Поповичі Львівської області, Global East Festival – фестиваль важкої музики (м. Київ), Jazz Koktebel – фестиваль джазової музики (Крим), Joker Fest – фестиваль електронної музики (м. Шацьк), Lesia Grand Fest – фестиваль, присвячений творчості Лесі Українки (м. Новоград-Волинський, Житомирська область), Respublica – фестиваль музики та стріт-арту (м. Кам'янець-Подільський, Хмельницький), що проводиться із 2011 р., Stare Misto – фестиваль рок-музики у Львові, Terroraiser Metal Fest – фестиваль важкої музики у Вінниці, The Best City.UA – фестиваль рок-музики (Дніпропетровська область), Woodstock Ukraine – великий міжнародний музичний фестиваль (м. Городок, Львівська область), музично-мистецький фестиваль «Арт-Поле», що проходить у різних містах України, фестиваль стильної музики «БарРокКо» (м. Бар, Вінницька область), Гогольfest – музично-театральний фестиваль (м. Київ), «Імпреза по-самчиківські» – музично-літературне свято (Палацово-парковий ансамбль «Самчики», с. Самчики, Хмельницька область), що проводиться із 2014 р., Фестиваль етнічної музики «Країна Мрій» (м. Київ, із 2004 р.), «Таврійські ігри» – міжнародний музичний фестиваль (м. Каховка Херсонської області), «Червона рута» – фестиваль-конкурс різножанрової української музики, проводиться з 1989 р. в різних містах України, «Чорноморські ігри» – благодійний дитячий фестиваль, що відбувається у Скадовську, Міжнародний фестиваль мистецтв «Слов'янський базар» – музичний і мистецький фестиваль, який щорічно проводиться у Вітебську з 1992 р. тощо.

Серед мистецьких фестивалів, що проводяться в Україні, доречно виділити такі, як: Мистецький фестиваль писанок у Львові, Міжнародний салон-фестиваль авторської ляльки «Київська казка» (м. Київ), Фестиваль ковальства «Залізний Лев» (м. Львів), Міжнародний фестиваль вишуканих подарунків «Франко Фест», "ART-Пікнік Слави Фролової» – літній фестиваль з безліччю майстер-класів (м. Київ), щорічний Фестиваль-конкурс гончарного мистецтва «Куманець» (м. Мена, Чернігівської області). Окремо також виділяють історичні фестивалі, які визначаються військово-історичною реконструкцією. Це «Битва націй», «Львів Стародавній», «Генуезький шолом» тощо. Популярні також кінофестивалі: «Молодість», «Відкрита ніч», «Корона Карпат», «Вечори французького кіно» тощо.

У місті Хмельницькому щороку проходять десятки культурно-мистецьких фестивалів, які збирають сотні, а то й тисячі учасників не тільки із Хмельницького, а зі всієї території України і не лише. Прикметно, що в місті активно організовуються і проводяться різноманітні за спрямуванням фестивалі. Це, зокрема, музичні фестивалі, літературні, танцювальні (народної хореографії), кінофестивалі, фестивалі вуличного мистецтва, мото-фестивалі ("Wer Wolf 2019 – VIKING"), сімейні фестивалі, фестивалі вуличної їжі тощо.

Музичні фестивалі, що організовуються в місті, мають різноманітне жанрове спрямування: тут можна відвідати як рок-фестиваль, так і фестиваль джазової музики. Так, із 25 травня по27 травня 2019 р. у Хмельницькому відбувся фестиваль "Rock & Buh". Назва фестивалю пов'язана з назвою річки Південний Буг, яка протікає через Хмельницький, саме на її узбережжі виникли перші поселення на цій території. Його історія розпочалася ще три роки тому, коли міська влада й місцеві гурти вирішили об'єднати свої зусилля і створити в місті великий рок-фестиваль, що не поступається подібним не лише в Україні, а й за кордоном. Натепер можна говорити про те, що корінний хмельницький фестиваль по праву заслуговує звання міжнародного, адже тут виступали не тільки вітчизняні рокери, а й гурти з Італії та Швеції тощо. За повідомленням пресслужби

міської ради, цей фестиваль ставить перед собою амбітне завдання – популяризацію української рок-музики. Метою фестивалю як форми культурно-дозвіллєвої діяльності є популяризація сучасної якісної рок-музики і водночас розвиток у місті подієвого туризму. Молоді виконавці з усіх куточків України і не лише подали заявки на участь. У 2019 р. було подано 176 заявок, проте далеко не всі пройшли відбір. Головою комісії відбору був лідер Хмельницького гурту «Чумацький Шлях» Сергій Строян, натепер вокаліст популярного українського гурту «Тартак». Фестиваль проходив на трьох сценах, у ньому взяли участь майже сорок виконавців. Упродовж трьох днів на трьох сценах фестивалю (головна, друга й електронна) виступили 37 виконавців, з них сім – хмельницьких. На першій сцені виступали суто рок-гурти, на другій – представники альтернативної й іншої музики, на третій гостей розважали діджеї. Хедлайнери "Rock & Buh – 2019" – відомі гурти «Скай», «Танок на майдані Конго», "O.Torvald". У перший день фестивалю 24 травня на головній сцені виступили: "Gerollds" (м. Київ), "Navkolo Kola" (м. Київ), "Gapochka" (м. Київ), "Wake Up Call" (Італія), «СКАЙ» (м. Київ), на другій сцені – "Dot Gain" (м. Хмельницький), «Штучне дихання» (м. Хмельницький), "Vovk" (м. Київ), Хмельницький муніципальний естрадно-духовий оркестр, на електронній сцені – Beeo Walian, Boyar Lincer. У другий день фестивалю 25 травня виступили: на головній сцені – «Мадам Тюссо» (м. Одеса), "Toys & Hammers" (м. Київ), "Auditoria" (м. Київ), «Гуцул Каліпсо» (м. Чернівці), «Роллік'с» (м. Херсон), «ТНМК»; друга сцена – ZABAVKA (м. Хмельницький), "The Wine Philosophy" (м. Хмельницький), "VINOK" (м. Київ); електронна сцена – музична лабораторія від Muztorg.ua (майстер-класи із гри на музичних інструментах), FTBT. У третій день фестивалю 27 травня відбулися виступи таких гуртів: головна сцена – "Zerno" (м. Житомир), «Цвях» (м. Київ), "Rideau" (Швеція), "Space of Variations" (м. Київ), "O.Torvald" (м. Київ); друга сцена – «Рать» (м. Хмельницький), "Too Fat To Fly" (м. Хмельницький), "CLOUDLESS" (м. Київ), "The Elephants" (м. Київ); електронна сцена – музична лабораторія від Muztorg.ua (майстер-класи із гри на музичних інструментах), Muztorg party (Хто? Де?).

Цікаво, що на фесті працювала музична лабораторія, а різьбяр із Рівного Олександр Козачук просто неба випилював фестивальний логотип (скелет риби). Також на території фестивалю були фудкорт, наметове містечко. Показово, що вхід на фестиваль був безкоштовний, оскільки витрати покривають бюджет міста та партнери фестивалю, які хочуть розвивати хмельницький подієвий туризм та підтримують якісну українську музику. Варто особливо підкреслити, що організатори фестивалю – Хмельницька міська рада та Міське управління культури і туризму позиціонували його саме як сімейний фестиваль для людей різного віку. І це справді так, наприклад, мала сцена, де звучала альтернативна музика різних стилів, була більш спокійною, аніж головна, де звучав «жесткач» року і під якою відбувалася обов'язкова частина рокового фестивалю – слем, тобто імітація бійки прихильників різних рокових колективів. Біля малої сцени публіка була більш врівноваженою і скромнішою, аніж на головній сцені, звучали фолкові, джазові, попсові композиції. Особливо сподобався хмельничанам місцевий гурт "The Wine Philosophy". Музиканти поєднали рок із піснями у стилі Джо Кокера. Зрозуміло, що їхній виступ особливо припав до душі дорослій частині публіки. Артем Ромасюков – очільник Управління культури і туризму Хмельницької міської ради, у відповідях на запитання жителів міста підкреслив: «До того ж є досвід з європейських міст: я особисто був не на одному фестивалі за кордоном і там взагалі до 3–4 ночі проводять фести, плюс там все місто виходить на їх святкування: і старші, і молодші, і люди з обмеженими можливостями – і всі перебувають у вирі дійства. Можливо із часом у Хмельницькому зміниться ставлення до фестивалів» (Треба проводити), що свідчить про намір міської влади щодо популяризації фестивальної діяльності в місті. І це цілком закономірно, адже щорічний фестиваль "Rock & Buh" є поліфункціональним і виконує такі функції культурно-дозвіллєвої діяльності: комунікативну, економічну, науково-аналітичну, популяризаторську, виховну тощо.

Фестиваль "Respublica", який у 2020 р. святкує свій ювілей – 10 років, добре знаний як в Україні, так і за її межами. "Respublica FEST" – старожил на фестивальній платформі України. На фестивалі звучать рок, поп та електронна музика, проте особливе місце належить саме електронній музиці, бо в місті Хмельницький є окремо фестиваль рок-музики ("Rock & Buh"). Започаткований фестиваль був у Кам'янці-Подільському. У 2018 р. "Respublica FEST" переїхав із Кам'янця-Подільського до Хмельницького й уперше був проведений на території Молодіжного парку міста. Зазвичай фестиваль відбувається наприкінці літа і в перші дні вересня. Це "Respublica FAMILY FEST" у Кам'янці-Подільському Хмельницької області і "Respublica FEST" у Хмельницькому.

У 2019 р. фестиваль у Хмельницькому тривав із 30 серпня по 1 вересня і, до речі, був безкоштовним для відвідувачів. На території фесту діяло три сцени: головна, мала (УКФ) і електронна, а хедлайнерами були реп-виконавиця Alyona Alyona, гурти «Без обмежень» і «Жадан та собаки». Загалом, на участь у фесті надійшло понад 400 заявок від музичних колективів з усієї країни. Виступили як маловідомі гурти, так і хедлайнери, організатори фестивалю поставили також за мету просування нових і перспективних гуртів. Прикметно, що хедлайнерів обрали не випадково, а відповідно до уподобань хмельничан (моніторили соціальні мережі). Зазначимо й те, що однією з функцій фестивалю була просвітницько-екологічна, наприклад, електрона сцена була побудована з великих пластикових кубів. Таким чином прагнули закликати молодь сортувати пластик та дбати про екологію. Фестиваль також посприяв отриманню практичного досвіду молоді щодо волонтерської діяльності. Так, на фестивалі працювали більше вісімдесяти волонтерів із різних куточків України, які пройшли відбір (усього заявок надійшло 107). «Основні локації, на яких працюватимуть волонтери, – це інклюзія, сортування сміття, "Hard Work", де будуть задіяні лише хлопці, та "Backstage" (зірковий супровід та організація роботи за кулісами). Також волонтери працюватимуть в «інфоцентрі». До них із будь-яких фестивальних питань можуть звернутися присутні на фесті. Їм буде встановлено окрему палатку неподалік від входу», – заздалегідь інформувала місцева газета «Всім» (Алкоголь, вільний вхід). Значущий і той факт, що під час організації фестивалю "Respublica" були враховані й інтереси людей з інвалідністю. Їм приділялася особлива увага. Для них буде встановлено дві сцени: одна – неподалік великої сцени, інша – біля малої. Також для них працюватиме сурдоперекладач. «Також у нас буде фестивальне інклюзивне мистецтво. Люди з інвалідністю виконуватимуть різноманітні пісні, танці, також буде інклюзивний спорт», – пояснила Анна Левшун (Алкоголь, вільний вхід). Отже, чітко простежується спрямованість фестивалю і на розвиток потенціалу митців з інвалідністю, активне їх залучення до культурно-мистецького життя в місті та промоцію інклюзивного мистецтва в суспільстві.

До проведення фестивалю були також залучені молодіжні громадські організацій з усієї України, які продемонстрували різноманітні майстер-класи та привезли унікальні вироби ручної роботи, які характеризують культуру окремого регіону.

Отже, можна говорити і про виразний етико-соціальний аспект фестивалю, який сприяє гуманізації суспільства, його морально-етичному вихованню та формуванню толерантності, прагнення до порозуміння і взаємодопомоги.

Загалом, музичні фестивалі стають візитівкою міста Хмельницького, адже, окрім вищезазначених широковідомих фестивалів "Rock & Buh" та "Respublica", проводяться й інші фестивалі такого спрямування. Так, у жовтні 2019 р. другий рік поспіль відбувся Відкритий обласний фестиваль-конкурс естрадної пісні імені Миколи Мозгового. Усього було відібрано 150 учасників, у суперфіналі взяли участь 19 сольних учасників та шість гуртів. Мистецький проєкт «Грай, музико моя!» є даниною пам'яті та визнанням цінності творчого доробку композитора, поета, музиканта і співака, народного артиста України Миколи Мозгового, який народився в с. Сарнів Волочиського району на Хмельниччині. У липні 2019 р. вкотре на Поділлі відбувся патріотично-музичний фестиваль, присвячений уродженцю регіону, видатному державному діячеві Якову Гальчевському, де, окрім літературних читань і презентацій (праця «Микола Будник і кобзарство», книга «Батькам скажеш, що був чесним»), кінопоказів (стрічки «Кіборги» та «Добровольці Божої чоти»), працювала сцена авторської пісні, а також відбувся рок-концерт: хедлайнери – гурти «КораЛЛі» з Івано-Франківська та «Тінь Сонця» з Києва.

Міжнародний фестиваль танців "Hlushenkov Folkfest", який тривав протягом 13–16 червня 2019 р., зібрав у місті Хмельницькому артистів із шести країн світу. Колективи з Польщі, Литви, Вірменії, Туреччини, Чилі й України взяли участь у фестивалі. Цей фестиваль – конкурс народної хореографії відбувся всьоме, саме у 2019 р. кількість іноземних гуртів була найбільшою за всі роки. Хмельничани та гості міста мали чудову нагоду ознайомитися з культурами інших країн, які представляли учасники фестивалю, зокрема з їхніми музичними та танцювальними традиціями. Один з елементів фестивалю – карнавали культур. Чудернацькі костюми, етнічні мотиви, танці різних країн світу зачаровували глядачів. Усі охочі взяли участь у майстер-класах і навчилися рухам тієї чи іншої країни. Також розповідалося про історію, звичаї, традиції кожної країни, з якої прибули учасники. Була створена особливо захоплююча атмосфера, яка сприяла формуванню зацікавленості іншою культурою, толерантності, прагненню до порозуміння. Цьому сприяли також інтеграційні вечірки, на яких діджеї грали сучасну музику цих шести країн. Прикметно й те, що

в перший день фестивалю перед його відкриттям колективи-учасники “Hlushenkov Folk Fest” виступили в соціальних закладах міста, залучаючи таким чином до свята людей з обмеженими можливостями. Отже, фестиваль-конкурс народної хореографії “Hlushenkov Folk Fest” створює необхідні умови для комунікації поміж представниками різних національних та етнічних спільнот і культур, у процесі якої відбувається активний обмін творчим, соціальним і духовним досвідом, створюються нові продукти спільної творчості. Його з упевненістю можна назвати наднаціональним, адже, як зазначає П. Ніколаєва, «національні фестивалі передбачають спілкування в межах єдиної спільності, хоча і складаються з різних етнічних, конфесійних, соціальних і безлічі інших культур і субкультур, але опосередкованої загальної державності. Наднаціональні фестивалі організують спілкування локальних культур, незалежно від ступеня розвиненості їхніх міжкультурних контактів» (Николаева, 2010: 13–14).

Прикметно, що саме у Хмельницькому 10–11 травня 2019 р. відбувся Фестиваль оркестрових шоу-програм “Art Major Show” – перший в Україні фестиваль такого спрямування. Організаторами фестивалю є: Хмельницька дитяча школа мистецтв, муніципальний естрадно-духовий оркестр та народний колектив мажореток «Альфа». У «Положенні про фестиваль оркестрових шоу-програм “Art Major Show”” зазначено: «Головною метою Фестивалю є: зростання суспільного інтересу до духової оркестрової музики, насамперед дітей та молоді, популяризація в Україні європейського мистецтва мажореток шляхом запровадження нового формату заходів, створення нового культурного продукту – театру оркестрів «Місто не спить», що являє собою сценічне шоу на основі поєднання духової музики з хореографією, театральним та кіномистецтвом» (Положення). Прикметно, що таке поєднання оркестрових виступів і виступів колективів мажореток під час виконання оркестрових програм є новаторським: «Уведення театрально-сценічної складової у музику, що не є власне театральною, поєднання музикування з новітніми інтенціями у жанрах performance та happening, виконання оркестрами як розважальних, так і серйозних творів у дусі сучасних музичних шоу-вистав, застосування інтерактивних прийомів спілкування артистів із глядачами зумовить народження в сучасному музично-культурному просторі нового сценічного жанру, продиктованого запитом сьогодення та темпоритмом сучасної мистецької течії» (Положення).

У жанровому переліку фестивалів, що відбуваються у Хмельницькому, чільне місце належить і літературному фестивалю «Слово єднає!», участь у якому беруть майстри пера з усієї України. Зазвичай він відбувається у вересні, коли жителі міста святкують День Хмельницького. Олександр Симчишин зазначає: «Загалом щороку до цього творчого процесу долучаються понад тисячу поціновувачів художнього слова, книговидавців міста і області, газета міської ради «Проскурів», муніципальна ТРК «Місто», інші засоби масової інформації. До нас на свято приїжджають відомі письменники зі світовим ім’ям, збираються сотні авторів та творчих колективів міста Хмельницького, нашої області та інших областей України. Все це свідчить про необхідність та своєчасність Фестивалю <…> Нині це великий крок до суспільного взаєморозуміння та культурного взаємозбагачення. Тут Слово кличе і єднає хмельничан. Тут Слово єднає і славить Україну» (Козицька, Міхалевський, 2018: 4). Участь у фестивалі беруть відомі письменники України. Так, у 2017 р. спеціальними гостями фестивалю були Василь Шкляр (м. Київ), брати Капранови (м. Київ), Марія Чумарна (м. Львів), Лора Підгірна (м. Кам’янець-Подільський), Наталка Михно (м. Теребовля, Тернопільської області), Микола та Ірина Сичові (м. Старобільськ), Григорій Половинка (м. Луганськ), які взяли участь у пресконференції, провели низку творчих зустрічей, виступили на гала-концерті. У 2019 р. фестиваль також відвідали Мирослав Дочинець (м. Мукачево), Людмила Ромен (м. Суми), Мар’яна Лелик (м. Київ), Олена Осмоловська (м. Київ), Ірина Федорчук, Олег Ратніков, Сергій Головатюк із Вінниці та білоруський поет Міхась Скобла. У рамках фестивалю відбувалися зустрічі з літераторами, художникам, каліграфами. Зауважимо, що було презентовано книгу, адаптовану для людей із вадами слуху, яку написала волонтерка із Хмельниччини (м. Старокостантинів) Оксана Радушинська.

Активну участь у фестивалі «Слово єднає» беруть чи не всі культурологічні, громадські та літературні організації та об’єднання міста: Хмельницька міська централізована система, Хмельницька міська організація Національної спілки письменників України, Хмельницька міська літературна спілка «Поділля», Хмельницьке міське товариство української мови ім. Тараса Шевченка «Просвіта», Народний дім «Просвіти», Хмельницький міський монотеатр «Кут», газета «Проскурів», студентський літературний театр «Глорія» Хмельницького національного університету, Хмельницьке обласне об’єднання товариства

«Просвіта» ім. Тараса Шевченка, Хмельницька обласна організація Національної спілки письменників України, Хмельницька обласна організація Національної спілки журналістів України, Хмельницький обласний осередок Всеукраїнської творчої спілки «Конгрес літераторів України», Хмельницький обласний літературний музей, Дунаєвецьке літературно-мистецьке об'єднання «Сонях», Творчий клуб «Ліра» Кам'янець-Подільського міського будинку культури. За словами директорки Хмельницької міської централізованої бібліотечної системи Тамари Козицької, у 2019 р. до проведення фестивалю долучились не тільки міські бібліотеки, а й багато шкіл, коледжів, університетів (Слово єднає).

Отже, фестиваль «Слово єднає», який став традиційним для м. Хмельницького, є поліфункціональним і виконує передусім комунікативну функцію, яка є основною під час проведення фестивалів, оскільки сприяє спілкуванню близьких за духом людей, налагодженню контактів, творчих зв'язків; просвітницьку – можливість розширити свої знання в певній сфері літературної діяльності (наприклад, відомий письменник Василь Шкляр у своєму виступі зробив акцент на історичну літературу, адже українці мають бути обізнаними щодо героїчного минулого своєї історії, щоби звідти черпати наснагу, розуміти сучасне й дбати про майбутнє); економічну (стимулює розвиток туризму, бізнесу, сфери послуг тощо); науково-аналітичну (круглі столи, що проводилися у стінах ЦБС); популяризаторську (відкриття нових імен та мистецьких творів); естетичну (формування гарного «мистецького смаку»); навчальну (майстер-класи від визнаних письменників, що відбувалися під час фестивалю). Проте основний акцент варто зробити саме на патріотичній функції цього фестивалю, який єднає літераторів із різних куточків України, акцентуючи увагу всіх учасників заходу на державотворчій місії художнього слова, що особливо виразно звучало з вуст тих письменників і поетів, які мають власний досвід боротьби за незалежність та єдність нашої країни. Зазначимо, що цей фестиваль, як і всі інші фестивалі, що проводяться в місті Хмельницькому, сприяє популяризації міста на мапі культурно-мистецьких заходів України.

Висновки. Отже, м. Хмельницький натепер може по праву вважатися містом фестивалів. У місті щорічно проводяться десятки фестивалів, які різняться поміж собою жанровою та тематичною спрямованістю. Проте аналіз фестивальних практик міста, зокрема основних фестивалів, які традиційно і регулярно проводяться у Хмельницькому, засвідчив, що широка функціональна парадигма є єднальним чинником таких заходів, а фестивальна практика є необхідним складником культурно-мистецького життя міста, оскільки відповідає нагальним вимогам сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алкоголь, вільний вхід та «менше звуку»: якою буде "Respublica 2019". *Всім :* вебсайт. URL: https://vsim.ua (дата звернення: 13.05.2020).
2. Давидовський К. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV Міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. Вип. XXVI. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf (дата звернення: 11.05.2020).
3. Кучина Н. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 57–68. URL: http://ku-khsac.in.ua/article/view/184287/184030 (дата звернення: 12.05.2020).
4. Николаева П. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : автореф. дис. … канд. культурол.: 24.00.01. Краснодар, 2010. 22 с. URL: https://www.dissercat.com/content/semiotika-festivalya-kak-formy-prazdnichnoi-kultury/read (дата звернення: 08.05.2020).
5. Положення про фестиваль оркестрових шоу-програм "Art Major Show". *Управління культури і туризму Хмельницької міської ради :* вебсайт. URL: https://www.kult.km.ua/uploads/files/2019/P_artmajorshow.pdf (дата звернення: 12.05.2020).
6. Сікорська І. Здобутки та проблеми музичного життя України 90-х рр. XX ст. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2003. Вип. 3. URL: http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3.htm (дата звернення: 11.05.2020).
7. Слово єднає! : Хмельницький літературно-публіцистистичний альманах / Хмельницька міська рада ; Управління культури і туризму ; Хмельницька міська централізована бібліотечна система ; ред.-уклад. : Т. Козицька, В. Міхалевський. Хмельницький : ФОП Цюпак А. А., 2018. 312 с.
8. «Слово єднає»: у Хмельницькому вчетверте відбувається літературний фестиваль (Програма). *Є :* вебсайт. URL: https://ye.ua (дата звернення: 11.05.2020).
9. «Треба проводити фестиваль під вікнами у мера» : чи змінять місце проведення фестів у Хмельницькому. *Всім :* вебсайт. URL: https://vsim.ua (дата звернення: 08.05.2020).
10. Хрома Г. Деякі особливості сучасних молодіжних фестивалів. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2003. Вип. 3. URL: http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art40.htm (дата звернення: 11.05.2020).
11. Хто? Де? та Коли? буде виступати на "Rock & Buh" у Хмельницькому. *Всім :* вебсайт. URL: https://vsim.ua (дата звернення: 08.05.2020).

REFERENCES

1. Alkohol, vilnyi vkhid ta “menshe zvuku”: yakoiu bude “Respublica 2019” [Alcohol, Free Admission and “Less Sound”: What will “Respublica 2019” be like?]. *Vsim* : website. Retrieved from: https://vsim.ua (access date: 13.05.2020) [in Ukrainian].

2. Davydovskyi, K. Yu. (2011). Sotsiokulturni vymiry mizhnarodnoho festyvalnoho rukhu: za rezultatamy IV mizhnarodnoho muzychnoho festyvaliu “Virtuozy planety” [Socio-cultural dimensions of the international festival movement: according to the results of the IV International Music Festival “Virtuosos of the Planet”]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury, XXVI.* Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf (access date: 11.05.2020) [in Ukrainian].

3. Kuchyna, N. I. (2019). Festyval yak fenomen kultury [Festival as a cultural phenomenon]. *Kultura Ukrainy, 65*, 57–68. Retrieved from: http://ku-khsac.in.ua/article/view/184287/184030 (access date: 12.05.2020) [in Ukrainian].

4. Nikolayeva, P. V. (2010). *Semiotika Festivalya kak Formy Prazdnichnoy Kultury [Semiotics of the Festival as a Form of Festive Culture]*. Krasnodar, Russia. Retrieved from: https://www.dissercat.com/content/semiotika-festivalya-kak-formy-prazdnichnoi-kultury/read (access date: 08.05.2020) [in Russian].

5. Polozhennia pro festyval orkestrovykh shou-prohram “Art Major Show” [Regulations on the festival of orchestral show programs “Art Major Show”]. *Upravlinnia Kultury i Turyzmu Khmelnytskoi Miskoi Rady :* website. Retrieved from: https://www.kult.km.ua/uploads/files/2019/P_artmajorshow.pdf (access date: 12.05.2020) [in Ukrainian].

6. Sikorska, I. (2003). Zdobutky ta problemy muzychnoho zhyttia Ukrainy 90-kh rr. XX st. [Achievements and problems of musical life in Ukraine in the 90s of the XX century]. *Materialy do Ukrainskoho Mystetstvoznavstva, 3*. Retrieved from: http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3.htm (access date: 11.05.2020) [in Ukrainian].

7. *Slovo Yednaie! : Khmelnytskyi Literaturno-Publitsystychnyi Almanakh* [The Word Unites! : Khmelnytskyi Literary and Journalistic Almanac] (2018). Ed. by T. S. Kozytska, V. Ts. Mikhalevskyi. Khmelnytskyi, Ukraina : SEI Tsiupak A. A. [in Ukrainian].

8. “Slovo yednaie”: u Khmelnytskomu vchetverte vidbuvaietsia literaturnyi festyval [“The word unites”: a literary festival takes place in Khmelnytsky for the fourth time]. *Ye :* website. Retrieved from: https://ye.ua (access date: 11.05.2020) [in Ukrainian].

9. “Treba provodyty festyval pid viknamy u mera” : chy zminiat mistse provedennia festiv u Khmelnytskomu [“It is necessary to hold a festival under the windows of the mayor” : will the venue of the festival be changed in Khmelnytskyi]. *Vsim :* website. Retrieved from: https://vsim.ua (access date: 08.05.2020) [in Ukrainian].

10. Khroma, H. (2003). Deiaki osoblyvosti suchasnykh molodizhnykh festyvaliv [Some features of modern youth festivals]. *Materialy do Ukrainskoho Mystetstvoznavstva, 3*. Retrieved from: http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art40.htm (access date: 11.05.2020) [in Ukrainian].

11. Khto? De? ta Koly? bude vystupaty na “Rock &B uh” u Khmelnytskomu [Who? Where? and When? will perform at “Rock & Buh” in Khmelnytskyi]. *Vsim :* website. Retrieved from: https://vsim.ua (access date: 08.05.2020) [in Ukrainian].

УДК 7.07 (477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209708

Віолетта ДУТЧАК,
orcid.org/0000-0001-6050-4698
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) violetta.dutchak@ukr.net

СИНТЕЗ ВИДІВ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО

Авторка статті розглядає постаті митців-бандуристів української діаспори XX – початку XXI століття у взаємодії видів їхньої творчої діяльності. Пріоритетним критерієм вибрано синтез традиційних і новаторських рис у творчості бандуристів. Розглянуто такі напрями творчої діяльності бандуристів: композиторська, виконавська (сольна, ансамблева, диригентська), звукозаписна, навчально-педагогічна, конструкторська, публіцистично-журналістська, менеджерська, просвітницько-організаційна, громадська, видавнича й ін. Особливу увагу приділено представленню мистецьких здобутків бандуристів діаспори в інтернет-середовищі, отже, пов'язаному із цим новому виду їхньої творчої діяльності – діджиталізації.

Підкреслено, що діяльність бандуристів в умовах іноетнічного оточення (у країнах їх еміграції чи проживання) зумовлювала орієнтацію на традиційні форми і зміст українського музичного мистецтва, зокрема кобзарства, хоча й в реконструйованих формах. Натомість необхідність адаптації до нового соціокультурного середовища диктувала нові умови представлення творчості бандуристів, її актуалізації для неукраїнського споживача, що вимагало пошуку нових модерних виконавських форм та репертуару. Популяризацію бандурного мистецтва діаспори забезпечував синтез видів творчої діяльності її представників, що були спрямовані на репрезентацію української культури у світі.

У статті як яскраві приклади синтезування різних видів творчої діяльності бандуристів української діаспори проаналізовано здобутки Василя Ємця, Михайла Теліги, Григорія Китастого, Зіновія Штокалка, Володимира Луціва, Петра Деряжного, Віктора Мішалова, Юліана Китастого, Ольги Герасименко-Олійник, Юрія Фединського, Богдана Шутки й ін. Синергія видів діяльності бандуристів зарубіжжя детально представлена творчістю сучасних митців – В. Мішалова, Ю. Китастого, Ю. Фединського.

Проведене дослідження сприятиме аналізу провідних тенденцій розвитку мистецтва української діаспори в єдності її складників, взаємодії традиційних і новаторських рис, інтегральній єдності з іншими компонентами української культури.

Ключові слова: *кобза-бандура, українська діаспора, бандурне мистецтво діаспори, персоніфікація діяльності, синтез видів творчості, традиції і новаторство.*

Violetta DUTCHAK,
orcid.org/0000-0001-6050-4698
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Music Ukrainistics and Folk Instrumental Art Department
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) violetta.dutchak@ukr.net

SYNTHESIS OF CREATIVE ACTIVITIES TYPES AMONG THE BANDURISTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA: TRADITIONS AND INNOVATION

The author examines the figures of Ukrainian diaspora bandura artists of the XX – the beginning of the XXI century in the interaction of their creative activities. The priority criterion is the synthesis of traditional and innovative features in bandura players work. The following areas of bandura players creative activity are considered: composing, performing (solo, ensemble, conducting), sound recording, educational and pedagogical, design, journalistic, journalistic, managerial, enlightening and organizational, public, publishing, etc. Particular attention was paid to presenting the artistic achievements of diaspora bandura players in the online environment and, accordingly, a new kind of creative activity related to them – digitalization.

It is emphasized that the bandurists activities in the conditions of innoethnic environment (in the countries of their emigration or residence) predetermined the orientation to the traditional forms and content of Ukrainian musical art, in particular kobzarstvo, though in the reconstructed forms. Instead, the need to adapt to the new socio-cultural environment dictated new conditions for the presentation of bandura players creativity, its actualization for the non-Ukrainian consumer, which required the search for new modern performing forms and repertoire. Promoting the diaspora bandura

art provided a synthesis of the creative activities of its representatives, which were aimed at representing Ukrainian culture in the world.

In the article, as striking examples of synthesizing different types of creative activities of the Ukrainian diaspora bandura players, the achievements of Vasyl Yemets, Mykhailo Teliga, Hryhoriy Kytasty, Zinovy Shtokalko, Volodymyr Lutsiv, Petro Deriazhny, Victor Mishalow, Julian Kytasty, Olga Herasymenko-Oliynyk, Yury Fedynsky, Bohdan Shutka and others. The synergy of bandurists activities abroad is presented in detail by the works of contemporary artists – V. Mishalow, J. Kytasty, Y. Fedynsky.

The conducted research will help to analyze the leading tendencies of Ukrainian diaspora art development in unity of its components, interaction of traditional and innovative features, integral unity with other components of Ukrainian culture.

Key words: *kobza-bandura, Ukrainian diaspora, bandura art of diaspora, personification of activity, synthesis of creativity types, traditions and innovation.*

Постановка проблеми. Бандурне мистецтво як складова частина української національної культури в умовах еміграції, а пізніше формування діаспорного середовища упродовж ХХ – початку ХХІ ст., становило вагому протидію асиміляційним процесам, адже його представники сприяли вирішенню проблеми збереження мови і традицій, зокрема консервації його питомих ознак, музичних також. Безперечно, основою таких традицій стала опора на кобзарство, ідеї й ознаки якого визначили і багато в чому зумовили специфіку розвитку бандурного мистецтва за кордоном. Історія сприйняття і поширення ідей кобзарського мистецтва в еміграції – нерівномірне й неоднорідне явище як у часовому, так і в географічному вимірах. «Це зумовлено, з одного боку, соціальним і політичним характером еміграційних хвиль і відповідним статусом їх представників, з іншого, умовами в тих країнах проживання, куди цілеспрямовано направлялися основні сили емігрантів, а також фаховими можливостями – виробництва інструментів для навчання і виконавства, наявністю відповідного методичного забезпечення і педагогів» (Дутчак, 2017: 130). Проте в інонаціональному середовищі представники бандурного мистецтва виявляли більшу відкритість до експериментів, новацій, імпровізацій.

Аналіз досліджень. Пропонована стаття продовжує попередні дослідження авторки (Дутчак, 2011; Дутчак, 2013; Дутчак, 2017–2019). Проте, узагальнюючи трансмісію традиції бандурного виконавства, слід відзначити і новаторські пошуки митців зарубіжжя, з урахуванням світового мистецького досвіду. Ці й інші проблеми актуалізували у своїх наукових дослідженнях А. Горняткевич, В. Дутчак, І. Зінків, Г. Карась, В. Мішалов, К. Черемський, які визначили особливості здобутків окремих персоналій, колективів, шкіл у бандурному мистецтві діаспори. Дослідники В. Нолл і Н. Кононенко своїми англомовними розвідками сприяли поширенню відомостей про традиційне українське кобзарство за кордоном. Кобзарство з погляду вияву «первинних» і «вторинних» форм вивчає С. Грица, звукозаписні традиції епічного репертуару С. Максимюк та ін. Етапи і специфіку розвитку національної традиції релігійного мистецтва української діаспори розглядає Т. Прокопович, історичні й мистецтвознавчі аспекти розвитку музичної культури діаспори – Г. Карась.

Проте під час розгляду різних форм трансляції кобзарської традиції, проявів інновацій, різних видів регіональних відмінностей важливими залишаються особливості її збереження в умовах оточення інонаціональних культур, за умов територіальної відірваності від материкової нації. Відповідно виникають нові параметри в розгляді традиції – її трансляція (перенесення), збереження, реконструкція та розвиток в умовах співіснування різних культур. Це забезпечувалося багатогранною і різновекторною діяльністю самих бандуристів – композиторською, виконавською (сольна, ансамблева, диригентська), звукозаписною, навчально-педагогічною, конструкторською, публіцистично-журналістською, менеджерською, просвітницько-організаційною, громадською, видавничою та ін., які щільно поєднувалися одна з одною.

Мета статті – зробити аналіз провідних тенденцій розвитку бандурного мистецтва української діаспори на прикладі синергії видів творчої діяльності бандуристів, взаємодії традиційних і новаторських рис, інтегральної єдності з іншими мистецькими компонентами української культури.

Виклад основного матеріалу. Зміни, що позначилися на функціонуванні традиційного кобзарства на початку ХХ ст., зумовили специфіку його подальшої трансляції і сприйняття в середовищі прогресивної української інтелігенції з необхідністю популяризувати, наслідувати, розвивати. Саме цей чинник став визначальним і для подальшого культивування, реконструювання традицій кобзарства бандуристами в середовищі української діаспори.

Однозначно, усі традиції й інновації кобзарства й академічного бандурного мистецтва мате-

рикової України не могли не екстраполюватися в еміграційному середовищі української діаспори. Відірваність від природного національного середовища функціонування української культури зумовлювала процеси консервації, закритості до нових впливів, проте паралельно й вільні, незаідеологізовані можливості розвитку інструментарію, виконавства, репертуару.

Упродовж усіх чотирьох хвиль еміграції спостерігаються різні тенденції розвитку бандури за кордоном, що представлені традиційними, інноваційними, трансформаційними показниками. Ці тенденції значною мірою зумовлювалися багатофункційною та багатовекторною діяльністю бандуристів.

Традиційна тенденція може бути визначена як наскрізна, що характерна і для міжвоєнного десятиліття, і для наступних повоєнних років (50–60, 70–80 рр.), аж дотепер (90-ті рр. – початок XXI ст.). Для неї характерне домінуюче сприйняття кобзи-бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Саме це зумовило активне використання і культивування традиційних кобзарських жанрів (зафіксованих свого часу у фольклорно-етнографічних публікаціях і аудіозаписах) – думи, псальми, історичної пісні, побутових танців тощо; чоловічий характер виконавства; збереження певних традицій інструментарію (переважно діатонічного), стилістики, способів гри, характерних для окремих регіонів України (зокрема, харківського), а особливо серед тих бандуристів, які сформувалися як солісти-виконавці ще в Україні (Дутчак, 2017: 140).

Найбагатший за жанрами кобзарський репертуар представлено у творчості Василя Ємця (Франція – Сполучені Штати Америки (далі – США)), Павла Конопленко-Запорожця (Канада), Григорія Китастого (США), Юліана Китастого (США), Володимира Луціва (Великобританія), Віктора Мішалова (Австралія – Канада), Михайла Теліги (Чехословаччина – Польща), Юрія Фединського (США – Україна), Зіновія Штокалка (Німеччина – США) та ін. Переважно це твори епічного характеру, думи й історичні пісні, духовні твори та побутова лірика. Пріоритетно цей репертуар був представлений у виконавській діяльності митців, проте його більшість була зафіксована і в аудіозаписах різних історичних періодів: В. Ємець, М. Теліга – 30-ті рр., В. Ємець, Г. Китастий, П. Конопленко-Запорожець, В. Луців, З. Штокалко – 50–70-ті рр., Ю. Китастий, В. Мішалов – 80–90-ті рр., Ю. Фединський – 2000-ні рр. Варто зауважити, що більшість вищезгаданих виконавців синтезували у своїй діяльності й просвітницьку місію, займалися педагогічною (В. Ємець, Г. Китастий, Ю. Китастий, В. Мішалов, М. Теліга) та нотно-видавничою діяльністю (Ю. Китастий, В. Мішалов). Також у доробку митців представлена й композиторська творчість – як власне компонування, так і аранжування, обробки, імпровізації (В. Ємець, Г. Китастий, Ю. Китастий, В. Мішалов, М. Теліга). Окремі з бандуристів використовували і використовують власноруч виготовлені інструменти (В. Ємець, Ю. Фединський).

Крім того, для цього напряму характерна спрямованість на реконструкцію сольного кобзарського виконавства як засобу національної самоідентифікації, відродження українського музичного традиційного мистецтва як реакція на його нищення режимом в материковій Україні (особливо у 30-х рр.).

Інноваційна тенденція визначається синтезом традицій кобзарського музикування в еміграції з досягненнями сучасної музики, як української, так і світової. Для неї характерним був також щільний зв'язок бандурного мистецтва із засадами сольного вокального і хорового. Звичайно, для розуміння й реконструкції кобзарства в діаспорі її представники орієнтувалися на зразки як традиційної кобзарської культури, з якою були добре знайомі ще з України, так і на вже модернізовані – академічного типу. Проте в більшості солістів-виконавців зарубіжжя спостерігаємо сценічний академічний стиль, переосмислення інтерпретації кобзарського епосу шляхом концертної стилізації.

Перші ознаки цієї тенденції виявляються паралельно процесам академізації бандурного мистецтва в Україні та діаспорі – формуванням системи музичної освіти бандуристів, організацією конкурсів і фестивалів, професіоналізацією ансамблевого і сольного виконавства, активізацією композиторської творчості. Яскраві прояви рис музичного синтезування в кобзарстві діаспори припадають на період другої половини XX ст. Тоді ж спостерігаємо переосмислення традиційних жанрів (дума, танець), нову специфіку виконання стародавніх жанрів (билини, псальми) у творчості як солістів, так і ансамблів (Дутчак, 2017: 140). Саме в цей період розширюються форми ансамблевого бандурного музикування, активізуються пошуки майстрами напрямів удосконалення й модернізації бандури для розширення композиторської творчості і виконавських можливостей.

Звичайно, композиторська творчість бандуристів діаспори формувалася в річищі загальних культурологічних процесів, що відбувалися

в українському середовищі за кордоном, і продовжувала більшою мірою традиції народного кобзарського виконавства в питаннях інструментарію та репертуару, на противагу «чистій» академізації бандурного процесу в Україні, представники якої ставили за мету сприйняття бандури на рівні класичних музичних інструментів (Дутчак, 2013: 246).

Проте поступово в середовищі діяльності митців діаспори характерним стає синтез української музики з музикою навколишнього оточення, що веде до появи нових чи перевтілення відомих жанрів (наприклад, музичної асиміляції в композиторській творчості бандурного тембру талатино-американських жанрових і синтаксичних елементів (Оксана Герасименко), в інструментальних концертах – українського мелодизму й афро-американської гармонічної мови (Юрій Олійник).

Трансформуюча тенденція в мистецтві бандуристів діаспори «наймолодша» у часовому вимірі. Її експериментаторські, модерні риси знайшли своє відображення з 90-х рр. XX ст. і розраховані на пошуки перспективи в розвитку, подальшому побутуванню бандури як українського інструмента в інонаціональному оточенні. Це, наприклад, стиль World Music – поєднання традиційного народного діатонічного інструмента з африканськими ударними – проєкт української музики «З Парижа до Києва» з Ю. Китастим, або ж музичний стиль Disco – синтез звучання різних типів бандури та комп'ютерних тембрів – на аудіодисках В. Мішалова «Магічна бандура» та «Зачарована Різдвяна бандура» (Дутчак, 2017: 141). Розширюються можливості використання бандури і як інструмента для музичної терапії (творчість Р. Явної), напрямів популярної музики (О. Фриз). Яскраві мистецькі пошуки являє собою також творча діяльність Експериментального бандурного тріо, бандуристів нового покоління – Б. Шутки (Австрія), Б. Остап'єнка, квартету «З-поза меж» (Канада) та ін.

Проте варто зауважити, що на сучасному етапі такі творчі експерименти зумовлюються розширеннями жанрово-стильового спектра виконуваної музики, взаємодією з популярною музичною культурою й ін.

Розглянемо зразки синтезування різних видів творчої діяльності сучасних бандуристів. Творчість канадського бандуриста *Віктора Мішалова* (н. 1960 р., Сідней, Австралія) – яскравого віртуоза, заслуженого артиста України, опирається на використання різних типів (старовинна діатонічна бандура й сучасні хроматичні київського й харківського типів) інструментів і відповідних способів гри на них. Вона охоплює, у більшості, стародавній епос та сучасні авторські стилізовані історичні пісні, реконструкцію й обробку інструментальних кобзарських танців (Дутчак, 2018: 67).

В. Мішалов – професійний бандурист і диригент, який здобув комплексну освіту в Австралії, США, Канаді, Україні. Причому пріоритетами для нього первинно були інструментальні твори академічного зразка, але знайомство з відомими бандуристами діаспори Г. Бажулом, П. Деряжним, Г. Китастим, В. Ємцем, Л. Гайдамакою, а пізніше в Україні – із Г. Ткаченком, знайомство з їхнім творчим доробком, утверджують його в необхідності відродження діатонічного бандурного інструментарію, опори на старовинний харківський спосіб гри, втрачений в Україні.

Серед традиційних жанрів у репертуарі В. Мішалова – думи «Про бідну вдову», «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», «Дума про смерть козака-бандуриста», а також сучасні стилізовані під епос зразки, виконувані на реконструйованій харківській бандурі, – авторські твори «Пісня про Мазепу» (сл. М. Степаненка), «Пісня про Сагайдачного» (сл. В. Онуфрієнка), «Про голод» (сл. А. Веретенченка), «Броди» (сл. М. Михайлова), «Сліпці» (сл. О. Олеся), «Пісня на смерть С. Петлюри» (сл. і муз. П. Гащенка й І. Кучугури-Кучеренка, С. Пасюги, обр. Г. Китастого), «Поема про тисяча девятсот тридцять третій» (сл. А. Веретенченка, муз. Л. Гайдамаки) та ін.

Традиційні інструментальні п'єси кобзарського репертуару також входять до виконавської творчості В. Мішалова: «Гайдук», «Полянка», «Козачок», «Коханочка», «Горлиця» та ін. (у власній обробці й в обробці Г. Хоткевича, З. Штокалка, П. Гончаренка). Але традиційні кобзарські мелодії стали й основою для музичних експериментів виконавця. Так, зокрема, в аудіоальбомі «Магічна бандура» (1997 р.) для запису були використані декілька типів інструментів хроматичних і діатонічних для відтворення різних за характером і музичними джерелами творів. Серед них народні мелодії – метелиця, гопак, гайдук, парубоцький танець, записані від кобзаря О. Вересая, бандуристів К. Мисевича, Г. Хоткевича й відповідно аранжовані. Доповнили народні зразки авторські композиції В. Мішалова та переклади класичних популярних творів зарубіжних композиторів. Проте всіх їх об'єднує оригінальна інтерпретація відтворення тембру інструмента як українського етнічного звукоідеалу крізь призму синтезу звучання різних типів бандури й інструментів на синтезаторі, музичний супровід у стилі «диско» (з відчутно підкресленим ритмом бас-гітари й удар-

них), що надає їй модернового характеру (Дутчак, 2018: 68).

Як диригент і художній керівник Віктор Мішалов активно працював (упродовж 1991–2014 рр.) з Канадською чоловічою капелою бандуристів у Торонто, яка об'єднала хористів і бандуристів, підготував із ними низку сольних концертів, видав 2 аудіоальбоми (2004, 2009 рр.), куди увійшли твори традиційного репертуару, зокрема історичні пісні «Ой у лузі червона калина» (обр. Б. Кудрика і Г. Китастого), «Їхав стрілець на війноньку» (обр. Г. Китастого), козацькі, стрілецькі, повстанські пісні, а також авторські історичні композиції В. Мішалова «Кармелюк», «Мазепа» (Дутчак, 2013: 151).

Саме завдяки В. Мішалову були віднайдені, упорядковані, відредаговані й перевидані в Україні наукові та музичні твори Гната Хоткевича стосовно бандурного мистецтва. В. Мішалов як науковець-дослідник (кандидат мистецтвознавства) часто виступає із просвітницькою метою – доповідями на конференціях, статтями в періодиці України й зарубіжжя, тематичними лекціями-концертами в містах Канади, США, Австралії, України. Так, зокрема, у 2010 р. він гастролював із сольною програмою «Шляхами кобзарів» («Кобзарськими стежками»), де представив різнохарактерну вокально-інструментальну й інструментальну панораму традиційного кобзарського репертуару.

В. Мішалов перебуває в авангарді поширення інформації про бандуру як інструмент у мережі Інтернет. Він розробив і впродовж значного періоду підтримував вебсайт «Віртуальний музей бандури», що містив значний біографічний матеріал про бандуристів (про виконавців, педагогів, майстрів) України і зарубіжжя, про ансамблеві колективи, їх історію, довідкові документи про стрій різних типів інструментів, їхні технічні та художні можливості. В. Мішалов також є автором більшості статей про кобзарство і бандурне мистецтво діаспори у Вікіпедії.

Юліан Китастий (н. 1958 р., Детройт, США) – композитор, бандурист, диригент, представник відомої родини Китастих. Він вивчав гру на бандурі в батька – Петра Китастого, брав участь у Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. З 1980 р. він – викладач Школи кобзарського мистецтва в Нью-Йорку (США), керівник ансамблю школи «Гомін степів» (1981–1985 рр.). У 1987 р. Ю. Китастий записав платівку «Бандурист» (фірма «Євшан», Канада), до якої увійшли традиційні кобзарські пісні та думи (Дутчак, 2018: 48). Протягом 1989–1990 рр. Юліан Китастий у складі тріо, разом із Віктором Мішаловим і Павлом Писаренком, гастролював Україною, виконував історичні пісні. Ю. Китастий досконало володіє кількома видами бандур – інструментами київського і харківського типу, діатонічною та хроматичними (роботи І. Скляра, В. Вецала, В. Герасименка). Якщо у 80-х – на початку 90-х рр. Ю. Китастий був послідовником традиційного трактування бандури як інструмента кобзарського напряму із властивим йому репертуаром, то вже з кінця 90-х рр. він паралельно експериментує, розглядаючи бандуру як інструмент не тільки широких виконавських можливостей, але й універсального змісту, який, однак, зберігає свій унікальний тембр і репертуар національного характеру (Дутчак, 2018: 69).

Наприкінці 90-х рр. Ю. Китастий організував концертну серію "Bandura-downtown", метою якої стає введення бандури в культурне життя Нью-Йорка в усіх можливих жанрах і вимірах – від автентики до авангарду.

Свій досвід імпровізатора Ю. Китастий закріпив у спільному проєкті із французькою співачкою українського походження Алексіс Кохан «Від Парижу до Києва». На диску «Варіації» використані кобзарські твори з репертуару Остапа Вересая, але в поєднанні з екзотичними ударними, що вирізняє тембр бандури як український звуковий показник, а кобзарський репертуар – як етнічний ладовий (Дутчак, 2013: 307, 437).

Протягом 1998–2003 рр. Юліан Китастий разом із Михайлом Андрецем і Юрієм Фединським організував "Experimental Bandura Trio", учасники якого грали на бандурах із використанням індивідуальної системи перемикання тональностей, що забезпечувала не тільки можливість використання т. зв. «кобзарських», «лебійських» ладів, характерних для епічних творів, а й штучних (утворених за допомогою перестроювання або перемикання індивідуальних важелів). За основу своїх імпровізацій вони обрали традиційні кобзарські твори з репертуару О. Вересая, зафіксовані М. Лисенком (Дутчак, 2013: 173).

У 2002 р. Юліан Китастий у Нью-Йорку записує сольний альбом традиційної кобзарської музики «Чорноморські вітри». До неї увійшли думи «Маруся Богуславка», «Про сестру и брата», «Плач невольників», «Про вдову і трьох синів», «Федір Безродний», українські історичні пісні.

Ю. Китастий став ініціатором створення Міжнародного інтернет-радіо «Бандуристан», на хвилях якого звучали суто кобзарські традиційні записи, як виконавців початку XX ст., так і сучасні реконструкції. Як бандурист-імпровізатор Юліан

Китастий у своїй виконавській творчості об'єднав традиційне кобзарство і нові стильові напрями, зокрема World Music.

Жанри традиційного репертуару представлені й в одному з останніх аудіодисків Юліана Китастого «Пісні правди – Мелодії й пісні кобзарської традиції». До диску ввійшли різножанрові твори, що репрезентують різні складові частини традиційного репертуару кобзарів і лірників: думи («Невільницький плач»), балади («Про Бондарівну»), канти і псальми («Про правду», «Потоп», «Про Страшний суд»), релігійно-моралізаторські пісні («Ангел-хранитель», «Святий Боже», «Множество аз согріших»), жартівливо-сатиричні («Дворянка», «Кисіль», «Про Хому і Ярему», «Всякому городу нрав і права»), інструментальні («Саврадим», «Метелиця», «Козачок»).

Імпровізаційний характер кобзарського репертуару знайшов відображення в ще одному аудіодиску Ю. Китастого «Ночі в Бандуристані». Інструментальні композиції будуються на традиційних кобзарських ладах, створюють специфічний звуковий просторовий ландшафт. Окремі твори-імпровізації мають конкретну народну інтонаційну основу («Гаївки», «Варіації на чумацьких мелодіях»).

Ще більш експериментальним є наступний диск Ю. Китастого «Збурені поля» ("Disturbance fields"), створений у співдружності з відомою українською композиторкою Аллою Загайкевич (авторкою музики до кінофільму «Поводир»). Три аудіотреки диску (під назвами "Field" I, II, III) становлять поєднання тембру бандури й комп'ютерної музики у творчій спільній імпровізації. Для запису використана харківська бандура, а для одного із треків препарований інструмент, що виявляє новаторський експериментальний підхід авторів до компонування (Дутчак, 2018: 70).

Молодий бандурист *Юрій Фединський* (н. 1975 р. США) – сучасний колективний популяризатор старовинних епічних жанрів та відповідого інструментарію (вересаєва кобза, старосвітська бандура, торбан – «панська» бандура). Здобувши первинну музичну освіту у США, зокрема бандурну – в Ю. Китастого, Ю. Фединський продовжив навчання в Україні, ставши членом Київського кобзарського цеху, самостійно вивчав старовинні жанри, виготовляв традиційні інструменти. Уже понад 10 років він живе і працює в Україні, часто виступає на етнофестивалях, концертах, займається вуличним музикуванням, а також представляє свої досягнення за кордоном, перед українцями діаспори. У його репертуарі реконструкція українських кобзарських дум, зібраних і зафіксованих Ф. Колессою, Лесею Українкою, М. Лисенком у кобзарів М. Кравченка, О. Вересая та Г. Гончаренка. Усі думи виконуються також на реконструйованих ним особисто інструментах цих кобзарів. Виконання Ю. Фединського вийшли на аудіодиску «Три брати рідненькі» (2009 р.). Також він серед учасників ансамблів в Україні – «Хорея козацька» (ансамбль, який виконує старовинну українську музику епохи Відродження і бароко) і «Карпатіяни» напряму World Music (Дутчак,2018: 71).

Ю. Фединський також організував в Україні кобзарський молодіжний табір «Свято торбана», де популяризує старовинний інструментарій та репертуар. В останні роки (2015–2019 рр.) ним започатковано кобзарський літній табір у с. Крячківка Полтавської області, у рамках якого відбувається виготовлення традиційного кобзарського інструментарію, музикування на відкритому просторі.

Висновки. Отже, аналіз розвитку бандурного мистецтва діаспори в часовому розгортанні ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє визначити взаємодію різних видів особистої діяльності митців, синтез традиційних та інноваційних (трансформаційних) тенденцій розвитку.

Часто ініціативність та інновація були зумовлені обмеженістю можливостей для бандуристів у діаспорі і пошуком варіантів вирішення багатьох поточних проблем для функціонування бандурного мистецтва, зокрема наявності інструментарію, нотного і методичного забезпечення, педагогічних кадрів тощо. Як результат спостерігаються синергія, багатовекторність діяльності митців, а саме поєднання конструкторського і виконавського (В. Ємець, С. Ластович-Чулівський, Ю. Фединський), сольного й ансамблевого (Г. Китастий, Ю. Китастий, М. Теліга, Ол. Герасименко), виконавського і диригентського (Г. Китастий, Ю. Китастий, В. Мішалов, П. Деряжний), виконавського і композиторського (В. Ємець, Л. Гайдамака, В. Мішалов), виконавського й організаційно-менеджерського (Г. Китастий, В. Луців) видів творчості.

Діяльність бандуристів в інонаціональному середовищі упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. зумовлювала спрямованість як на консервацію традиційних рис, притаманних кобзарству, так і на пошуки новацій для пристосування бандурного мистецтва до ширшого функціонування і жанрово-стильового представлення, зокрема в його поєднані з хоровим, вокальним, театральним мистецтвом, у жанрах і формах популярної музики, напрямі World Music. Синтез творчої

діяльності сучасних бандуристів – В. Мішалова, Ю. Китастого, Ю. Фединського, що поєднує виконавську, педагогічну, навчально-методичну, композиторську, диригентську, наукову, просвітницьку, зокрема й в інтернет-середовищі, спрямований на пропаганду бандурного мистецтва в сучасному музичному світі, пошук нових можливостей на основі синтезу традиційного і новаторського напрямів, що забезпечують перспективу подальшого функціонування цього виду мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI ст. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
2. Дутчак В. Методологія досліджень бандурного мистецтва діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університетет імені В. Стефаника, 2011. Вип. 23. С. 170–175.
3. Дутчак В. Традиційне кобзарство в середовищі української діаспори: історія і сучасність. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників :* матеріали Науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 р. ; упоряд. К. Черемський. Харків : видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. С. 129–143. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2017/06/tradycijni-muzychni-instrumenty-kobzariv-i-lirnykiv.pdf.
4. Дутчак В. Збереження, реконструкція і трансформація традиційного кобзарського репертуару у творчості бандуристів української діаспори кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах :* матеріали Науково-практичної конференції, 26–27 червня 2018 р. ; упоряд. К. Черемський. Харків : видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 64–74. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2018/05/Kobzarstvo_small.pdf.
5. Дутчак В. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність :* збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету, Ін-т мистецтв / редактор-упорядник Л. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 5–13. URL: http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_narodn_instrum_2018.pdf.
6. Дутчак В. Синергія творчості Володимира Луціва (Великобританія): до 90-річного ювілею митця. *Актуальні питання гуманітарних наук :* міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники : В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 25–29. DOI: 10.24919/2308-4863.1/24.176712.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX століття : дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Рівне, 2001. 225 с.
9. Dutchak V. Methodological principles of complex research of Ukrainian Diaspora art. *Artcriticism : challenges of the XXI century :* collective monograph / A. Dushniy et al. (etc.)/ Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. P. 25–45. DOI: 10.36059/978-966-397-122-3/25-45.

REFERENCES

1. Dutchak V. (2013). Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI st. [Bandura art of Ukrainian overseas in the XXth – beginning of the XXI century]. Ivano-Frankivsk : Foliant. 488 s. + 72 il. [in Ukrainian].
2. Dutchak V. (2011). Metodolohiia doslidzhen bandurnoho mystetstva diaspory [Research methodology of diaspora bandura art.]. *Bulletin of the Precarpathian University. Art studies.* Ivano-Frankivsk : V. Stefanyk Precarpathian National University. Proceedings. 23. P. 170–175 [in Ukrainian].
3. Dutchak V. (2017). Tradytsiine kobzarstvo v seredovyshchi ukrainskoi diaspory: istoriia i suchasnist [Traditional kobzar art in Ukrainian Diaspora environment: history and modernity]. *Tradytsiini muzychni instrumenty kobzariv i lirnykiv :* Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu (2 chervnia 2017 r.) ; uporiad. K. P. Cheremskyi. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk ; NTsNK "Muzei Ivana Honchara". S. 129–143. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2017/06/tradycijni-muzychni-instrumenty-kobzariv-i-lirnykiv.pdf [in Ukrainian].
4. Dutchak V. (2018). Zberezhennia, rekonstruktsiia i transformatsiia tradytsiinoho kobzarskoho repertuaru v tvorchosti bandurystiv ukrainskoi diaspory kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Preservation, reconstruction and tranformation of traditional kobzar repertoire in Ukrainian diaspora bandura players art in the end of XX – the beginning of XXI century]. *Aktualni pytannia suchasnoho vykonavstva na tradytsiinykh kobzarskykh instrumentakh :* Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii (26–27 chervnia 2018 r.) ; uporiad. K. P. Cheremskyi. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk ; NTsNK "Muzei Ivana Honchara", 2018. S. 64–74. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2018/05/Kobzarstvo_small.pdf [in Ukrainian].
5. Dutchak V. (2018). Osnovni tendentsii v suchasnomu bandurnomu vykonavstvi Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [The main trends in modern bandura performance of Ukraine and the Ukrainian diaspora]. *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist :* zb. nauk. pr. Rivnen. derzh. humanit. un-t, In-t mystetstv ; redaktor-uporiadnyk L.I. Horina. Rivne : Volyn. oberehy, 2017. S. 5–13. URL: http://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_narodn_instrum_2018.pdf [in Ukrainian].
6. Dutchak V. (2019). Synerhiia tvorchosti Volodymyra Lutsiva (Velykobrytaniia): do 90-richnoho yuvileiu myttsia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho

derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [redaktory-uporiadnyky V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomria]. Drohobych : Vydavnychyi dim “Helvetyka”, 2019. Vyp. 24. Tom 1. S. 25–29. URL: http://journals.uran.ua/index.php/2308-4855/article/view/176712 [in Ukrainian].

7. Karas H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia : monohrafiia [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world perspective : a monography]. Ivano-Frankivsk : Titipot, 2012. 1164 p. [in Ukrainian].

8. Prokopovych T. (2001). Funktsionuvannia natsionalnoi tradytsii u relihiinomu mystetstvi ukrainskoi diaspory druhoi polovyny XX stolittia [The functioning national tradition in the religious art of the Ukrainian diaspora in the second half of the twentieth century]. Dys. ... kand. myst.: 17.00.01 ; Rivnenskyi derzh. humanitarnyi un-t. Rivne. 225 s. [in Ukrainian].

9. Dutchak V. (2019). Methodological principles of complex research of Ukrainian Diaspora art. *Art criticism: challenges of the XXI century :* collective monograph. / A. Dushniy, V. Dutchak, A. Stashevskyi, M. Strenacikova, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. R. 25–45. DOI: 10.36059/978-966-397-122-3/25-45

УДК 784.01:81'42
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209709

Олена ЗАВЕРУХА,
orcid.org/0000-0002-8860-6335
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) o.zaverukha@kubg.edu.ua

СТИЛІСТИКА ХОРОВОГО ТВОРУ Д. БОЧАРОВА «ПРОЩАЙ, СВІТЕ»: ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ФАКТУРИ

У статті розглянуто стилістику хорового твору «Прощай, світе» Д. Бочарова як наслідок індивідуального мислення композитора. Введено у науковий обіг вітчизняної музикології цікавий хоровий твір, який віддзеркалює патріотичну тему – оспівування загиблих героїв сучасної історії України засобами хорового письма. Обґрунтовано національно-патріотичні цінності музики. Встановлено, що твір «Прощай, світе» Д. Бочарова заслуговує на популяризацію серед виконавських колективів і викладачів хорової справи. Проаналізовано хоровий твір композитора з погляду драматургічного розвитку, функцій фактури, формотворчої складової частини та композиторського мислення загалом. Виявлено, що хорове письмо є варіантно-поліфонічне і скероване на жанр голосіння як характерний національний український архетип інтонаційної мови. Громадянська тема хорового твору уміщує досвід європейської та вітчизняної культури. У творі виявлено барокові та класичні знаки у поєднанні із сучасним хоровим письмом, де композитор застосовує поліфонічні лінії та варіантний спосіб розвитку. Означено сутність авангардної стилістики твору, що базується на техніках серійності та розспіву тексту Sprechgesang. Драматургія твору окреслює розвиток форми на засадах тематизму та фактури. Розглянуто особливості формотворення, яке має дві лінії побудови. Так, у першій лінії наскрізний розвиток тематичної організації форми поділяється на шість епізодів, базуючись на строфічній основі поетичного тексту; у другій – на ґрунті варіантно-поліфонічного розгортання вибудовується структура сонатної форми. Вивчено наукові роботи з питань хорової фактури, які допомогли узагальнити її специфіку у професійному середовищі та в художньому цілому твору. Визначено значення функцій фактури у відтворенні драматургії твору та композиторського мислення.

Ключові слова: *стилістика, драматургія, функції фактури, хорове письмо, композиторське мислення.*

Olena ZAVERUKHA,
orcid.org/0000-0002-8860-6335
Candidate of Art History,
Associate Professor of Department of Academic and Variety Vocal
of Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine) o.zaverukha@kubg.edu.ua

THE "FAREWELL, O WORLD" BY D. BOCHAROV CHORAL WORK'S STYLISTICS: THE TEXTURE'S DRAMATIC FUNCTIONS

The "Farewell, o world" by D. Bocharov choral work's stylistics as a result of the composer's individual thinking is considered in the article. An interesting choral work reflecting the patriotic theme of fallen heroes of Ukraine modern history chanting by means of choral writing has been introduced into the scientific practice of a national musicology. The national-patriotic values of music have been substantiated. It has been established that the work "Farewell, o world" by D. Bocharov deserves to be popularized among performing bands and choral art professors. The composer's choral work has been analyzed in terms of dramatic development, texture functions, formative component and compositional thinking in general. It has been revealed that choral writing is a variant polyphonic and aimed at the genre of lamentation as a characteristic national Ukrainian archetype of the intonation language. It has been found out that the civic theme of the choral work contains the experience of European and national culture. Baroque and classical signs combined with modern choral writing have been revealed in the work where the composer uses polyphonic lines and an alternative method of development. The essence of avant-garde stylistics of the work based on seriality techniques and the Sprechgesang text singing has been outlined. It has been revealed that the work's dramaturgy outlines the form's development on the thematicism and texture basis. The features of shaping which has two lines of construction have been considered. Thus, in the first line the form's thematic organization through development based on the strophic basis of the poetic text is divided into six episodes; in the second line the structure of sonata form is constructed on the basis of variant-polyphonic deployment. Scientific works on choral texture had been studied which helped to summarize its specificity in the professional environment and in the whole artistic work. The importance of the texture functions in the work's dramaturgy reproduction and in the composer's thinking have been determined.

Key words: *stylistics, dramaturgy, texture functions, choral writing, composer's thinking.*

Постановка проблеми. Сучасна хорова музика відрізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень, діапазон яких охоплює ретроспекцію від бароково-класичних форм хорового письма до новаційних звуковисотних і фактурно-тембрових засобів. Однак у цьому жанрово-стильовому суголоссі увиразнилися в «інтонаційний словник» певні стилістичні комплекси (моделі), за якими закріплена усталена музична семантика (Холопова, 1979). Вони визначаються за жанровою, національною або індивідуально-композиторською стилістикою, слугуючи своєрідним «містком» між жанром і стилем, який здійснює взаємодію мови і форми, різних засобів музичного вираження. Фактура належить до домінантних засобів хорової виразності: саме через її реалізацію твір наче «оживає», а фактурна організація увиразнює цілісність концепції твору та стиль мислення композитора, розкриваючи слухачам таїну його духовного універсуму.

Хоровий твір «Прощай, світе» Д. Бочарова[1] на текст Т. Шевченка присвячений світлій пам'яті загиблих в Українській Революції 2014 р. Ця композиція увиразнює як типові ознаки сучасного хорового письма, так і авторську стилістику. Дослідника цікавить авторський задум: як саме громадянська тема любові до батьківщини, жертовності людини, її здатності до подвигу заради України надихнула композитора на створення натхненного музичного твору?

Хорове письмо Д. Бочарова, безумовно, є поліфонічним і жанрово зорієнтованим на голосіння як жанровий прототип інтонаційної мови. В українському мистецтві вже були спроби відображення трагедійних сторінок життя народу за допомогою цього жанру: найбільш відомі Концерт для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця та Шоста симфонія Валентина Бібіка «Думи мої, думи» на поезію Т. Шевченка. Молодий композитор виявляє сміливість художньої концепції: це стосується насамперед оригінальної жанрової форми твору, що є досить вільною; по-друге, спадкоємності засад хорового письма та загалом мислення з європейською та вітчизняною традицією. Отже, концепцію твору зумовлює синтез концертної п'єси для хору *a cappella* і хорової поеми з рисами концертності та симфонізму.

Аналіз досліджень. Із достатньої кількості робіт, присвячених проблемам специфіки хорової фактури, випливає її узагальнена характеристика, що містить як основні ознаки «голосову» організацію вертикалі, що тяжіє до різноманітних лінеарних або монодійно-гармонічних видів викладу, та діалогічну природу, початково властиву хору, де здійснюється «змагання-угода» (Асаф'єв, 1977) учасників хорового дійства. Традиційні формотворчі принципи (наприклад, тональність) відходять на другий план, а на перший виступає фактура як «інтонаційний резервуар музики» (Холопова, 1979). Значення функції фактури як цілісної організації голосів у художньому цілому підтверджується зауваженням Є. Назайкінського: «Художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини диференціює й об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» (Назайкінський, 1982: 73).

Мета дослідження – визначити авторську концепцію нового твору Д. Бочарова у світлі виконавської проблеми реалізації функцій фактури у драматургії твору.

Виклад основного матеріалу. Для свого твору Д. Бочаров обирає поетичний фрагмент із 5 строф комедії Т. Шевченка «Сон» (жанр «комедія» трактується автором у дусі Данте («Божественна комедія»). Наведемо початкові рядки кожної строфи: 1 строфа «*Прощай, світе, прощай, земле*»; / 2 строфа «*А ти, моя Україно*»; / 3 строфа «На розмову тихо-сумну…»; / 4 строфа «*Порадимось, посумуєм*»; / 5 строфа «Прощай же ти, моя нене…».

Образна і синтаксична поетична основа тексту Т. Шевченка адекватно відбита в хоровій композиції Д. Бочарова і водночас ним переосмислена. Форма твору – варіантно-поліфонічна. Втім, її 6 розділів мають чіткі драматургічні функції, реалізуючи через тематизм і фактуру, синтаксис образно-сюжетної логіки геніального тексту Т. Шевченка:

– експозиція: ***A*** – тема-ядро (і) – $\boldsymbol{B}_{(ц.2)}$ – звернення до України;

– розробка (motus): $\boldsymbol{A_1}_{(ц.3)}$ – $\boldsymbol{C}_{ц.4}$ (із трагічною кульмінацією) – $\boldsymbol{B}_{1\,(ц.5)}$ («тиха» кульмінація);

– заключний розділ-катарсис – A_2 (t).

У творі «Прощай, світе» є монограма *B-A-C-H,* що символізує: по-перше, життєдайну силу поетичного слова Т. Шевченка, що ототожнюється з музичним словом Й. С. Баха; вічність принци-

[1] Денис Бочаров – сучасний український композитор і піаніст, автор творів для симфонічного та камерного оркестрів, камерних ансамблів, інструментів соло, хору та голосу. У 2011 р. за твір «Музика пам'яті великого майстра» він отримав стипендію на Вагнерівський оперний фестиваль у Байройті (Німеччина). У 2013 р. від Вагнерівського товариства у Харкові отримав замовлення для написання твору, присвяченого 200-річному ювілею від дня народження Р. Вагнера. З 2015 р. є членом Національної Спілки композиторів України. У 2016 р. – стипендіат програми *Gaude Polonia* Міністра культури і Національної спадщини республіки Польщі, лауреат першої премії міжнародного конкурсу композиторів у Львові. Твори Д. Бочарова виконуються на концертах і фестивалях сучасної музики у Нью-Йорку, Варшаві, Києві, Львові, Харкові.

пів музичного мистецтва в його зв'язку з поезією (єдність слово- і звукообразу). По-друге, у використаному музичному символі автором закладено ще один глибокий сенс: тема *B-A-C-H* мислиться як втілення символіки хреста (хресного шляху героїв). Для Й. С. Баха мотив сакральної жертви Христа був центральним у його творчості, яку він повністю присвячував Творцеві.

Шляхом наскрізного розвитку форми вибудовуються 6 епізодів (текст 5-го репризного розділу дорівнює 2-му), кожен із яких мислиться як продовження висхідної лейтінтонації (*B-A-C-H*) і передбачення наступного, очікуваного просвітлення (надії на Бога). Монограма мислиться як «керівний мотив» (Римський-Корсаков, 1935: 198), який, по-перше, висвітлює зміст авторського задуму, по-друге, стає основою різних фактурних перетворень. Загалом організація форми здійснюється за принципом наскрізного оновлення тематизму (спираючись на строфічну форму поетичного тексту). Водночас аналіз хорового письма виявив тип поліфонічно-варіантного проростання, в якому чітко простежується сонатний конфлікт в експозиції (тема хреста й Україна).

Отже, хоровий твір Д. Бочарова «Прощай, світе» є стрункo вибудованою сонатною формою, про що свідчить і детально-розроблена мотивна техніка. Так, у розділі ***A*** відбувається експонування лейттеми (тт.1-11): її тони передаються з голосу в голос у партії тенорів *divisi*. Ще з початку твору мотив дробиться на складові його елементи. У різних голосах звучать мала секунда і мала терція (велика терція зустрічається як похідна по вертикалі); водночас у метроритмі відбувається зменшення цих елементів, припадаючи на різні долі такту в розмірі 4/4.

Тематичний виклад базується на серійній техніці: голоси по горизонталі складають серії із неповторюваних дев'яти звуків зі змінною ритмоформулою. Така оновлювальна ритмоструктура, по-перше, властива строгим варіаціям епохи бароко, по-друге, «ламаний» ритм символізує страждання та сльози. Після того, як проведення теми завершено, починаються її модифікації, представлені в різних темброво-фактурних версіях переміщення по голосах. Так, інверсії теми *B-A-C-H* зберігають інтервальну будову. Протиставлення до теми привносить у тематизм інтонему квінту (т. 5), що стане важливим сегментом у подальшій розробці тематичного матеріалу. Композитор використовує імітаційний принцип побудови твору, який зберігається до його кінця.

Тематизм на слова 3-ї та 4-ї строф *«Мої муки»* (ц. 1) є варіантом початкової теми, котра також проводиться в усіх партіях хору (в послідовності «тенори-альти», а після їх виключення – «сопрано-баси»). Композитор зберігає прозорість фактури, що дозволяє донести до слухача поетичний текст Т. Шевченка, наповнюючи звучання лейтмотиву «інтонаціями української мови», яку не випадково називають «солов'їною». Це відображується не тільки завдяки імітаційному викладу, але й численним внутрішньо-складовим розспівам. Їх семантика органічно збігається як із голосінням, так і молитовним змістом, визначаючи їх абсолютну єдність.

У розділі ***B*** (ц. 2 партитури) міститься образно-тематичний контраст, що пов'язано з інтонацією «звернення» до України (ключове слово поетичного тексту Т. Шевченка). Однак похідний тематизм звучить як новий за рахунок його інтервально-варіантної та ритмічної перебудови: велика септима є оберненням малої секунди, закладеної у темі хреста (тт. 22-23). У слухацькому сприйнятті – це інша «сила виразності» (Холопова, 2002), що формує художні уявлення й образи хорового твору як структурно-функціонального цілого. Мело-формула «*України*» (quasi побічна партія) відрізняється теплою, жіночою експресією, пісенною пластикою, навіть ніжністю. Її статусна роль у загальній драматургії твору відокремлена уповільненням темпу (M.M. = 50 tempo subito) від основного (M.M. = 60) як зупинка у часі, вічний символ глибинної любові до рідного краю.

У другій темі експозиції досягається хорове *tutti* (на розспівах слів «*Україно, я до тебе літатиму*» тт. 33-35). Вертикаль містить 9-тиголосся за рахунок *divisi* у всіх партіях (тенорова партія ділиться на 4 голоси, решта – на 2). Звертає увагу стретний принцип вступу голосів – їх рух до першої драматичної кульмінації (найвища точка – т. 37). Чоловіча група хору побудована за принципом нашарування ліній на слово «*літатиму*», що відтворює ефект польоту. Тут досягається теситурна вершина у тенорів (a_1). Фактурне ущільнення однак не супроводжується в кульмінації інтенсивною гучністю (*p – mf)*, що відповідає лірико-психологічній аурі другої, «жіночої» теми хорової композиції.

Із наступного розділу (ц. 3; на схемі A_1) починається етап драматургічного розвитку. З одного боку, повертається вихідний лейтмотив, з іншого – відбувається його подальше варіантно-поліфонічне розгортання. Назвемо його умовно розробкою, оскільки вважаємо основним методом образного мислення в цьому хоровому творі саме симфонізм, що базується на двох контрастних

темах, об'єднані в наскрізному розгортанні подій, щоб у заключній частині сюжету віднайти нову якість (просвітлення, надію, або катарсис, за Аристотелем).

Чоловічі голоси наче супроводжують жіночі, які проводять основну мелодичну лінію «*На розмову тихо-сумну, на раду з тобою»,* що поступово преобразована в інтонації плачу (т. 46). У межах цього розділу виникає новий тематизм (на слова «*Опівночі падатиму рясною росою*», що є мелодекламаційною версією висхідного ядра (авторська ремарка *Sprechgesang*)). Хорове письмо містить звукові педалі, побудовані на дотриманні звуків *bocca chiusa* (закритим ротом), на тлі яких відбувається рух в інших голосах (ніби прочитання).

Показ нової лінії образу (через фактуру й артикуляцію) змінюється введенням досить контрастного матеріалу (ц. 4). По-перше, змінюється темп – відбувається прискорення (авторська ремарка *accel.*). По-друге, на зміну декламаційності із розспівними складами приходить більш чітка мело-ритмічна організація. Мелодичні фрази з текстом, доручені чоловічим партіям, ґрунтуються на призивних інтонаціях. У жіночих партіях – вигуки-голосіння на голосну «а», які різноманітно ритмічно фігурують і переміщуються по звуковисотних півтонах і терціях – інтервалах, взятих із вихідного лейтмотиву.

Характер музики відповідно до поетичного тексту поступово змінюється. Це відображається через чергове фактурне насичення, що призводить до генеральної кульмінації на словах «*На ворога стануть...»* (тт.69-71). Кульмінація припадає на зону золотого перетину і має типові ознаки другої «драматичної хвилі»: насичену фактуру *tutti*, високий рівень гучності (*f*; *ff*), висотні теситурні точки («а»$_2$). Жанровим підґрунтям тематизму цього розділу є голосіння – типовий архетип національної традиції кобзарів. У кожній хоровій партії відбувається зміщення акцентів на різні щаблі вісімок у тріолях, що поступово ритмічно звужуються (тт. 69-71). Кульмінаційний злет, зумовлений внутрішньою логікою фактурного крещендо, спадає до висхідної точки.

«Тиха» кульмінація (ц. 5) настає відразу після трагічної (ц. 4) без попередньої підготовки: на *subito* співають по три хористи-соло в кожній партії С, А, Б, які виконують імпровізаційний за характером плач (авторська ремарка – *lamento*) без тексту у вигляді вокалізації голосної «*а*». До них приєднуються солюючі тенор, альт, бас, які інтонують «*А ти моя Україно, безталанно вдово*, *я до тебе літатиму*, *з хмари на розмову*». Наприкінці продовжується безтекстове звучання, у якому поєднуються лексичні сегменти (терція, великі та малі секунди), характерні для українського мелосу. Цей епізод – плач за загиблими солдатами – є ключовим, так само як у Реквіємі В. А. Моцарта «Lacrimosa».

Завершується твір епілогом (ц. 6), у якому відтворено основну закличну тему, в більш пісенному варіанті, що відповідає поетичному тексту Т. Шевченка «*Прощай же ти, моя нене, удово небого*». Висхідний лейтмотив, представлений у декількох варіантах, доручений другим голосам хору. Перші сопрано, альти та тенори утримують остинато на тоні «ля», які передаються з однієї партії в іншу, символізуючи два моменти. Перший пов'язаний із тембровим колоруванням голосів як зміни забарвлення, що проходить у сопрано – альта – тенора – альта – сопрано; другий – образно підкреслює прощання з Україною. Нашарування голосів змінюється разом з ущільненням фактури на словах «*жива правда у Господа Бога*» (тт. 92-101), окреслюється підсумковим і стверджувальним резюме (тт. 102-104).

Хорове звучання заключних тактів слугує формоутворюючою аркою з темою-ядром всього твору: монограма *B-A-C-H* викладена у двократному варіантному проведенні (закритим ротом) із її завершенням на тоні ***b*** малої октави, з якого починається твір.

Висновки. Стильові параметри хорового письма, виявлені при аналізі фактури в музичній драматургії твору «Прощай, світе» Д. Бочарова, свідчать про синтез різних традицій хорового співу: як європейських і вітчизняних, жанрово спрямованих на голосіння. Серед європейських ознак насамперед відчуваються барокові (тема *BACH*, авторська ремарка *lamento*), класичні («тиха» кульмінація у дусі моцартівської «Lacrimosa») та більш пізня авангардна стилістика (серійна техніка та *Sprechgesang*). Драматургічні функції твору визначають динаміку розгортання виконавської форми на ґрунті тематизації фактури:

– виклад основної теми та її варіювання в різних фактурних варіантах;

– монодійно-гармонічна або діалогічна організація вертикалі виконавських голосів;

– варіантно-поліфонічна техніка як наслідок серійності.

Типові ознаки лірико-психологічної драматургії в умовах хорового письма на засадах серійності посилені симфонічним алгоритмом тематичного розвитку. Фактура відіграє важливу роль

у драматургічному розвитку твору: виклад голосів містить зображення хреста як символ хресного шляху загиблих героїв, їх страждання та смерті. «Прощай, світе» Д. Бочарова, із притаманною авторському задуму трагічній семантиці, по праву можна вважати Реквієм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Москва : Музыка, 1977. 280 с.
2. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва. 1935. С. 198.
4. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 366 с.
5. Холопова В. Н. Фактура (очерк). Москва : Музыка, 1979. 67 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1977). Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]. Moscow: Music, 280 p. [in Russian].
2. Nazaikinsky E. V. (1982). Logika muzykalnoy kompozitsii [The Logic of musical composition]. Moscow: Music, 319 p. [in Russian].
3. Rimsky-Korsakov N. A. (1935). Letopis moey muzykalnoy zhyzni [The chronicle of my musical life]. Moscow, p. 198. [in Russian].
4. Kholopova V. N. (2002). Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Theory of music: melodics, rhythm, texture, thematism]. Saint Petersburg: Lan', 366 p. [in Russian].
5. Kholopova V. N (1979). Faktura (ocherk) [The texture (Essay)]. Moscow: Music, 67 p. [in Russian].

УДК 008: 793. 38
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209712

Оксана ЗАХАРОВА,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
доктор исторических наук, профессор
независимый исследователь
(Прилуки, Черниговская область, Украина) irinamak67@ukr.net

СОЦИАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ БАЛЬНОГО КОСТЮМА

Цель исследования – доказать, что бальный костюм обладал своеобразной поэтикой, в основе которой – определенный художественный образ, являвшийся результатом совместного творчества художника и владельца костюма.

Проблема исследования – изучение художественных способов оформления внешности как важных сигналов, знаков личности, которые свидетельствуют не только о художественном вкусе, но и о социальном статусе личности.

История бального церемониала берет свое начало в древности. В начале XI в. упоминания о балах встречаются в описаниях французских турниров, которые завершались бальным церемониалом. Во время факельного шествия каждый участник, проходя перед хозяином приема, демонстрировал себя и свой костюм.

Культура Средневековья подчинялась традициям, которые, в отличие от моды, держатся столетиями. Костюм барокко складывался исходя из идеализированных представлений о красоте и величии личности. Просвещенный абсолютизм создавал для каждого сословия своеобразную систему координат образа жизни. Законодателем моды становится монарх.

В распространении моды большую роль играла портретная живопись. Эстетический идеал и костюм XVIII в. отражены в портретной живописи А. П. Антропова, И. П. Аргунова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского.

Целый ряд государственных указов XVIII–XIX ст., регламентирующих формы одежды, говорят о том значении, которое придавалось костюму как выразителю сословных и моральных идей дворянства. В то же время бальное платье обладало и живописной функцией.

Выявлено, что история искусств XIX в. повторяет эволюцию художественной культуры от античности до рококо включительно. Дается описание бальных туалетов, опубликованных в модных журналах XIX ст. Приводятся высказывания великих художников и писателей XIX ст. о костюме как идейном выразителе этических ценностей эпохи.

Рабское подражание моде, так же, как и пренебрежение ее законами, считалось вульгарным. Следовало найти некую золотую середину – составить костюм таким образом, чтобы, отвечая всем правилам хорошего тона, он подчеркивал индивидуальность владельца, был гармоничен, обладал образно-смысловым содержанием.

Ключевые слова: *бальный церемониал, история, власть, мода, художественный образ.*

Оксана ЗАХАРОВА,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
доктор історичних наук, професор,
незалежний дослідник
(Прилуки, Чернігівська область, Україна) irinamak67@ukr.net

СОЦІАЛЬНО-ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ БАЛЬНОГО КОСТЮМУ

Мета дослідження – довести, що бальний костюм мав своєрідну поетику, в основі якої – певний художній образ, що був результатом спільної творчості художника і власника костюма.

Проблема дослідження – вивчення художніх способів оформлення зовнішності як важливих сигналів, знаків особистості, які свідчать не тільки про художній смак, але і про соціальний статус особистості.

Історія бального церемоніалу бере свій початок у давнину. На початку XI ст. згадки про бали зустрічаються в описах французьких турнірів, які завершувалися бальним церемоніалом. Під час факельної ходи кожен учасник, проходячи перед господарем прийому, демонстрував себе і свій костюм.

Культура Середньовіччя підпорядковувалася традиціям, що, на відміну від моди, тримаються століттями. Костюм бароко складався, виходячи з ідеалізованих уявлень про красу і велич особистості. Освічений абсолютизм створював для кожного стану своєрідну систему координат способу життя. Законодавцем моди стає монарх.

У поширенні моди велику роль відігравав портретний живопис. Естетичний ідеал і костюм XVIII ст. відображені в портретному живописі А. П. Антропова, І. П. Аргунова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицького, В. Л. Боровиковського.

Цілий ряд державних указів XVIII–XIX ст., що регламентують форми одягу, говорять про те значення, яке надавалося костюму як виразнику станових і моральних ідей дворянства. Водночас бальне плаття мало і мальовничу функцію.

Виявлено, що історія мистецтв XIX ст. повторює еволюцію художньої культури від античності до рококо включно. Дається опис бальних туалетів, опублікованих у модних журналах XIX ст. Наводяться висловлювання великих художників і письменників XIX ст. про костюм як ідейний виразник етичних цінностей епохи.

Рабське наслідування моді, так само, як і нехтування її законами, вважалося вульгарним. Варто було знайти якусь золоту середину – скласти костюм таким чином, щоб, відповідаючи всім правилам хорошого тону, він підкреслював індивідуальність власника, був гармонійний, мав образно-смисловий зміст.

Ключові слова: *бальний церемоніал, історія, влада, мода, художній образ.*

Oksana ZAKHAROVA,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Independent Researcher
(Pryluky, Chernihiv region, Ukraine) irinamak67@ukr.net

SOCIAL AND ARTISTIC FUNCTION OF THE BALLROOM SUIT

The purpose of the study is to prove the ballroom suit had a peculiar poetics, based on a specific artistic image, which was the result of the joint creative work of the artist and the suit owner.

The research problem is the study of artistic methods of designing of appearance as important signals, personality signs, which indicate not only the artistic taste, but also the social status of the individual.

The history of ballroom ceremonial originates in antiquity. At the beginning of the 11th century references to balls are found in descriptions of French tournaments, which culminated in a ballroom ceremonial. During the torchlight procession, each participant, passing in front of the host of the reception, demonstrated himself and his suit.

The culture of the Middle Ages was subject to traditions, which unlike fashion, have been kept for centuries. The baroque suit was formed on the basis of idealized ideas about the beauty and greatness of a personality. Enlightened absolutism created for each estate a peculiar coordinate system of the way of life. Monarch became a trendsetter.

In the fashion spread portrait painting played an important role. The aesthetic ideal and suit of the 18th century are reflected in the portraiture of A. P. Antropov, I. P. Argunov, F. S. Rokotov, D. G. Levitsky, V. L. Borovikovsky.

A number of state decrees of the 18th–19th centuries regulating the forms of clothing declare the importance attached to the suit as an expressor of the estate and moral ideas of the nobility. At the same time the ball gown also had a picturesque function.

It is revealed the history of art of the 19th century repeats the evolution of artistic culture from antiquity to Rococo inclusive. This study describes ballroom habiliment published in fashion magazines of the 19th century. Sayings of great artists and writers of the 19th century about the costume as an ideological exponent of ethical values of the age are given here.

Slave imitation of fashion, as well as neglect of its laws, were considered vulgar. It was necessary to find a certain golden mean – to make a suit in such a way that, meeting all the rules of good taste, it emphasized the individuality of its owner, was harmonious and had a figurative and semantic content.

Key words: *ballroom ceremonial, history, governance, fashion, artistic image.*

Постановка проблемы. Светские ритуалы, к числу которых относятся и балы, были своеобразным актом общественного представительства дворянина.

В Российской империи не было парламентской или иного вида полемики, в которой высказывали свои взгляды представители различных общественных групп. Узнать о том, что происходило в стране, о настроениях в обществе и при Дворе, можно было только в столичных салонах и гостиных на приемах, танцевальных вечерах и балах.

Проблема исследования – изучение художественных способов оформления внешности как важных сигналов, знаков личности, свидетельствующих не только о художественном вкусе, но и социальном статусе личности, являвшихся своеобразным выразителем сословных и моральных идей дворянства. Отдельные аспекты проблемы изложены в целом ряде трудов, посвященных истории костюма. В этой связи особый интерес и научную ценность представляют исследования Н. М. Тарабукина (Тарабукин, 1994) и Л. М. Горбачевой (Горбачева, 1996). Из энциклопедических изданий следует выделить «Иллюстрированную энциклопедию моды», изданную в Праге в 1967 г.

Цель исследования – доказать, что бальный костюм обладал своеобразной поэтикой, в основе которой – определенный художественный образ, результат совместного творчества художника и владельца костюма.

Изложение основного материала. История бального церемониала берет свое начало в древности. В начале XI в. упоминания о балах встречаются в описаниях французских турниров.

В XII–XIII вв. придворная жизнь Лотарингии и Тюрингии отличалась особой изысканностью. Быстро распространяясь по Франции и Германии, балы стали любимым развлечением европейского дворянства, долгое время сохраняя элитарный характер.

Средневековые рыцарские турниры завершались балами. Во время танца с факелами в первой паре шествовал рыцарь – победитель турнира, эта пара вела колонну, в которой каждый танцор, проходя перед хозяином приема, демонстрировал себя и свой костюм.

Костюм в первую очередь привлекает взоры окружающих, вызывая соответствующие эмоции и, как следствие, формирует определенные отношения.

Культура Средневековья подчинялась традициям, которые, в отличие от моды, держатся столетиями. Мода быстротечна. Едва ли Леонардо да Винчи, набрасывая на плечи короткий плащ и надевая берет, справлялся о том, как одет его миланский властелин Людовико Моро. «В то время, как выражение «французская мода времен Людовика XIV» представляется вполне естественным, сочетание понятий «моды эпохи Юстиниана» кажется нелепым», – отмечает в своем исследовании Н. М. Тарабукин (Тарабукин, 1994: 80).

Костюм барокко складывался исходя из идеализированных представлений о красоте и величии личности, не костюм приспосабливался к человеку, а человек был обязан подчиниться костюму. Просвещенный абсолютизм создавал для каждого сословия своеобразную систему координат образа жизни. Все – от манеры держаться и говорить до способа выезжать из дому – должно соответствовать положению дворянина в обществе.

Законодателем моды становится сам монарх. Быть одетым как монарх означало проявить свою верноподданническую покорность.

Императрица Елизавета Петровна считалась одной из элегантнейших женщин своего времени. Ее туалеты, каждый их которых не повторялся дважды, были образцом для подражания, своеобразным эталоном моды своего времени. С дворцовыми интерьерами Шеделя, Меблена, Минетти, Брауншейна гармонировали костюмы, украшенные позолотой и отороченные кружевами.

В распространении моды большую роль играла портретная живопись. Выдающиеся французские живописцы Риго, Ларжильер в своих портретах с точной детализацией передавали пышный, богатый костюм знати. В таких произведениях, как «Портрет Людовика XIV» Риго, «Портрет Элизабет Богарне» Ларжильера в эффектных позах канонизированного парадного портрета представлены блестящие костюмы барокко.

Эстетический идеал и костюм XVIII в. отражены в портретной живописи целого ряда замечательных художников: А. П. Антропова, И. П. Аргунова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского. На известном портрете В. Л. Боровиковского князь Куракин изображен на фоне пышной дворцовой обстановки в ослепительно-ярком парадном костюме. Облегающий фрак и кюлоты из золотистой парчи, богатая вышивка камзола, дорогое кружево манжет делают костюм «бриллиантового князя» необычайно нарядным.

Целый ряд государственных указов XVIII–XIX ст., регламентирующих формы одежды, говорит о том значении, которое придавалось костюму как выразителю сословных и моральных идей дворянства в этот период. В то же время бальное платье обладало и живописной функцией.

Бальная картина начала столетия напоминала древние барельефы или этрусские вазы. Цветовая гамма бальных и вечерних туалетов начала XIX ст. весьма разнообразна. В 1801 г. на балу можно было увидеть даму в светло-желтом шелковом платье, подол которого вышит зелеными пальмовыми листьями. Или даму в наряде из голубого атласа с отделкой из вишневого бархата. Важным элементом костюма был тюрбан из светло-коричневого шелка с золотыми мушками и темно-коричневая шаль. Туфли к такому туалету полагались голубые атласные.

Белые платья были в начале века все еще популярны, но их следовало «оживить» шалью, к примеру, из шелка красновато-оранжевого цвета с золотой каймой и маленьким тюрбаном из золотого кружева, туфли – белые атласные.

Строгий костюм эпохи ампир сменятся в период романтизма живописно-декоративным, многоцветным. Платье становится полихромным, сами ткани вырабатываются многоцветными.

История искусств XIX в. повторяет эволюцию художественной культуры от античности до рококо включительно; мебель, утварь, женский костюм претерпевают серьезные изменения.

В 30–40-х гг. XIX в. женский костюм начинает походить на одежду барочного покроя. «Одно также платье появилось на большом бале на прекрасной даме, с разрезом спереди и выкроенными овальными зубцами, обшитыми золотым кружевом. Надеемся, что пышнее этого не наряжались и при Дворе Людовика XIV! На другой день две тысячи щеголих страдали спазмами зависти; весь

Париж был в смятении», – сообщал в 1834 г. из Франции обозреватель журнала «Библиотека для чтения» (Библиотека для чтения, 1834: 76–77).

При выборе бального туалета дамы не только руководствовались вкусом и направлением моды, но и стремились создать с помощью костюма определенный образ.

В середине 30-х гг. XIX в. в Петербурге особым великолепием отличались балы во дворце князей Юсуповых на Мойке.

На одном из таких балов зимнего сезона хозяйка дома княгиня Зинаида Ивановна не танцевала. Катаясь с ледяной горы, она ушибла ногу и прихрамывала. Но даже эту неприятную ситуацию княгиня смогла использовать с пользой для себя, представ перед гостями в образе прекрасной феи. У лба княгини сияла большая бриллиантовая звезда, сзади прическу украшали два газовых шарфа – голубой с серебряными звездами и белый с золотыми, оба шарфа струились до самого пола. Княгиня грациозно опиралась на усыпанную бриллиантами трость из черного дерева, казавшуюся на фоне голубого платья из тяжелого штофа волшебным посохом.

В своей «Теории красивой жизни», написанной в 1853 г., Бальзак наметил правила для всех, кто относится к высшему свету по происхождению или хочет сравниться с ними по воспитанию и умению одеваться: «Множество красок всегда указывает на плохой вкус. Умению носить платье надо учиться. Разорванный костюм – это несчастье, пятно на одежде – это грех. Только животное внешним прикрытием защищается, глупец с помощью одежды разряжается, и только элегантный человек – одевается <…> умение одеваться – это серьезная наука, наряд имеет мало общего с отдельными частями одежды, это способ ее ношения» (Иллюстрированная энциклопедия моды, 1987: 268).

Для представителя высшего света понятия морали и вкуса были взаимодополняющими. Как заявляет одна из героинь В. А. Сологуба: «Я ужасно боюсь провинции и воображаю себе что-то ужасное. Какие, я думаю, там чепцы и шляпки носят – просто надо умереть со смеху, и какие щеголи, все к ручке подходят, и какие женщины, но очень смешно <…>. Смотрите же, с вашей стороны, не влюбитесь в какую-нибудь жену этих монстров, которых я видела в «Ревизоре» (Сологуб, 1988: 182).

Литература XIX в. посвящает целые страницы характеристике костюмов героев. В повести Н. В. Гоголя «Мертвые души» одежда – важнейший материал для характеристики действующих лиц. Собакевич показался Чичикову похожим на медведя. «Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги» (Гоголь, 1983: 81).

Сам Чичиков любил цвета оливковые или бутылочные «с искрою, приближающейся, так сказать, к бруснике». Он имел жилеты бархатные и атласные, серые панталоны, сюртук, фрак «брусничного цвета с искрой», который он затем сменил на фрак «цвету наваринского дыму с пламенем».

От социального и финансового состояния семьи зависел выбор портного. Как известно, на бале у губернатора появление Чичикова «произвело необыкновенное действие».

«Дамы тут же обступили его блистающею гирляндою <…>. В нарядах их вкусу было пропасть: муслины, атласы, кисеи были таких бледных модных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени была тонкость вкуса). Ленточные банты и цветочные букеты порхали там и там по платьям в самом картинном беспорядке, хотя над этим беспорядком трудилась много порядочная голова <…>. Все было у них придумано и предусмотрено с необыкновенной осмотрительностию» (Гоголь, 1983: 141).

В произведениях Л. Н. Толстого описанию внешнего облика героев, вплоть до мельчайших подробностей, отводится особое место. Великий художник старательно выписывает каждую деталь костюма своих персонажей, для него нет мелочей, он создает в нашем воображении художественный образ, забыть который невозможно.

«Несмотря на то, что туалет, прическа и все приготовления к балу стоили Кити больших трудов и соображений, она теперь, в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле, вступала на бал так свободно и просто, как будто все эти розетки, кружева, все подробности туалета не стоили ей и ее домашним ни минуты внимания, как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прической, с розой и двумя листками наверху» (Толстой, 1976: 93).

В тюлево-кружевной толпе дам Кити не только не растерялась, ее образ придал ей уверенность в своем могуществе. Для Толстого костюм является внешним продолжением психологического состояния человека.

В мировой литературе одной из самых элегантных героинь считается Анна Каренина. В сцене бала Кити видит Анну в новом и неожиданном для себя образе: «Ее прелесть состояла именно в

том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней. И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней: это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная» (Толстой, 1976: 95).

Дамы высшего света отличались особой манерой носить платье; слишком дорогое платье свидетельствовало о том, что «дама слегка из выскочек» (Мосолов, 1992: 196).

Цвет – важная характеристика стилистического образа времени. В эпоху рококо в Европе возникает влечение ко всему естественному. Костюм преследует цель быть прежде всего изящным; в моду входят приглушенные оттенки. Красный цвет сменяется розовым, синий – голубым, зеленый – фиолетовым.

Философ моды денди Шарль Бодлер возвысил черный костюм в ранг одежды «современного героя». Черный бальный туалет был проявлением стиля денди среди светских дам, знаком исключительного положения в обществе.

«Черный цвет платья, в котором появилась на балу Одинцова, подчеркивал ее благородные манеры» (Тургенев, 1975: 220–221), в отличие от «эмансипе» Кукшиной, демонстрировавшей свою оригинальность грязными перчатками. Героиня И. С. Тургенева не стремилась казаться независимой, она была ею на самом деле.

Таким образом, в художественной литературе черный цвет костюма является элементом характеристики персонажа.

Литература XIX в. влияла не только на образ мышления, но и на манеру поведения современников, их внешний облик. Начиная с 30-х гг. XIX в. многие светские дамы предпочитали позировать художникам в туалетах темных, спокойных тонов («Портрет молодой женщины» Крина; «Графиня О. С. Нарышкина» С. Фросте; «Портрет Е. Барятинской» Ф. Винтергальтера; «Портрет А. К. Воронцовой-Дашковой» К. Лаша).

На бальные платья черного цвета рекомендуют обратить внимание журнал для светских людей «Мода» в 1851 г. (Мода, 1851: 31–32), журнал «Модный магазин» в 1862 г. (Модный магазин, 1862: 510) и в 1866 г. (Модный магазин, 1866: 56).

В начале века черные платья, «ниспадающие с плеч безнадежно печальными складками» (Иллюстрированная энциклопедия моды, 1987: 302), сменились блестящими, сверкающими красками фовистов. В 1900-х гг. пестрые краски Востока овладевают Парижем. В это же время здесь выступает балет Сергея Дягилева, костюмы и декорации для которого создает Лев Бакст.

В 1914 г. Бакст писал: «В каждом цвете существуют оттенки, выражающие иногда искренность и целомудрие, иногда чувственность и даже зверство, иногда гордость, иногда отчаяние». А еще раньше, в 1885 г., Поль Гоген заметил в одном из своих писем: «Есть тона благородные и пошлые, есть спокойные, утешительные гармонии и такие, которые возбуждают вас своей смелостью» (Горбачева, 1996: 7).

Выводы. Каждая эпоха порождает типичные формы костюма, которые и выполняют практическое назначение, и обладают образно-смысловым содержанием.

Согласно правилам светского этикета, бальный туалет должен был отличаться изысканностью. Под словом «изысканный» подразумевается костюм «в высшей степени согласный с модой, совершенно идущий к лицу и непременно совсем новый».

Рабское подражание моде, так же, как и пренебрежение ее законами, считалось вульгарным. Следовало найти некую золотую середину – составить костюм таким образом, чтобы, отвечая всем правилам хорошего тона, он подчеркивал индивидуальность владельца, был гармоничен.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Библиотека для чтения. Санкт-Петербург, 1834. Т. 3. С. 76–77.
2. Гоголь Н. В. Мертвые души. *Избранные произведения :* в 2 Т. Киев, 1983. Т. 2. С. 81, 141.
3. Горбачева Л. М. Костюм XX века. От Поля Пуаре доя Эммануэля Унгаро. Москва, 1996. С. 7.
4. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1987. С. 268, 302.
5. Мода. 1851. Январь. С. 31–32.
6. Модный магазин. Санкт-Петербург, 1862. Ноябрь. С. 510.
7. Модный магазин. Санкт-Петербург, 1866. Февраль. С. 56.
8. Мосолов А. А. При дворе последнего императора. Санкт-Петербург, 1992. С. 196.
9. Сологуб В. А. Повести, воспоминания. Ленинград, 1988. С. 182.
10. Тарабукин Н. М. Очерки по истории костюма. Москва, 1994. С. 80.
11. Толстой Л. Н. Анна Каренина. Москва, 1976. С. 93, 95.
12. Тургенев И. С. Отцы и дети. *Избранные произведения.* Киев, 1975. С. 220–221.

REFERENCES

1. Biblioteka dlya chteniya [Reading library]. St. Petersburg, 1834. V. 3. P. 76–77. [in Russian].
2. Gogol N. V. Mertvye dushi. *Izb. proizv.* : V 2 T. [Dead souls. *Featured works*: in 2 Volumes]. Kiev, 1983. V. 2. P. 81, 141. [in Russian].
3. Gorbacheva L. M. Kostyum XX veka. Ot Polya Puare doya Emmanuelya Ungaro [20th century costume. From Paul Puare to Emmanuel Ungaro]. Moscow, 1996. P. 7. [in Russian].
4. Illyustrirovannaya enciklopediya mody [Illustrated fashion encyclopedia]. Prague, 1987. P. 268, 302. [in Russian].
5. Moda [Fashion]. 1851. January. P. 31–32. [in Russian].
6. Modnyj magazin [Fashion store]. St. Petersburg, 1862. November. P. 510. [in Russian].
7. Modnyj magazin [Fashion store]. St. Petersburg, 1866. February. P. 56. [in Russian].
8. Mosolov A. A. Pri dvore poslednego imperatora [At the court of the last emperor]. St. Petersburg, 1992. P. 196. [in Russian].
9. Sologub V. A. Povesti, vospominaniya [Novelettes, memories]. Leningrad, 1988. P. 182. [in Russian].
10. Tarabukin N. M. Ocherki po istorii kostyuma [Costume history essays]. Moscow, 1994. P. 80. [in Russian].
11. Tolstoj L. N. Anna Karenina [Anna Karenina]. Moscow, 1976. P. 93, 95. [in Russian].
12. Turgenev I. S. Otsy i deti. *Izb. proizv*. [Fathers and sons. *Features works*]. Kiev, 1975. P. 220–221. [in Russian].

УДК 658.64
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209713

Роман КОРСАК,
orcid.org/0000-0001-9245-252X
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри туристичної інфраструктури та готельно-ресторанного господарства
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) korsakr@i.ua

Галина КОЛІСНИК,
orcid.org/0000-0003-1417-6608
доктор економічних наук, професор,
професор кафедри туристичної інфраструктури та готельно-ресторанного господарства
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) halyna.kolisnyk@uzhnu.edu.ua

Іван ГОДЯ,
orcid.org/0000-0001-4027-8811
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри туристичної інфраструктури та готельно-ресторанного господарства
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) dz2352@gmail.com

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ РЕСТОРАННОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ

Стаття присвячена проблемам формування культури ресторанного обслуговування. Зокрема йдеться про те, що культура обслуговування в ресторанному закладі спрямована на організацію надання якісних послуг та задоволення потреб гостя.

Як уважають автори, підхід до формування культури ресторанного обслуговування полягає в необхідності створення та вдосконалення навчальної культури, яка би сприяла безперервному навчанню на підприємстві та була стабілізуючою функцією щодо набутих знань, умінь та навичок персоналу ресторану. В основі навчальної культури мають бути принципи, що орієнтують колектив ресторану на інтелектуальний розвиток та інтенсивне поширенням знань у середовищі підприємства. Водночас обов'язковою умовою виступають інтеграція працівників у життя ресторанного підприємства, мотивація творчості тощо.

Важливим аспектом культури ресторанного обслуговування є психологія й етика ресторанного сервісу. Серед завдань психології ресторанного сервісу розроблення методів впливу на гостя для стимулювання здійснення замовлення, вивчення потреб гостей, якими вони керуються під час відвідування ресторану, вивчення попиту на різні страви в залежності від статі, віку й індивідуальних особливостей гостей.

Окремі аспекти організаційної культури ресторанного закладу треба реалізовувати так, щоб, з одного боку, задовольняти економічні інтереси підприємства, а з іншого боку, ураховувати запити споживачів цих послуг, удосконалювати культуру обслуговування відвідувачів, забезпечувати відвідувачів здоровим харчуванням, дотримуватись прийнятних цін на ресторанні послуги, діяти в межах трудового права щодо персоналу ресторану, удосконалювати пристосування для обслуговування людей із фізичними вадами.

Для розв'язання наукових завдань, що стосуються аналізу проблем формування культури ресторанного обслуговування, застосовано загальнонаукові методи, зокрема: логічний і аналітичний, метод узагальнення, метод систематизації та класифікації, метод дедукції та індукції, метод синтезу й аналізу, метод порівняння тощо.

Ключові слова: *ресторан, культура ресторанного обслуговування, ресторанний заклад, психологія й етика ресторанного сервісу.*

Roman KORSAK,
orcid.org/0000-0001-9245-252X
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Head of the Department of Tourism Infrastructure and Hotel and Restaurant Industry
of Uzhhorod National University
(Uzhgorod, Ukraine) korsakr@i.ua

Halyna KOLISNYK,
orcid.org/0000-0003-1417-6608
Doctor of Economics, Professor,
Professor of the Department of Tourist Infrastructure and Hotel and Restaurant Management
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) halyna.kolisnyk@uzhnu.edu.ua

Ivan GODYA,
orcid.org/0000-0001-4027-8811
Candidate of Economic Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of Tourism Infrastructure and Hotel and Restaurant Management
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) dz2352@gmail.com

FORMATION OF CULTURE OF RESTAURANT SERVICE

The article is devoted to the problems of forming the culture of restaurant service. In particular, it is said that the culture of service in the restaurant is aimed at organizing the provision of quality services and meeting the needs of the guest.

According to the authors, the approach to the formation of organizational culture of the restaurant is the need to create and improve the training culture, which would promote the phenomena of lifelong learning in the enterprise and would be a stabilizing function of the acquired knowledge, skills and abilities of restaurant staff.

The basis of educational culture should be the principles that guide the restaurant staff to intellectual development and intensive dissemination of knowledge in the enterprise. The integration of employees into the life of the restaurant company, motivation for creativity, etc. are a prerequisite.

An important aspect of the culture of restaurant service is the psychology and ethics of restaurant service. Tasks of restaurant service psychology include developing methods of influencing the guest to stimulate the order, studying the needs of guests, which they are guided by when visiting the restaurant, studying the demand for different dishes depending on gender, age and individual characteristics of guests.

Some aspects of the organizational culture of the restaurant should be implemented so that, on the one hand, meet the economic interests of the enterprise, and on the other hand, take into account the demands of consumers of these services, in particular, improve the culture of customer service, provide healthy food, to act within the labor law in relation to the restaurant staff, to improve the facilities for the service of people with physical disabilities.

General scientific methods were used to solve scientific problems related to the analysis of problems of restaurant service culture formation, in particular: logical and analytical, generalization method, systematization and classification method, deduction and induction method, synthesis and analysis method, comparison method, etc.

Key words: *restaurant, culture of restaurant service, restaurant establishment, psychology and ethics of restaurant service.*

Постановка проблеми. Нині організаційна культура вітчизняних ресторанних закладів націлена на ринок ресторанних послуг. Водночас ринок визначає виробничий процес ресторану. Ресторан, у свою чергу, надає можливість впливати на ринок своєю виробничо-комерційною діяльністю та рекламою. Ринок ресторанних послуг насамперед визначається наявністю споживачів ресторану. Безсумнівно, успіх ресторану залежить не стільки від виробничих потужностей, скільки від кількості гостей. Звідси логічно випливає, що за відсутності відвідувачів ресторанному господарству не потрібні будуть навіть найдосконаліші виробничі потужності. Уважаємо, що в центрі ринку організаційної культури ресторанних послуг повинні бути відвідувачі з їхніми різноманітними потребами, смаками та побажаннями. Тому в основі діяльності ресторанів має лежати принцип ефективного обслуговування споживачів. Інакше кажучи, необхідно знати потреби споживача, допомагати йому відчути естетичне задоволення від пропонованих страв і напоїв, намагатися зробити його постійним гостем. Діяльність усіх підрозділів ресторану повинна мати одну мету – турботу про гостя. Отже, організаційна культура ресторанного закладу передбачає найвищий сучасний рівень розвитку процесу обслуговування відвідувачів ресторану.

Аналіз досліджень. Зазначимо, що проблеми покращення формування культури ресторанного обслуговуванняне досить широко розглянуті у вітчизняній літературі. Окремі аспекти, що стосуються надання ресторанних послуг, розглянуто А. Усіною (Усіна, 2014). Взаємозв'язок ресторанного господарства зі сферою туризму та проблеми розвитку ресторанних мереж досліджуються А. Аветісовою (Аветісова, 2002; Аветісова, 2005). Конкурентоспроможність ресторанних закладів розглядається В. Антоновою (Антонова, 2007). Серед праць, які комплексно розглядають

різні аспекти розвитку ресторанного господарства, необхідно виділити вітчизняні посібники, зокрема В. Архіпова (Архіпов, 2007; Архіпов, Русавська, 2009), ін.

Мета статті – комплексно дослідити шляхи формування культури ресторанного обслуговування. Для реалізації мети нами було визначено такі завдання: дослідити теоретичну базу культури ресторанного обслуговування, зробити обґрунтовані висновки щодо проведеної роботи, проаналізувати вітчизняні та закордонні наукові джерела з даної проблематики.

Виклад основного матеріалу. У визначенні терміна «культура ресторанного обслуговування» простежується те, що під час її формування в ресторанному закладі дії персоналу повинні бути спрямовані на забезпечення комфорту відвідувачів, отримання ними якісних послуг харчування.

До узагальненого поняття «культура ресторанного обслуговування» входять такі складники:

– безпека відвідувачів;

– екологічність під час обслуговування;

– знання стандартів щодо подачі страв і напоїв;

– знання стандартів сервірування столу тощо (Гірняк, 2018: 50–55).

Культура обслуговування в ресторані спрямована на організацію якісних послуг і задоволення потреб гостя. На наш погляд, підхід до формування організаційної культури ресторану полягає в необхідності створення та вдосконалення навчальної культури, яка б сприяла безперервному навчанню на підприємстві та була стабілізуючою функцією щодо набутих знань, умінь та навичок персоналу зазначеного ресторану.

В основі навчальної культури мають бути принципи, що орієнтують колектив ресторану на інтелектуальний розвиток та інтенсивне поширення знань у середовищі підприємства. Водночас обов'язковою умовою виступають інтеграція працівників у життя ресторану, мотивація творчості тощо.

Для організаційної культури обслуговування ресторанного закладу характерна сукупність норм поведінки та цінностей, що є спільними для всіх співробітників закладу. Зазначене підвищує конкурентоспроможність ресторану. В організаційній культурі ресторанного сервісу виокремлюють такі джерела її формування:

– систему особистих цінностей;

– підходи до організації діяльності, що об'єктивно втілюють певні ціннісні принципи ресторанного закладу;

– уявлення про оптимальну поведінку колективу ресторану, що відображають систему внутрішніх цінностей (Антонова, 2007: 54–57).

Організаційна культура тісно пов'язана з культурою обслуговування в ресторанній діяльності та формує її. Оцінювання рівня та якості в організаційній культурі, на наш погляд, сприятиме вдосконаленню культури обслуговування в будь-якому ресторанному закладі. Визначальну роль у формуванні організаційної культури в ресторанному закладі відіграють такі чинники:

– підбір персоналу. Уважаємо, що вирішальним принципом відбору кандидата на посаду в ресторані мають бути рівень його особистої культури, його бачення співпраці з колегами в ресторанному закладі;

– діяльність керівництва ресторану, що передбачає відповідне навчання персоналу, спілкування тощо;

– культурна адаптація та її основні стадії. Доцільно періодично оцінювати рівень та проблеми адаптації в житті ресторанного підприємства, шукати шляхи вирішення проблем (Аветісова, 2005: 117–123).

Зазначимо, що на формування якості обслуговування в ресторанному закладі впливають такі чинники:

а) зовнішні:

– економічна стабільність;

– структура ресторанного закладу;

– науково-технічний прогрес у сфері ресторанного обслуговування тощо;

б) внутрішні:

– кадрова політика ресторану;

– персонал ресторану.

Зазначимо, що в ресторані якість послуг має таку специфіку формування:

– споживання ресторанних послуг переважно збігається з їх виробництвом;

– оцінювання якості послуг можливе лише у процесі надання та споживання;

– ресторанні послуги не підлягають накопиченню чи збереженню (Гірняк, 2017: 226–227).

Для організації культури обслуговування в ресторані існують різні підходи. Одним із сучасних уважається управління якістю. Він передбачає впровадження таких принципів:

– втілення діяльності ресторану, що спрямований на постійний процес удосконалення всіх структурних одиниць ресторану, а також поліпшення якості послуг;

– проведення регулярного навчання персоналу з метою вдосконалення його кваліфікаційних навичок;

– формування позитивного іміджу ресторанного закладу;

– відкритість до інновацій (П'ятницька, Коваленко, 2004: 76–82).

На нашу думку, окремі аспекти організаційної культури ресторанного закладу треба реалізовувати так, щоб, з одного боку, задовольняти економічні інтереси підприємства, а з іншого боку, ураховувати запити споживачів цих послуг, зокрема:

– удосконалювати культуру обслуговування відвідувачів;

– забезпечувати відвідувачів здоровим харчуванням;

– дотримуватись прийнятних цін на ресторанні послуги;

– діяти в межах трудового права щодо персоналу ресторану;

– удосконалювати пристосування для обслуговування людей із фізичними вадами;

– надавати суттєві знижки на послуги ресторанного закладу для малозабезпечених груп населення;

– створювати можливість для спеціалізованого харчування (спортивне, дієтичне, дитяче тощо);

– сумлінно сплачувати податки;

– забезпечувати прозору діяльність щодо організаційної культури ресторанного обслуговування через соціальні інтернет-мережі (Гірняк, 2018: 50–55).

Важливим аспектом управління організаційною культурою ресторанного господарства є психологія й етика ресторанного сервісу. Психологія ресторанного сервісу − одна з галузей прикладної психології.

Завдання психології ресторанного сервісу такі:

– розроблення методів впливу на гостя для стимулювання здійснення замовлення;

– вивчення потреб гостей, якими вони керуються під час відвідування ресторану;

– вивчення попиту на різні страви в залежності від статі, віку й індивідуальних особливостей гостей.

Отже, можна дати таке визначення психології ресторанного сервісу: під психологією ресторанного сервісу слід розуміти галузь науки, яка вивчає як особливості і роль психічних явищ в обслуговуючій діяльності працівників ресторану, так і особливості поведінки гостей ресторану.

Знання психології ресторанного сервісу допоможе офіціантам ресторану:

– зрозуміти поведінку гостей для вибору найкращого варіанта їх обслуговування;

– пізнати свій внутрішній світ із метою свідомого регулювання своєї поведінки;

– розібратися в поведінці колег для надання їм, за необхідності, психологічної допомоги та підтримки (Антонова, 2007: 54–57; Гірняк, 2018: 50–55).

На нашу думку, знання психології культури ресторанного обслуговування вкрай необхідні передусім офіціантові, бармену, метрдотелю, оскільки їхня діяльність характеризується важливим психологічним змістом. Справді, успішне обслуговування багато в чому залежить, наприклад, від уміння офіціанта зрозуміти індивідуально-психологічні особливості та розпізнати настрій відвідувача. Такий підхід допоможе офіціантові вибрати найкращу тактику його обслуговування.

Зауважимо, що люди відрізняються один від одного різним стилем життя, зокрема й тим, як вони проводять і організовують своє дозвілля. Стиль життя характеризує також їхні інтереси, уподобання та погляди, а також те, які послуги і товари вони будуть купувати. Знання стилю життя дозволяє зрозуміти і змоделювати споживчу поведінку різних відвідувачів, допомагає розробляти оригінальні концепції ресторанів.

Висновки. Підхід до формування культури ресторанного обслуговування полягає в необхідності створення та вдосконалення навчальної культури. Також в основі культури ресторанного обслуговування мають бути принципи, що орієнтують колектив ресторану на інтелектуальний розвиток та інтенсивне поширенням знань у середовищі підприємства. Водночас обов'язковими умовами виступають інтеграція працівників у життя ресторану, мотивація творчості тощо.

Отже, оцінювання рівня та якості в організаційній культурі, на наш погляд, сприятиме вдосконаленню культури обслуговування у вітчизняних ресторанах. Уважаємо, що визначальну роль у формуванні організаційної культури в ресторанному закладі відіграють такі чинники: підбір персоналу, діяльність керівництва ресторану та культурна адаптація.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аветісова А. Підприємства харчування у системі туризму. Донецьк : ДонДУЕТ, 2002. 165 с.

2. Аветісова А. Ресторанні мережі: конкурентні переваги, проблеми, перспективи розвитку. *Вісник соціально-економічних досліджень.* 2005. № 28. С. 117–123.

3. Антонова В. Конкуренція і управління конкурентоспроможністю підприємств ресторанного господарства в умовах становлення ринку. *Науковий вісник Полтавського університету споживчої кооперації України.* 2007. № 1 (21). С. 54–57.

4. Архіпов В. Організація ресторанного господарства : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Центр учбової літератури ; фірма «Інкос», 2007. 280 с.

5. Архіпов В., Русавська В. Організація обслуговування в закладах ресторанного господарств : навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 342 с.

6. Гірняк Л. Сучасні аспекти управління якістю у закладах готельно-ресторанного комплексу. *Актуальні проблеми економіки і торгівлі в сучасних умовах євроінтеграції :* матеріали Щорічної наукової конференції професорсько-викладацького складу та аспірантів Львівського торговельно-економічного університету. Львів : вид-во Львівського торговельно-економічного університету, 2017. С. 226–227.

7. Гірняк Л. Формування культури та якості обслуговування у готельно-ресторанних підприємствах. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Міжнародні економічні відносини та світове господарство»*. 2018. Вип. 21 (1). С. 50–55.

8. П'ятницька Н., Коваленко А. Теоретичні та практичні аспекти конкуренції у ресторанному бізнесі. *Ресторанне господарство та туристична індустрія у ринкових умовах*. Київ: КНТЕУ, 2004. С. 76–82.

9. Усіна А. Організація послуг харчування : навчальний посібник. Харків : ХНУМГ, 2014. 183 с.

REFERENCES

1. Avetisova A. O. Pidpry'yemstva xarchuvannya u sy'stemi tury'zmu. [Catering companies in the tourism system]. Donetsk : DonDUET, 2002. 165 p. [in Ukrainian].

2. Avetisova A. O. Restoranni merezhi: konkurentni perevagy', problemy', perspekty'vy' rozvy'tku. [Restaurant chains: competitive advantages, problems, prospects]. Bulletin of socio-economic research. 2005. № 28. S. 117–123. [in Ukrainian].

3. Antonova V. A. Konkurenciya i upravlinnya konkurentospromozhnistyu pidpry'yemstv restorannogo gospodarstva v umovax stanovlennya ry'nku. [Competition and management of the competitiveness of the restaurant industry in a market]. Scientific Bulletin of Poltava University of Consumer Cooperation of Ukraine. 2007. № 1 (21). Pp. 54–57. [in Ukrainian].

4. Arxipov V. V. Organizaciya restorannogo gospodarstva : navchal'ny'j posibny'k dlya studentiv vy'shhy'x navchal'ny'x zakladiv. [Organization of restaurant business]. K. : Center for Educational Literature; Firm "Inkos", 2007. 280 p. [in Ukrainian].

5. Arxipov V. V., Rusavs'ka V. A. Organizaciya obslugovuvannya v zakladax restorannogo gospodarstv: navchal'ny'j posibny'k. [Organization of service in restaurants]. K. : Center for Educational Literature, 2009. 342 p. [in Ukrainian].

6. Girnyak L. I. Suchasni aspekty' upravlinnya yakistyu u zakladax gotel'no-restorannogo kompleksu. [Modern aspects of quality management in the hotel and restaurant complex]. Current issues of economics and trade in modern conditions of European integration: Proceedings of the annual scientific conference of faculty and graduate students of Lviv University of Trade and Economics. Lviv : Lviv University of Trade and Economics, 2017. P. 226–227. [in Ukrainian].

7. Girnyak L. I. Formuvannya kul'tury' ta yakosti obslugovuvannya u gotel'no-restoranny'x pidpry'yemstvax. [Formation of culture and quality of service in hotel and restaurant enterprises]. Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Series: International economic relations and the world economy. 2018. Vip. 21 (1). Pp. 50–55. [in Ukrainian].

8. P'yatny'cz'ka N. O., Kovalenko A. M. Teorety'chni ta prakty'chni aspekty' konkurenciyi u restorannomu biznesi. [Theoretical and practical aspects of competition in the restaurant business]. Restaurant industry and tourism industry in market conditions. KNTEU, 2004. S. 76–82. [in Ukrainian].

9. Usina A. I. Organizaciya poslug xarchuvannya : navchal'ny'j posibny'k. [Organization of food services]. Kharkiv : KhNUMG, 2014. 183 p. [in Ukrainian].

УДК 78.071 (477) «19/20»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714

Анастасія КРАВЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6706-7937
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) anastasiia.art@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: ДИСКУРС ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ КРЕАТИВНОСТІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XXI СТОЛІТТЯ

Мета статті – дослідження проявів явища виконавської інтермедіальності у процесах структурно-концептуального моделювання гібридних макрокомпозицій, що здійснюється на матеріалах ансамблевої творчості України XXI століття. На сучасному етапі функціонування медіакультури як специфічного середовища, де відбуваються генерування, трансляція, інтерпретація та постійний обмін семіотичною інформацією, демонструє продукування розгалужених інтермедіальних зв'язків. Експерименти з поєднання художньо-знакових кодів різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив технологій на музичне мистецтво стимулює появу мультисеміотичних композицій, що вимагає від музикантів-інструменталістів створення особливого комунікативно-ігрового простору та, нерідко, потребує додаткових художньо-організаційних зусиль із його естетизації. У процесі дослідження окреслено трансформації соціокультурних, художньо-естетичних, семіотико-комунікативних вимірів функціонування музично-виконавського мистецтва України. З'ясовано, що реалізація багатокомпонентних і поліфункціональних із композиційно-семіотичного та техніко-виконавського поглядів макропросторових проєктів виводить їх авторів-виконавців на більш високий рівень розкриття як полімодальних артистичних, так і режисерсько-організаційних проявів виконавської інтермедіальності. Постійна динамізація процесів знаково-символічної, інтермедіальної взаємодії мистецтва і цифрових технологій, гібридне поєднання музичних та екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів виконавського мовлення окреслюють новий ступінь художньо-технологічного універсалізму в музично-виконавському мистецтві постмодерної доби, що закладає основи його новітньої естетико-герменевтичної концепції.

Ключові слова: *музичне виконавство, макрокомпозиція, гібридний текст, медіакультура, виконавська інтермедіальність.*

Anastasia KRAVCHENKO,
orcid.org/0000-0001-6706-7937
Candidate of Art History,
Associate professor of the Department of Cultural Studies and Information Communications
of the National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) anastasiia.art@gmail.com

PERFORMING INTERMEDIALITY: DISCOURSE OF ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL CREATIVITY IN THE MUSICAL ART OF THE XXI CENTURY

The aim of the article is to study the specifics of the phenomenon of performing intermediality in the processes of structural and conceptual modeling of hybrid macro-compositions, which is studied on the basis of ensemble creativity of Ukraine of the 21st century. At the present stage, the functioning of the media culture as a specific environment where the generation, translation, interpretation and constant exchange of semiotic information takes place, demonstrates the formation of branched intermedial relationships. Experiments on the combination of artistic and symbolic codes of various types of art, as well as artistic and non-artistic symbolic systems and the permanent impact of technology on musical art stimulate the appearance of multisemiotic compositions, which require musicians to create a special communicative space and, often, require additional artistic and organizational efforts to aesthetize it. The study outlines the transformations of sociocultural, artistic, aesthetic, semiotic, communicative aspects of the functioning of musical performing art of Ukraine. It was revealed that from a compositional, semiotic, technical and performance point of view, the implementation of multicomponent and multifunctional macro-spatial projects brings their authors and performers to a higher level of disclosure of both multimodal artistic and directorial, organizational features of performing intermediality. The constant dynamization of the processes of sign and symbolic, intermedial interaction of art and digital technologies, a hybrid combination of musical and extra-musical semiotic-communicative modes of performing speech defines a new stage of artistic, technological universalism in the musical performing arts of the post-modern era, which lays the foundation for its new aesthetic-hermeneutical concept.

Key words: *musical performance, macro-composition, hybrid text, media culture, performing intermediality.*

Постановка проблеми. Наприкінці XX – на початку XXI ст. спостерігаємо трансформації соціокультурних, художньо-естетичних, семіотико-комунікативних вимірів функціонування музично-виконавського мистецтва – «розгортається ціла панорама нових можливостей і засобів, досягає свого апогею стрімке освоєння інших змістовних сфер і, у зв'язку із цим, надзвичайне розширення самого поняття «музика»» (Герасимова-Персидська, 2015: 4). Останнє, на нашу думку, пов'язано з культивуванням у композиторській творчості загальнохудожньої стратегії інтерференції мистецтв, що спонукає виконавців-інструменталістів до мультимодального розширення свого артистичного лексикону в бік його екстрамузичної поліфункціональності. Отже, усе більшої ваги в сьогочасній музичній практиці набувають тенденції виконавської інтермедіальності, що потребують усебічного наукового висвітлення з міждисциплінарних культурно-семіологічних позицій.

Аналіз досліджень. У процесі аналізу та систематизації наявних досліджень маємо зазначити, що проблематика виконавської інтермедіальності є складовою частиною концептосфери інтермедіальної теорії, яка в останні десятиліття викликає неабияку зацікавленість закордонної та української наукової спільноти. На думку багатьох авторитетних учених, «інтермедіальний погляд дозволяє системно репрезентувати складні процеси міжсеміотичних кореляцій, адже концентрує увагу не тільки на учасниках комунікації (будь-то мистецтво, наука або культура в цілому), але й на механізмах їх взаємодії, а також її наслідках» (Хамінова, 2015: 81).

Торуючи свій шлях у сучасній гуманітаристиці, концепція інтермедіальності пройшла кілька стадій від метафоричного ужитку понять до їх категоризації, а також видотипологічної диференціації власного предметного поля. До речі, музика в нього увійшла не відразу, оскільки розроблення теорії «медіа як повідомлення» (Маклюен, 2003: 9) було насамперед спрямоване на розв'язання проблем цифрової культури та масових комунікацій. Однак пізніше, на базі семіотичного розуміння природи музики як носія мовно-знакової інформації, застосування терміна «медіа» стало можливим і щодо музики (так само, як і до мов інших видів мистецтв). Подальші медіальні перспективи музичного мистецтва відкрила поява численних художньо-музичних текстів гетерогенної структури, що демонстрували органічне «поєднання різних типів інформації (текст, зображення, анімація, графіка, звук)» (Федотова, 2018: 3).

З розповсюдженням мистецьких стратегій «текстової гібридизації» (Ліхачов, 2018: 53) на межі XX–XXI ст. відбулося повноцінне входження музики до інтермедіального дискурсу. Водночас у світлі ключових музичних течій і технологій постсучасної «медіакультури» (за Н. Кірілловою) набула нової артикуляції й відома теза про те, що «мистецтво – це не тільки ігрова активність, але й розширення людської свідомості в хитромудрі конвенціональні паттерни» (Маклюен, 2003: 122). Необхідним стало введення й обґрунтування поняття «виконавська інтермедіальність» (Kattenbelt, 2010: 29) щодо мультимодальної практики сценічного мовлення – артистичного поєднання різновидових модусів як музичної, так і екстрамузичної семіотико-комунікативної природи в загальному контексті творення художньо-естетичної цілісності гібридних текстів культури.

Метою статті є дослідження проявів явища виконавської інтермедіальності у процесах структурно-концептуального моделювання гібридних макрокомпозицій (на матеріалах ансамблевої творчості України XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі функціонування медіакультури як специфічного середовища, де відбуваються генерування, трансляція, інтерпретація та постійний обмін семіотичною інформацією, демонструє продукування розгалужених інтермедіальних зв'язків між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв. До того ж «неминучим наслідком технологічного медіаповороту» (Загідулліна, 2017: 63) можна вважати експерименти з поєднання художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив технологій на музичне мистецтво. Означені тенденції стимулюють появу мультисеміотичних композицій, що вимагає від музикантів-інструменталістів створення особливого комунікативно-ігрового простору та, нерідко, потребує додаткових художньо-організаційних зусиль із його естетизації.

У цьому зв'язку «у світі камерної інструментальні музики виникає потреба в типі ансамблю, що за своєю суттю є універсальною концертною одиницею: професійним, гнучким у плані сприйняття сучасних тенденцій, із широким спектром технічних і музичних можливостей, здатним бути цікавим публіці» (Грушина, 2014: 60). Серед таких колективів відзначимо український "Ensemble Nostri Temporis" ("ENT"), який спеціалізується на виконанні сучасної академічної музики та творенні власних інтермедіальних макро-композицій.

Зокрема, велике зацікавлення з наукового та художньо-естетичного погляду викликають такі поліхудожні проєкти "Nostri Temporis", як: «ЗвукоІзоляція – І» та «ЗвукоІзоляція – ІІ: outside". Обидва були реалізовані на території покинутого заводу «Ізоляція» (м. Донецьк, 2011, 2012 рр. відповідно). Тут протягом 2010–2014 рр. функціонував некомерційний арт-фонд з однойменною назвою – «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», який опікувався підтримкою всеукраїнських і міжнародних культурно-освітніх програм, однак вимушений був терміново евакуюватися з незначною частиною врятованого майна та художніх експонатів до Києва (директорка і засновниця фонду – Любов Михайлова). Саме за сприяння цього арт-фонду тільки на початкових етапах його діяльності в Донецьку було зорганізовано приблизно 20 культурно-мистецьких заходів. Серед них і вищезгадані проєкти "ENT", які були об'єднані спільною ідеєю проєктування нових мистецьких форм і «звукових ландшафтів» (Р. Шафер) сьогодення і майбутнього.

За нашими спостереженнями, проєкти «ЗвукоІзоляція – І» та «ЗвукоІзоляція – ІІ: outside" демонструють оригінальне поєднання аудіовізуальної та індустріально-урбаністичної культури, естетики художнього мистецтва і техніцизму, динаміки звуко-світло-візуальних «хвиль» та статики промислових об'єктів. Крім того, другий проєкт – «ЗвукоІзоляція – ІІ: outside", що розглядався як продовження першого, хоча і залишився «в ізоляції» промзони, однак розширив просторово-семіотичні горизонти останнього та вийшов за межі заводського цеху № 2 в зовнішній простір розмаїтих промислових локацій. Тут публіці було запропоновано взяти участь у своєрідному квесті – дістатися до основної «зали» лабіринтами звуку, візуальних інсталяцій та заводських галерей, рухаючись інтуїтивно, іноді навмання, за певними «дороговказами»: аудіальними сигналами (які, подекуди, то з'являлися, то щезали), грою світла й тіні, спеціальними об'єктно-предметними орієнтирами й архітектурними «маяками» (як-от заводська башта).

Завдяки абстрактній динамічній пластиці відеодизайну (Мирослав Вайда – співавтор проєкту в частині його візуального оформлення) індустріальні будівлі та приміщення немовби оживали і видозмінювалися, звільняючись від «тягаря» свого первинного призначення та набуваючи нового естетико-символічного значення. Отже, матеріально-просторове «тіло» «ЗвукоІзоляції» неначе перебувало в постійній трансформації.

Музична складова частина проєкту також демонструвала намагання занурити слухачів в іншу звукову реальність, адже звучання академічних музичних інструментів, у буквальному сенсі, поєднувалося зі звучанням частин заводських конструкцій, т. зв. «музикою промислових верстатів» (Божко, Гончаренко, 2011). Крім того, за принципом іконної композиції весь звуковий універсум матеріалу, що розгортався в основній частині проєкту, був «зібраний воєдино» на початку та наприкінці у протяжний кластер (що асоціювався із заводським гудком). Таким чином, музична архітектоніка всієї композиції розкривалася неначе одномоментно в симбіозі всіх її складових частин – була надана як іконічний знак, що охоплює весь образ відразу.

Так, наприклад, спеціально написані для «ЗвукоІзоляції – І» композиції Богдана Сегіна («Інтродукція. Інтервенція»), Олексія Шмурака («Крихкість») та Максима Коломійця («Холодне полум'я») презентували мікс полярних музичних стилів і технік письма (класика, авангард, джаз, панк), звуків інструментальної та конкретної музики (шум, скрегіт, звуки природи), свого та чужого музичного матеріалу (цитат і алюзій на фрагменти з фортепіанних концертів В. А. Моцарта, творів Яніса Ксенакіса та Гельмута Лахенмана).

Такі експерименти один із вищеназваних авторів (які сполучали композиторське амплуа з музично-виконавським, як учасники ансамблю "Nostri Temporis") прокоментував так: «Моя частина називається «Крихкість», де я поставив завдання продемонструвати крихкість і гнучкість зміни різних тембрів, шарів та навіть крихкість сприйняття. Тільки-но слухач починає до чогось звикати, як враз цей матеріал руйнується і надходить новий» (Божко, Гончаренко, 2011). Очевидно, що оприлюднені ідейні стимули і зумовили досить еклектичну добірку задіяних тут семіотичних ресурсів – екстраординарного, неконвенційного поєднання «усього з усім», що місцями створює ефект безладного нагромадження звуку, враження апофеозу звукового натиску, навіть деструкції.

Якщо звернутися до питання виконавсько-технічної реалізації цього різнопланового за своєю стилістикою матеріалу, він, безперечно, вимагав від ансамблістів використання як традиційної, так і нетрадиційної виконавської техніки (зокрема, перкусійне звуковидобування по поверхні заводських металевих конструкцій), а також полімодального артистизму й імпровізаційного хисту (шепіт, крик, перевдягання, скульптурування тіла, сценічний рух, застосування реквізиту тощо).

Водночас варто зазначити, що суміщення музичних і позамузичних елементів виконавської

інтермедіальності, як і загальний перебіг розгортання всієї мультимедійної вистави, піддавався ретельній координації (як процес виробництва зазвичай є високоорганізованим). Тому насправді цей здавалося б суцільний звуковий хаос був максимально раціоналізованим і вкладався у визначену структурну (подекуди алеаторичну) сітку. Остання охоплювала найдрібніші деталі пропонованого публіці видовища, де музика поєднувалася в медіальному синтезі з візуальними технологіями та, зважаючи на їх обопільне включення до індустріально-просторового контексту, наштовхувала аудиторію на певні роздуми.

Так, зрештою, який він, «дух» енергізму і технологізму сучасності – конструктивний чи деструктивний? Хто насправді керує – людина технікою (машиною) або навпаки? Яким чином сучасні технології (промислові, соціальні, інформаційні, мистецькі також) впливають на суспільство, колективну й індивідуальну свідомість, людську психіку? У якому оточенні ми сьогодні перебуваємо – естетики технологічної краси або потворності? Саме над цими проблемними питаннями, на нашу думку, запропонував укотре замислитися своїй аудиторії "Ensemble Nostri Temporis". Як бачимо на прикладі проєктів «ЗвукоІзоляція I» та «ЗвукоІзоляція – II: outside", креативність виконавців, що була поширена і на зовнішній семіотико-просторовий аспект інновацій, зробила останній не менш вагомою в концептуально-смисловому значенні складовою частиною, ніж внутрішня аудіовізуальна дія.

Висновки. У підсумку зазначимо, що реалізація таких багатокомпонентних і поліфункціональних із композиційно-семіотичного та техніко-виконавського поглядів макропросторових проєктів виводить їх авторів-виконавців на більш високий рівень розкриття як полімодальних артистичних, так і режисерсько-організаційних проявів виконавської інтермедіальності. Постійна динамізація процесів знаково-символічної, інтермедіальної взаємодії мистецтва і цифрових технологій, гібридне поєднання музичних та екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів виконавського мовлення окреслюють новий ступінь художньо-технологічного універсалізму в музично-виконавському мистецтві постмодерної доби, що закладає основи його новітньої естетико-герменевтичної концепції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Божко Ю., Гончаренко Є. Поєднання класики та industrial: "Nostri Temporis" дав концерт на покинутому заводі. 08.07.2011. Донецьк. *Новини. 5 канал :* вебсайт. URL: https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klasyky-i-industial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html (дата звернення: 23.04.2020).
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка XX – начала XXI в. : движение к новой эпохе? *Мистецтвознавчі записки :* збірник наукових праць. 2015. Вип. 23. С. 3–10.
3. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. *Новый взгляд : международный научный вестник :* сборник научных трудов. 2014. Вып. 6. С. 54–62.
4. Загидуллина М. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию. *Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр :* сборник научных трудов участников Международной научно-практической конференции, 6 ноября 2016 г. Екатеринбург, 2017. С. 60–77.
5. Лихачев С. Коммуникативные аспекты функционирования гибридных текстов. *Коммуникативные исследования.* Тема выпуска : Поликодовый текст : дискурсивные практики и проблема метаязыка. 2018. № 3 (17). С. 47–65. DOI: 10.25513/2413-6182.2018.3.47-65.
6. Маклюэн Г. Понимание медиа: внешнее расширение человека. Пер. с англ. В. Николаева. Москва, 2003. 464 с.
7. Федотова М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. *Социальные и гуманитарные науки :* реферативный журнал. 2018. Сер. 7. С. 22–29.
8. Хаминова А. Интермедиальность: от метафоры к технологии. *Гуманитарная информатика.* 2015. Вып. 9. С. 80–87. DOI: 10.17223/23046082/9/6.
9. Kattenbelt Chiel. Intermediality in performance and as a mode of performativity. Mapping intermediality in performance / Edited by Sarah Bay-Cheng et al. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. P. 29–37.

REFERENCES

1. Bozhko Y. U., Honcharenko Y. E. Poyednannya klasyky ta industrial: "Nostri Temporis" dav kontsert na pokynutomu zavodi [A combination of classic and industrial: "Nostri Temporis" gave a concert at an abandoned factory]. News. 08.07.2011 Donetsk. Channel 5 : website. URL: https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klasyky-i-industial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html [in Ukrainian].
2. Gerasimova-Persidskaya N. A. Muzyka XX – nachala XXI v. : dvizheniye k novoy epokhe? [Music of the 20th – beginning of the 21st centuries : movement to a new era?]. Notes of art criticism: collection of scientific works. 2015. Vol. 23. pp. 3–10 [in Russian].
3. Grushina Ye. Ye. Kamerno-instrumental'naya muzyka na sovremennom etape razvitiya: tendentsii i perspektivy [Chamber instrumental music at the present stage of development: trends and prospects]. A New Look : International scientific journal: collection of scientific works. 2014. Vol. 6. pp. 54–62 [in Russian].

4. Zagidullina M. V. Intermedial'nost' v epokhu total'noy mediatizatsii: kak tekhnologii vliyayut na literaturu i yeye teoriyu [Intermediality in the era of total mediation: how technology affects literature and its theory]. Paverman's readings. Literature. Music. Theater: collection of scientific proceedings of the participants of the Intern. science.-practical. conf., November 6, 2016. Yekaterinburg, 2017. pp. 60–77 [in Russian].

5. Likhachev S. V. Kommunikativnyye aspekty funktsionirovaniya gibridnykh tekstov [Communicative aspects of the functioning of hybrid texts]. Communicative research. Issue: Multicode Text: Discursive Practices and the Problem of Metalanguage. 2018. Vol. 3 (17), pp. 47–65. DOI: 10.25513/2413-6182.2018.3.47-65 [in Russian].

6. Maklyuen G. M. Ponimaniye media: vneshneye rasshireniye cheloveka [Understanding media: The extensions of man]. Transl. from English by V. Nikolaev. Moscow, 2003. 446 p. [in Russian].

7. Fedotova M. E. Problema stanovleniya i formirovaniya kontsepta intermedial'nosti [The problem of the formation of the concept of intermediality]. Social and human sciences: abstract journal. 2018. Issue 7. pp. 22–29 [in Russian].

8. Khaminova A. A. Intermedial'nost': ot metafory k tekhnologii [Intermediality: from metaphor to technology]. Humanitarian informatics. 2015. Vol. 9. pp. 80–87. DOI: 10.17223/23046082/9/6 [in Russian].

9. Kattenbelt Chiel, Intermediality in performance and as a mode of performativity. Mapping intermediality in performance / Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. pp. 29–37.

УДК 82-12:7.01(44)«19»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209715

Екатерина КРАСНОЩЕК,
orcid.org/0000-0003-0004-6807
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры фортепиано,
концертмейстер кафедры вокально-хоровой подготовки учителя
КУ «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия» Харьковского областного совета
(Харьков, Украина) katryn4444@gmail.com

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ЛУИ ДЮРЕЯ «ТРИ ПЕСНИ БАСКОВ» НА СТИХИ ЖАНА КОКТО В КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Привлечение малоизученных произведений французского модернизма 20-х годов XX-го века – актуальная задача отечественного искусствоведения и музыкальной практики, поскольку эти художественные образцы во многом предопределили развитие всего искусства прошлого века. В работе рассмотрены модернистские течения в литературе, определившие выбор Л. Дюреем в качестве литературных первоисточников творения Г. Аполлинера, Ж. Кокто, Сен-Жона Перса, которые являются апологетами французской поэзии этого периода.

В основе исследования лежит изучение вокально-инструментального цикла Л. Дюрея «Три песни басков» в контексте его раннего периода творчества. Цель публикации – раскрытие идеи сочинения, выявление его концепции и истории создания. В работе рассмотрен исторический аспект «проблемы независимости Басконии», обусловивший идею сочинения как стихотворений Ж. Кокто, так и вокально-инструментального цикла автора музыки.

Во время исследования был проведен семантический анализ вербального и музыкального текстов, анализ звукописи стихотворений Ж. Кокто, что позволило более объективно проанализировать интонационную драматургию вокально-инструментального цикла. В результате был выявлен ряд композиторских приемов Л. Дюрея, углубляющих понимание смыслообразов, заложенных в поэтическом тексте: опора на жанр хорала в № 1 («Молитва»), введение темы "Lebe vohl" в № 2 («Полька»), фигуры basso ostinato и речитации на одном звуке, жанровые черты пассакалии, «открытая форма» в № 3 («Упряжка»).

Обнаружен контрапункт смыслообразов «круга смерти» ("circulation"), представленный на разных уровнях как в поэтическом, так и в музыкальном текстах. Это исследование подтверждает факт влияния на стиль раннего творчества Л. Дюрея «Неактуального стиля» Э. Сати. В ряду образцов раннего творчества Л. Дюрея «Три песни басков» отличает мастерство творческого почерка композитора, его яркая индивидуальность, активная жизненная позиция, о чем свидетельствует концепция сочинения. Композиторский стиль обнаруживает интеллектуальную направленность, тонкое афористичное мышление, стремление к лаконичности изложения, что соответствует идеям «Новой простоты», заявленных Ж. Кокто в трактате «Петух и Арлекин».

Ключевые слова: *модернизм, Жан Кокто, Луи Дюрей, вокально-инструментальный цикл, Баскония, интонационная драматургия, фонема, афоризм, семантика.*

Катерина КРАСНОЩОК,
orcid.org/0000-0003-0004-6807
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри фортепіано,
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
(Харків, Україна) katryn4444@gmail.com

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ЛУЇ ДЮРЕЯ «ТРИ ПІСНІ БАСКІВ» НА ВІРШІ ЖАНА КОКТО В КОНТЕКСТІ РАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Залучення маловивчених творів французького модернізму 20-х років XX-го століття – актуальне завдання вітчизняного мистецтвознавства і музичної практики, оскільки ці художні зразки багато в чому визначили розвиток всього мистецтва минулого століття.

У роботі розглянуті модерністські течії в літературі, які визначили вибір Л. Дюрея обрати в якості літературних першоджерел творіння Г. Аполлінера, Ж. Кокто, Сен-Жона Перса, які є апологетами французької поезії цього періоду. В основі дослідження лежить вивчення вокально-інструментального циклу Л. Дюрея «Три пісні басків» у контексті його раннього періоду творчості.

Мета публікації – розкриття ідеї твору, виявлення його концепції та історії створення. У роботі розглянуто історичний аспект «проблеми незалежності Басконії», який зумовив ідею створення як віршів Ж. Кокто, так і вокально-інструментального циклу Л. Дюрея. В ході дослідження було проведено семантичний аналіз вербального та музичного текстів, аналіз звукопису віршів Ж. Кокто, що дозволило більш об'єктивно проаналізувати інтонаційну драматургію вокально-інструментального циклу. В результаті було виявлено низку композиторських прийомів Л. Дюрея, які поглиблюють розуміння сенсообразів, закладених у поетичному тексті: опора на жанр хоралу в № 1 («Молитва»), введення теми "Lebe vohl" у № 2 («Полька»), фігури basso ostinato і речитації на одному звуці, жанрові риси пасакалії, «відкрита форма» в № 3 («Упряжка»).

Виявлено контрапункт смислообразів «кола смерті» ("circulation"), який представлений на різних рівнях як у поетичному, так і в музичному текстах. Це дослідження підтверджує факт впливу на стиль ранньої творчості Л. Дюрея «неактуального стилю» Е. Сагі. В низці зразків ранньої творчості Л. Дюрея «Три пісні басків», що відрізняє майстерність творчого почерку композитора, його яскраву індивідуальність, активну життєву позицію, про що свідчить концепція твору. Композиторський стиль виявляє інтелектуальну спрямованість, тонке афористичне мислення, прагнення до лаконічності викладення музичного матеріалу, що відповідає ідеям «Нової простоти», які заявлені Ж. Кокто у трактаті «Півень і Арлекін».

Ключові слова: *модернізм, Жан Кокто, Луї Дюрей, вокально-інструментальний цикл, Басконія, інтонаційна драматургія, фонема, афоризм, семантика.*

Kateryna KRASNOSHCHOK,
orcid.org/0000-0003-0004-6807
Candidate of Arts Criticism,
Teacher of the Piano Department,
Concertmaster of the Department of Vocal Choral Teacher Training
of the Municipal Establishment "Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy"
of Kharkiv Regional Council
(Kharkov, Ukraine) katryn4444@gmail.com

THE VOICE CYCLE OF LOUIS DUREY "THREE SONGS OF THE BASQUES" ON THE VERSES OF JEAN COCOTO IN THE CONTEXT OF THE EARLY PERIOD OF THE COMPOSER CREATIVITY

Attracting of the insufficiently explored French modernism works at the 20s of the XX century is an actual task of native art criticism and musical practice, because these art samples predetermined the development of all kinds of art of the last century largely. The article describes the modernist trends in literature, which determined L. Durey's choice as the literary primary sources of creations of G. Apollinaire, J. Cocteau, Saint-John Perse, who are the French poetry apologists of this period. The research is based on study of the vocal and instrumental cycle of L. Durey "Three Basque Songs" in the context of his early creativity period.

The purpose of this publication is to open up the idea of the composition, identificate its concept and history of its creation. The paper considers the historical aspect of "the independence problem of Basque Country", which determined the idea of composing both poems by J. Cocteau and the vocal and instrumental cycle of the author of music. In the course of the research the semantic analysis of verbal and musical texts, an analysis of the sound recording of the poems by J. Cocteau were made and it gave the possibility to analyze the intonational dramaturgy of the vocal and instrumental cycle more objectively.

As a result, a number of L. Durey's composer tricks were revealed that make deeper the understanding of the meanings that were embodied in the poetic text. Specifically it was the reliance on the chorale genre № 1 ("Prayer"), the introduction of the theme "Lebe vohl" № 2 ("Polka"), basso ostinato figures and recitations on one sound, the genre features of passacalia, "the open form" in № 3 ("Team"). A counterpoint of the semantic images of the "circle of death" ("circulation") was found and presented at the different levels in both poetic and musical texts.

This work confirms the fact that it influenced on L. Durey's early work style as called "Irrelevant style" of E. Sati. Among the early works of L. Durey is "Three Basque Songs", it is distinguished by the skill of the composer's creative style, his bright personality, active life position, which is the evidence of the composition concept. The composer style reveals an intellectual orientation, subtle aphoristic thinking, the desire for conciseness of presentation, which corresponds to the ideas of "New Simplicity" stated by J. Cocteau in the treatise "Rooster and Harlequin".

Key words: *modernism, Jean Cocteau, Louis Duray, vocal and instrumental cycle, Basque country, intonational dramaturgy, phoneme, aphorism, semantics.*

Постановка проблемы. Целый век отделяет современного человека от эпохи становления французского модернизма 20-х годов XX-го века – периода, когда лидеры авангардного движения в искусстве создавали трактаты и манифесты новой эстетики, а художники, поэты и музыканты, отвергая постулаты романтизма и импрессионизма, искали новые средства художественной выразительности «Искусства № 2» (Лифшиц).

Уже опубликовано немало интересных содержательных исследований по этому вопросу. Однако далеко не все произведения французских композиторов эпохи 20-х годов XX-го века до конца изучены, а многие крайне редко исполняют на сцене. Это связано не только с тем, что Франция долгое время практиковала закрытую систему библиотек, а и с языковым барьером, ведь поэзия модернистского направления наполнена многоуровневыми смысловыми линиями, в ней присутствует метод игры со смыслами и фонемами.

Тексты французских поэтов, творивших в этот период, содержат многочисленные аллюзии, значение которых можно понять лишь детально углубившись в метафорическую канву литературного первоисточника. К таким малоизвестным произведениям относится и вокально-инструментальный цикл Л. Дюрея «Три песни басков». Актуальная задача исследователя – постижение глубинных смыслов на уровне поэтического ряда, во многом определяющая интонационную драматургию произведений.

Стиль композиторов «Группы Шести», к которым относится и Л. Дюрей, достаточно индивидуален, несмотря на единые творческие идеалы, которые были регламентированы их лидером и вдохновителем Жаном Кокто в манифесте «Петух и Арлекин»: новой простоты, истинно французских традиций, афористичности мышления в достижении красоты и элегантности. Многие творческие «находки» композиторов в произведениях этого периода стали отправной точкой в развитии всего искусства XX-го века. Таким образом изучение специфики произведений эпохи становления французского модернизма – актуальная задача современного музыковедения.

Анализ исследований. Начало XXI века отмечено новым всплеском интереса к периоду становления французского модернизма. Об этом свидетельствует появление ряда диссертационных исследований: диссертация М. Петрова «Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.)» (2002), диссертация А. Венковой «Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира» (2001), диссертация А. Расторгуева «Эстетика Г. Аполлинера в искусстве кубизма» (2003), адиссертация Е. Гнездиловой «Миф об Орфее в литературе первой половины XX-го века» (2006), диссертация О. Зелениной «Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика» (2011), О. Шкарпеткиной «Мимодрама Жана Кокто «Юноша и смерть» и ее значение в современной хореографии» (2011).

В отечественном искусствоведении были написаны диссертации О. Михайловой «Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка» (2009), Е. Краснощек «Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Ж. Кокто в творчестве французских модернистов» (2012) и ряд других.

В 2011 году вышла книга Ю. Ханона «Воспоминания задним числом. Эрик Сати», которая содержит переводы работ композитора, мемуаров, заметок, очерков и писем. Комментарии и иллюстрации исследователя проливают свет не только на творчество «аркейского отшельника», как называли современники Э. Сати, но и на события, сопутствующие всему авангардному движению французских художников и музыкантов XX-го века.

Большое значение в постижении художественно-эстетических методов и принципов Ж. Кокто и «Группы Шести» имеют издания переводов музыкально-поэтических текстов Ж. Кокто под редакцией М. Сапонова, снабженные подробными комментариями исследователя (2000).

Немаловажным аспектом является определение понятия «модернизм» и история его формирования. Этому посвящена работа К. Акопяна «XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений» (2006). Как понятие философского порядка художественное направление модернизм было изучено М. Лифшиц («Почему я не модернист? (2009). Ю. Хабермас в «Философском дискурсе о модерне. Двенадцать лекций» (2008) рассматривает парадигму «модерн-постмодерн». Следует указать и на фундаментальный труд искусствоведов Брюссельского университета – коллективную монографию «Жан Кокто», освещающую жизнь и творчество французского гения, составленную Альбертом Мингельгрюненом (1989).

Цель исследования – определить значение вокально-инструментального цикла «Три песни басков» Л. Дюрея в контексте раннего периода его творчества; выявить идею сочинения и его концепцию; изучить литературный первоисточник стихотворений Ж. Кокто, сделать семантический анализ вербального и музыкального текстов, а также анализ интонационной драматургии.

Изложение основного материала

Стихотворение – это вершина изысканности,
то есть сдержанности,
каковая есть противоположность скаредности
Ж. Кокто

Франция. «Золотые двадцатые годы» XX-го века (Жан-Поль Креспель). Мир победил Первую мировую войну, и все нуждалось в обновлении: быт, мода, философия и искусство. Этот период стал отправной точкой в появлении новых тенденций и направлений, ставших своего рода вектором всего развития культуры прошлого столетия. Поскольку этот период был переходным, большая роль в поиске новых средств выразительности уделялась экспериментам в той или иной сфере культурной жизни, порой кардинально меняя эстетические ориентиры.

В авангарде «Искусства № 2» (Лифшиц), который назывался модернизмом, шли поэты. Гийом Аполлинер, создавший поэму «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1911), стоял у истоков орфизма, а также, по мнению А. Расторгуева, был «теоретиком кубизма». В 1917 году Жан Кокто опубликовал трактат «Петух и Арлекин», ставший манифестом Нового искусства (понятие «новое искусство» А. Расторгуев трактует как «французское» (16: 6). В 1924 году Анри Бретон написал «Манифест сюрреализма» (1924). В это же время творили такие выдающиеся французские поэты-модернисты как Луи Арагон, Поль Элюар, Андре Жид, Робер Деснос, Франсис Пикабиа, Антонен Арто, Жак Превер.

Представители разных видов искусств тесно общались между собой, составляя уникальное братство творческой богемы. Художники, поэты и музыканты взаимообменивались идеями и новыми творческими находками, спорили, развивали уже сформировавшиеся методы и художественные принципы в одном виде искусства и зачастую воплощали их в другом в новой трансформированной форме.

Одним из примеров такого творческого «ответа» на поэтические образцы раннего модернизма могут послужить камерно-вокальные циклы Луи Дюрея (1888-1979), написанные в 20-е годы XX-го века. Композитор яркой творческой индивидуальности Л. Дюрей всегда отстаивал активную жизненную позицию. Будучи коммунистом, с 1938 года Л. Дюрей возглавлял Народную музыкальную федерацию Франции, после Второй мировой войны композитор стал членом французского комитета защиты мира, а с 1950 г. – музыкальным критиком газеты французских коммунистов «Юманите». В 1951 году композитор был удостоен французской премии SACEM (авторского общества Франции). Жан Кокто в сборнике «Чистый лист» (1919) дает такую характеристику творческой личности Л. Дюрея: «Он избегает трудных общений, избегает джунглей. Свое дарование он неукоснительно развивает, ставя его на службу прекрасной душе» [7, с. 61].

В ранних сочинениях композитора исследователи отмечают влияние Арнольда Шенберга, Венсана д'Энди, идей группы «Молодых». Однако наибольшую общность художественных принципов Л. Дюрей обретает в идеалах Ж. Кокто, Э. Сати и композиторов «Группы Шести». На формирование творческих идеалов Л. Дюрея оказал воздействие и Э. Сати. Под его влиянием Л. Дюрей отказался от свойственной его ранним произведениям тонально-гармонической основы, обратившись к тонкой «французской» атональной системе и линеарному письму. Несмотря на то, что Л. Дюрея причисляли к «Группе Шести», он всегда сохранял независимость в поиске собственного композиторского стиля.

Интерес к современной французской поэзии 20-х годов XX-го века последовательно отразился в трех вокально-инструментальных циклах Л. Дюрея: «Образы Крузо» (1918) на текст поэмы Сен-Жона Перса, «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1919) по одноименному поэтическому циклу Г. Аполлинера, «Три песни басков» на стихи Ж. Кокто (1919). Все три автора, избранные композитором, являются яркими представителем модернистского движения во французском искусстве. Г. Аполлинер и Ж. Кокто еще при жизни были признаны теоретиками Нового искусства. Сен-Жон Перс (Алексис Сенлеже Леже) за достижения на литературном поприще в 1960-м году был удостоен Нобелевской премии (А. Бретон считал поэта одним из предшественников сюрреалистического движения).

Перечисленные циклы Л. Дюрея раннего периода творчества разняться между собой. Если «Образы Крузо» и «Бестиарий, или Кортеж Орфея» по содержанию и количеству задействованных стихотворений Сен-Жон Перса и Г. Аполлинера достигают уровня поэм, то «Три песни басков» на стихи Ж. Кокто слагаются всего из трех номеров. Каждая из песен миниатюрна; их отличительными чертами являются лаконизм и декларируемая композитором простота художественных средств – поэтических и музыкальных.

Появление вокального цикла «Три песни басков» сопряжено с пребыванием Л. Дюрея на юге Франции, территория которой представляет собой часть так называемой Басконии. Там свои каникулы проводили и Ж. Кокто – автор поэтических текстов цикла, и брат композитора Пьер Дюрей (ему посвящено это сочинение). Чем же обусловлено обращение к «теме басков» в творчестве Ж. Кокто и Л. Дюрея? Вероятно, внимание французского

композитора к этой теме вызвано политической атмосферой, сложившейся в это время. Еще до возникновения фашизма в Германии Ж. Кокто и Л. Дюрей обратили свое внимание на «баскскую» проблему, связанную с формированием баскского национализма. Отношение Л. Дюрея к этому процессу было абсолютно недвусмысленным: композитор не принимал нацизм ни в одной из форм его проявления.

Помимо этого художников, пребывающих в Басконии, не мог не заинтересовать местный фольклор. В нем «живут красивые легенды об Айторе – предтече эускалдунак, от которого, по преданию, и пошел род басков». Эта легенда послужила возникновению и утверждению идеи избранности баскского народа, стала «идеологической предтечей» возникновения фашизма.

Подтверждением того, что баскский фольклор вызывал непосредственный интерес Ж. Кокто, являются строки из его трактата «Профессиональная тайна» (1922). Поэт, размышляя о сущности борьбы за творческую индивидуальность и интерес публики, в метафорической манере описывает баскскую национальную игру в мяч (пелоту) (6: 660).

Политические и художественные тенденции, свойственные баскской культуре, образовали то своеобразное единство, что обеспечивало свойственные ей исключительность, яркость, своеобразие, воодушевившие поэта и композитора на создание музыкально-поэтического сочинения. В «Песнях басков» Ж. Кокто и Л. Дюрей стремились раскрыть красоту души народа, не знавшего греха нацизма, тяготеющего к общечеловеческим ценностям (Бог, молитва, любовь, жизнь).

Два первых стихотворения из «Песен басков» не входят в сборники опубликованных стихотворений Ж. Кокто. Они были предназначены исключительно для вокального цикла. Предположительно, поэт взял здесь за основу стихи-тексты баскских народных песен. Специально для вокального цикла Ж. Кокто написал и третье стихотворение. Однако Л. Дюрей посчитал его «недостаточно мрачным». В итоге в качестве финального поэтического текста вокального цикла Л. Дюрей отобрал стихотворение Ж. Кокто «Упряжка», написанное ранее и опубликованное в сборнике «Поэзия» («Стихотворения») 1916-1923 гг. Закодированное в свойственных Ж. Кокто символах трагическое содержание стихотворения соответствовало замыслу композитора, намерившегося воспроизвести в цикле этапы человеческой жизни, завершаемой смертью.

Содержание первого номера цикла – «Молитва» (“*Priere*”) обусловлено атмосферой Первой мировой войны. Первая и последняя фразы вербального текста Ж. Кокто содержат традиционный текст молитвы о помиловании (*«Святая Дева Мария, сжалься над людьми»*). Анализ звукописи поэтического текста выявляет несколько созвучных цепочек слов, подтверждающих их смысловую логику. Таков семантический ряд следующих слов: “*Prière*” – “*Marie*” – “*d'argent*” – “*guerre*” («Молитва» – «Мария» – «деньги» – «война»). Фонетически слова связаны ассонантно-аллитерационным сочетанием звуков [er] и [ar]. Смыслово этот ряд рисует условное «падение» из возвышенной сферы в грубый мир греха и насилия. Еще одна семантическая цепочка объединена при помощи сочетания слов-омофонов: ”*des gens*” – “*d'argent*» («люди» – «золото, деньги»). По мнению Ж. Кокто, человечество находится в непосредственной зависимости от денег и бренного металла.

Для искусства первой половины XX века характерно появление образа простого человека-молитвенника (примерами могут служить IV симфония Г. Малера, «Воццек» А. Берга). Лирический герой первой песни цикла Л. Дюрея одинок. Он живет в мире греха, жалуется на свою судьбу, однако в его душе нет гнева. Несмотря на простоту поэтического слова и музыкального материала «Молитвы», эта миниатюра отображает всеобъемлющую боль, «мировую скорбь», что пронзает его душу.

В соответствии с поэтическим текстом музыкальное формообразование и средства музыкальной выразительности отличают такие качества как ясность, высокая простота, демократизм. Сколь незамысловаты слова и упованья, заключенные в вербальном тексте, столь же непритязательны и «бесхитростны» средства музыкальной выразительности. Композиция песни обусловлена задачей воссоздания ее поэтической структуры (лаконичное фортепианное вступление, два периода, второй из которых представлен в сжатом виде).

Каждая строфа стихотворения соответствует музыкальному предложению, будучи отделенной друг от друга глубокой ферматой. Тональный план (F-dur – d-moll – C-dur – F-dur) обусловлен движением по тональностям первой степени родства. Тональная арка, сопряженная со звучанием пасторального F-dur, обрамляет повествование о бедах и печалях «маленького человека», обращающего свои взоры и надежды к Деве Марии.

Первой песне свойственны черты песенности и хоральности. Хоральность обусловлена жанровой природой 1-го номера («Молитва»), песен-

ность проявлением такого свойства баскского народа как «поющая душа».

Второй номер вокально-инструментального цикла «Полька» ("*Polka*") основан на преломлении жанровых черт этого подвижного танца. Стихотворение Ж. Кокто воссоздает атмосферу дышащей жаркими ветрами Басконии. Введение образа горячего средиземноморского ветра сирокко обусловлено художественной задачей проведения параллели между вечно неуловимым воздушным потоком и страстной мечтой юной девушки, стремящейся душой в далекий Париж в поисках мужа и не опасающейся разлуки с родным домом. Следуя за поэтическим текстом, Л. Дюрей наделяет язык и структуру песни видимой простотой. «Полька» погружает в мир чувств и эмоций героини из народа.

Форма песни представляет собой период повторной структуры с фортепианным вступлением и заключением. В основе каждого из четырех предложений – четырехтакты, дробящиеся на двухтактовые структуры. Принцип повторности, взятый композитором за основу песенной структуры, предопределяет некую «формульность», свойственную второму номеру. Темповое обозначение "*Vif et très rythmique*" («Оживленно и очень ритмично») приближает вокальную партию к скороговорке.

Положенная в основу песни ритмо-интонационная формула, охватывающая два такта, основана на восходящем движении по звукам тонического трезвучия (C-dur) в пунктирном ритме, достижении VI ступени и возвращении к V ступени. Однако жанровость не является единственным аспектом смыслообразования во второй песне. Движение параллельными секстами в сопровождении вызывает ассоциацию с темой "Lebe wohl" сонаты Бетховена № 26. Так в музыкальное решение песни проникает некая семантическая двойственность: беззаботность «полечного» мотива в мелодии взаимодействует с проведением завуалированной «темы прощания» в нижних голосах. В результате в музыкальное оформление песни проникают черты отсутствующей в вербальном тексте психологизации, сопряженной с введением смыслообраза прощания, что придает ей оттенок некоторой романтической «тоски по дому».

Третий номер цикла – «Упряжка» ("*Attelage*") отмечен жанровыми чертами пассакалии, о чем свидетельствует наличие таких свойственных ей черт как медленный темп (lento), трехдольный размер, *basso ostinato*, ремарка *pesant*, передающий всю тяжесть и неторопливость траурного шага.

Третья песнь воссоздает картину похоронного баскского обряда. Текст стихотворения наполнен характерным для Ж. Кокто отношением к смерти как к воплощению величия, о чем свидетельствует запечатленное поэтом пышное убранство траурной процессии.

Размышления о смерти занимают одно из центральных мест поэтики Ж. Кокто. Подтверждением тому служат многие изречения поэта. Одно из них содержится уже в ранних работах, к которым относится очерк «Вацлав Нижинский» (1914): «Мне кажется, что и вы тоже в конечном счете танцуете со смертью, в то время, как мы с ней прогуливаемся, спешим и без особой прыти спим с ней» (86: 42). Отношение к смерти как к неизбежности сопрягается с убеждениями и поэтическими образами Пьера де Ронсара. Этот образ будет повторен Ж. Кокто в эпилоге кинофильма «Ужасные родители» (1948), в котором запечатлен образ траурной кибитки («*Кибитка продолжает свой путь*»).

Важнейшим интонационным символом «Упряжки» является многомерно представленное вращение по кругу, символизирующее неотступность смерти. И диссонирующее basso ostinato, и мелодическая линия фортепианного сопровождения, и вокальная партия основаны на различных интонационных вариантах этой общей идеи. Не равны по своей протяженности описываемые в разных голосах музыкальной ткани интонационные символы круга. Наиболее минимален из них комплекс basso ostinato (охватывает трехзвуковой мотив). Конфигурация образа «круга смерти» – "circulatio" (образ круговращения) в мелодической линии партии фортепиано содержит несколько стадий оформления.

Первый такт – вступление basso ostinato; два последующих такта – оформление круга в мелодической линии; заключительные три такта – две фазы замыкания. Стадии формообразования первого круга смерти охватывают шесть тактов. Второй раздел основан на принципе несовпадения конфигураций «кругов смерти», очерченных в фортепианной и вокальной партиях. Если в фортепианной партии образ «круга смерти» в его полном объеме охватывает восемь тактов, то в вокальной партии возникает череда малых (двухтактовых) «кругов смерти», замыкаемых завершающим трехтактовым «кругом».

Фортепианное «послесловие» (реприза) сопряжено с возвращением к исходной структуре оформления «круга смерти». Мелодическая линия третьей песни дугообразна, подобна развитию человеческой жизни, обрывающейся

смертью. Сцепляющиеся между собой звукообразы, символизирующие «круги смерти», образуют туго закрученную спираль, устремляющуюся к бесконечности. Вместе с тем здесь возникает и смыслообраз дороги – сквозной в творчестве Ж. Кокто, символизирующий вечное движение и возвращение.

В заключительной песне цикла Л. Дюрей осуществил такой композиторский прием ткак сочетание в фортепианной партии неизменного basso ostinato и свободного (сквозного) полифонического развития с чертами имитационности. Четырехзвучный мотив, основанный на триоли, помещенный в мелодической линии партии фортепиано, композитор наделил функцией сквозной интонемы. Благодаря интонационной «вязи» достигается смысловое единство музыкальной ткани третьего номера.

Еще одна сквозная интонема песни «Упряжка» – речитация на одном звуке, который пронизывает как партию фортепиано, так и партию солиста и символизирует неизменность законов бытия и смерти, будучи одним из вариантов музыкального воплощения «темы судьбы». В числе тех принципов, которые служат осуществлению процесса циклообразования в «Трех песнях басков» Ж. Кокто – Л. Дюрея – контраст, опора на жанровость, оперирование интонемами, чьи значения утверждены в истории музыки, а также углубление содержания поэтического текста благодаря введению ряда взаимодействующих между собой интонем (музыкальных смыслообразов). Проявление замкнутости и разомкнутости обнаруживается и на уровне всей формы, являющейся «открытой» (отсутствие каданса, замедления, заключительный интервал совпадает со вступлением). Согласно Е. Кужелевой, «феномен открытой формы становится метафорой Вечности» (10: 6).

Выводы. Вокально-инструментальный цикл Л. Дюрея «Три песни басков» на текст Ж. Кокто (1927) – еще один образец жанра «стихотворения на музыку». Музыкальная концепция Л. Дюрея указывает на глубокое постижение поэтики апологета французского модернизма Ж. Кокто. Обострению трагического содержания, заложенного автором стихотворений, способствуют такие приемы музыкальной семантики как опора на жанр хорала в № 1 («Молитва»), введение темы “Lebe vohl” в № 2 («Полька»), контрапункт смыслообразов «круга смерти» (“circulation”), фигуры basso ostinato и речитации на одном звуке, жанровые черты пассакалии, «открытая форма» в № 3 («Упряжка»).

В цикле вокальных миниатюр Л. Дюрея «Три песни басков» выявлены закономерности «новой простоты»; музыкальная драматургия психологизирует содержание поэтического текста благодаря жанровости, аллюзивному методу, смыслообразу «круга смерти», представленному на нескольких уровнях. Цикл обнаруживает влияние творческого почерка Э. Сати, о чем свидетельствует наличие атонального письма, линеарности, применение лапидарных средств музыкальной выразительности, разомкнутость формы, характерные черты «Неактуального стиля» Э. Сати и «парадоксальной программности» (Е. Кужелева).

Несмотря на то, что «Три песни басков» Л. Дюрея является ранним произведением композитора, мастерство композиторской техники, образная и интонационная драматургия произведения свидетельствует об осмыслении каждого символа, каждой детали поэтического первоисточника, вследствие чего вокально-инструментальный цикл достигает уровня «соцветия» музыкальных афоризмов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акопян К. З. XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений. М. : Академ. проект: РИК, 2005. 336 с.
2. Алексеева А. Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и чистая живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабиа. Искусство XX – XXI веков. Лики классической древности в лабиринте современности. СПб., 2015. С. 724–732.
3. Венкова А. В. Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира : дис. канд. культурологии: 24.00.01. СПб, 2001. 225 с.
4. Гнездилова Е. В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй. Т. Уильямс : дис. канд. фил. наук: спец. 10.01.03. М., 2006. 200 с.
5. Кокто Ж. Петух и Арлекин: [сост., предисл. и избр. примеч. М. Д. Яснова]. СПб. : Кристалл, 2000. 864 с.
6. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. М. : Издание Ивана Лимбаха, 2010. 248 с.
7. Кокто Ж. Стихотворения, пер. с фр. М. Яснов. М. : Текст. 2012. 256 с.
8. Краснощек Е. Ю. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века : автореф. дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2012. 17 с.
9. Кужелева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века : дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2003. 231 с.
10. Лифшиц М. Почему я не модернист? М. : Классика XXI века, 2009. 606 с.

11. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка : автореф. дис. на здобуття вчен. ступеня канд. мистецтвознавства: фах. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 19 с.
12. Перси У. Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада [пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского]. М. : Аграф, 2007. 224 с.
13. Петров М. Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философ. наук: спец. 09.00.04 «Эстетика»; Лит. ин-т им. М. Горького. М., 2002. 28 с.
14. Поэзия французского сюрреализма: антология: пер. с фр. сост., предисл. и коммент. М. Яснова. СПб. : Амфора, 2003. 562 с.
15. Расторгуев А. Эстетика Г. Аполлинера и искусство кубизма : автореф. дис. канд. философских наук: спец. 09.00.04 «Эстетика». М., 2003. 23 с.
16. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций: пер. с нем. Изд. 2-е. М. : Весь Мир, 2008. 416 с.
17. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л. : Музыка, 1983. 231 с.
18. Шнеерсон Г. Французская музыка XX в. М. : Музыка, 1970. 576 с.
19. Digithéque Université Libre de Bruxelles. 1989 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrűn; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1989. 137 p.
20. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée) / Eveline Hurard-Viltard // Digithéque Université Libre de Bruxelles / Composé par Albert Mingelgrűn; éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

REFERENCES

1. Akopyan K. Z. XX vek v kontekste iskusstva. Istoriya bolezni kak povod dlya razmyshlenij. [The twentieth century in the context of art. Medical history as a reason for reflection]. M. : Akadem. proekt: RIK, 2005. 336 s. [in Russian.]
2. Alekseeva A. Orfizm Gijoma Apollinera. Antichnyj mif i chistaya zhivopis F. Kupki, R. Delone i F. Pikabia. Iskusstvo XX – XXI vekov. [Guillaum Apollinaire's "Orphism". Ancient Myth and Pure Painting of F. Kupka, R. Delaunay and F. Picabia]. Liki klassicheskoj drevnosti v labirinte sovremennosti. SPb., 2015. S. 724–732 [in Russian.]
3. Venkova A. V. Kultura modernizma i postmodernizma: chitatel i zritel v avtorskoj kartine mira [Modernism and postmodernism culture: the reader and the viewer in the author's world picture] : dis. kand. Kulturologii 24.00.01. SPb, 2001. 225 s. [in Russian.]
4. Gnezdilova E. V. Mif ob Orfee v literature pervoj poloviny XX veka: R. M. Rilke, Zh. Kokto, Zh. Anuj. T. Uilyams [The myth about Orpheus in the literature of the first half of the twentieth century: R. M. Rilke, J. Cocteau, J. Anuy, T. Williams M. Rilke] : dis. kand. fil. nauk: spec. 10.01.03. M., 2006. 200 s. [in Russian.]
5. Kokto Zh. Petuh i Arlekin [Rooster and Harlequin]: [sost., predisl. i izbr. primech. M. D. Yasnova]. SPb. : Kristall, 2000. 864 s. [in Russian.]
6. Kokto Zh. Portrety-vospominaniya. [The Portraits-memories]. M. : Izdanie Ivana Limbaha, 2010. 248 s. [in Russian.]
7. Kokto Zh. Stihotvoreniya [Poems], per. s fr. M. Yasnov. M. : Tekst. 2012. 256 s. [in Russian.]
8. Krasnoshek E. Yu. Kompozitorskaya interpretaciya hudozhestvenno-esteticheskogo naslediya Zhana Kokto v tvorchestve predstavitelej francuzskogo modernizma XX veka [The Composer interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of French modernism representatives of the XX century] : avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 "Muzykalnoe iskusstvo". Harkov, 2012. 17 s. [in Russian.]
9. Kuzheleva E. A. Neaktualnyj stil kak fenomen kompozitorskoj poetiki XX veka [Irrelevant style as a phenomenon of composer's poetics of the XX century] : dis. scientist. degrees of cand. Art History: spec. 17.00.03 "Muzykalnoe iskusstvo". Odessa, 2003. 231 s. [in Russian.]
10. Lifshic M. Pochemu ya ne modernist? [Why am I not a modernist?] M. : Klassika XXI veka, 2009. 606 s. [in Russian.]
11. Mihajlova O. V. Poetika kamerno-vokalnoyi liriki Fransisa Pulenka [Poetics of chamber-vocal lyrics of Francis Pulenok] : avtoref. dis. na zdobuttya vchen. stupenya kand. mistectvoznavstva: fah. 17.00.03 „Muzichne mistectvo". Harkiv, 2009. 19 s. [in Ukrainian]
12. Persi U. Modern i slovo. Stil modern v literature Rossii i Zapada [Modern and the word. Art Nouveau style in the literature of Russia and the West]. [per. s ital. Ya. Tokarevoj; pod obsh. red. A. Polonskogo]. M. : Agraf, 2007. 224 s. [in Russian.]
13. Petrov M. Yazyk iskusstva i kartiny mira (iz istorii hudozhestvennoj kultury Francii nachala XX v.). [The language of art and pictures of the world (from the history of the artistic culture of France at the beginning of the 20th century)] : avtoref. dis. na soiskanie uchen. stepeni kand. filosof. nauk: spec. 09.00.04 „Estetika"; Lit. in-t im. M. Gorkogo. M., 2002. 28 s. [in Russian.]
14. Poeziya francuzskogo syurrealizma: antologiya [The poetry of French surrealism: an anthology]: per. s fr. sost., predisl. i komment. M. Yasnova. SPb. : Amfora, 2003. 562 s. [in Russian.]
15. Rastorguev A. Estetika G. Apollinera i iskusstvo kubizma [Aesthetics of G. Apollinaire and the art of cubism] : avtoref. dis. kand. filosofskih nauk: spec. 09.00.04 "Estetika". M., 2003. 23 s. [in Russian.]
16. Habermas Yu. Filosofskij diskurs o moderne. Dvenadcat lekcij [The Philosophical discourse about modern. Twelve lectures]: per. s nem. Izd. 2-e. M. : Ves Mir, 2008. 416 s. [in Russian.]
17. Filenko G. Francuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka. [French music of the first half of the twentieth century]. L. : Muzyka, 1983. 231 s. [in Russian.]
18. Shneerson G. Francuzskaya muzyka XX v. [French music of the XX century]. M. : Muzyka, 1970. 576 s. [in Russian.]
19. Digithéque Université Libre de Bruxelles. 1989 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrűn; éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1989. 137 p.
20. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée) / Eveline Hurard-Viltard // Digithéque Université Libre de Bruxelles / Composé par Albert Mingelgrűn; éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

УДК 784
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209716

Тетяна КРУЛІКОВСЬКА,
orcid.org/0000-0001-5997-158X
здобувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка
(Львів, Україна) t.krul@i.ua

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ЗАВАДСЬКОГО НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ» У МУЗИЦІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті здійснено музикознавчий аналіз вокальної спадщини українського композитора, педагога і піаніста XIX століття польського походження Михайла Завадського, окреслено її значення у становленні «української школи» у творчій спадщині українсько-польських композиторів XIX століття.

Камерно-вокальна творчість Михайла Завадського представлена піснями та романсами, серед яких віднайдені в архівах збірки пісень для домашнього музикування, видані фірмою Леона Ідзіковського під назвою "Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy", написані у традиціях домашніх співаників; романси на слова Яна Прусіновського, Антона Грози, Антіна Шашкевича, Діонісія Бонковського й інших українсько-польських поетів – сучасників композитора.

У вокальній творчості Михайла Завадського спостерігається зростання професійного інтересу до української тематики, яка була актуальною на той час в середовищі польсько-українських поетів, музикантів та патріотично настроєних верств населення. Яскравим свідченням цього є звернення композитора до поеми «Марія. Українська повість» (1886 рік) польського поета, засновника «української школи» у польській літературі Антонія Мальчевського.

У довідковій літературі назва твору «Марія» подається як «незакінчена опера», однак віднайдений нотний матеріал дає підстави трактувати цей опус як музику до театральної вистави із прологом, епілогом та розділами, що слідують за сюжетною канвою поеми. Вибір композитором поетичних текстів дозволив зосередити увагу на відтворенні типово романтичних українських краєвидів, розкрити внутрішні конфлікти героїв.

Безперечно, Михайло Завадський зазнав впливу «української школи» у польській літературі, а проаналізовані твори є невід'ємною складовою частиною камерно-вокальної спадщини композитора та яскравими зразками інтерпретації романтичної поезії діячів «української школи» як феномену польського романтизму, що сформувався на українських землях.

Ключові слова: *Михайло Завадський, «українська школа», вокальна творчість, романси, опера «Марія».*

Tatiana KRULIKOVSKA,
orcid.org/0000-0001-5997-158X
Applicant at the Department of Music History
of Lviv National Music Akademy named after Mykola Lysenko
(Lviv, Ukraine) t.krul@i.ua

VOCAL CREATIVITY OF MIKHAIL ZAVADSKY ON THE WAY OF FORMING THE "UKRAINIAN SCHOOL" IN THE MUSIC OF THE XIX CENTURY

The article deals with the musicological analysis of the vocal heritage of the Ukrainian composer, teacher and pianist of the XIX century polish origin of Mikhail Zavadsky and outline its importance in the formation of the "Ukrainian school" in the creative heritage of Ukrainian-Polish composers of the nineteenth century.

The chamber-vocal work of Mikhail Zavadsky is represented by songs and romances, among which are archives of collections of songs for home music, published by Leon Idzikowski called "Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy", written in the tradition of domestic singers; romances on the words of Jan Prusinowski, Anton Groza, Antin Shashkevych, Dionysius Bonkovsky and other Ukrainian-Polish poets – contemporaries of the composer.

The vocal work of Mikhail Zavadsky shows an increase in professional interest in Ukrainian subjects, which was relevant at that time in the environment of Polish-Ukrainian poets, musicians and patriotic people. A clear testimony to this is the composer's appeal to the poem "Mary. The Ukrainian Story" (1886) by the Polish poet, founder of the "Ukrainian School" in Polish literature by Antoni Malczewski.

In the reference literature, the title of the work "Mary" is referred to as "unfinished opera", but the found material of music gives reason to interpret this opus as music for a theatrical performance with a prologue, epilogue and sections following the storyline of the poem. The choice of the composer of poetic texts made it possible to focus on the reproduction of the typically romantic Ukrainian landscapes, to reveal the internal conflicts of the characters.

Undoubtedly, Mikhail Zavadsky was influenced by the "Ukrainian school" in Polish literature, and the analyzed works are an integral part of the composer's chamber-vocal heritage and vivid examples of interpreting the romantic poetry of the figures of "Ukrainian school" as a phenomenon of Polish Romanticism.

Key words: *Mikhail Zavadsky, "Ukrainian school", vocal creativity, romances, opera "Maria".*

Постановка проблеми. До історії польської та української музичної культури XIX ст. увійшли кілька десятків митців, поляків за походженням, які народились, жили і працювали в Україні, у творчості яких яскраво простежується зацікавленість українською тематикою.

«Українська школа» – термін, поширений в українському літературознавстві на означення групи польськомовних поетів і письменників доби романтизму, які у своїй творчості зверталися до української історичної тематики, описів побуту і природи, фольклору тощо.

Творчість композиторів XIX ст. польського походження та їхня зацікавленість українською тематикою, за визначенням Л. Кияновської, формують «польську школу в українській музиці», або «українську школу в польській музиці» (Кияновська, 2013: 26), одним із представників якої є подільський композитор, музичний педагог, піаніст Михайло Завадський (1828–1887 рр.).

Аналіз вокальної спадщини Михайла Завадського дає можливість ознайомитись із мовно-стильовими особливостями його творчості, простежити поглиблення інтересу композитора до української тематики від ранніх вокальних опусів до «Марії».

Аналіз досліджень. У музикознавчих та енциклопедичних джерелах подано узагальнену інформацію про життєвий і творчий шлях композитора, у якій, разом із переліком фортепіанних творів, міститься згадка про незакінчену оперу «Марія» та назви декількох пісень композитора.

Аналізу пісень Михайла Завадського у традиціях домашніх співаників присвячена стаття Л. Кияновської, однак у музикознавчій літературі немає ґрунтовних досліджень вокальної спадщини композитора.

Мета статті – здійснити аналіз вокальної спадщини Михайла Завадського, окреслити її значення у становленні української вокальної музики XIX ст. та формуванні «української школи» у творчості українських композиторів польського походження.

Виклад основного матеріалу. Питання контактів між польською й українською культурами почало привертати систематичну увагу вже на початку XIX ст., насамперед унаслідок існування «української школи» у польській романтичній літературі.

Цей термін ужитий уперше в 1837 р. польським письменником А. Тишинським і поширений пізніше також в українському літературознавстві на означення групи польськомовних поетів і письменників доби романтизму, які у своїй творчості зверталися до української історичної тематики, описів побуту і природи, фольклору тощо.

Однією з найцікавіших і найбільш об'ємних у цій мультинаціональній панорамі, на думку Л. Кияновської, видається діяльність «польської школи в українській музиці» (також її можна назвати «українською школою в польській музиці») (Кияновська, 2013: 26), одним із представників якої є український композитор, музичний педагог, піаніст польського походження Михайло Завадський (1828–1887 рр.).

Камерно-вокальна творчість Михайла Завадського представлена піснями та романсами, серед яких віднайдені в архівах: збірки пісень для домашнього музикування, видані фірмою Леона Ідзіковського під назвою "Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy", написані у традиціях домашніх співаників; «Два співи з музикою» – "Wiara" на слова Яна Прусіновського та "Piosnka" на слова Антона Грози видавництва Антона Коціпінського; пісня «Прогулялось, прожилось!» на слова Антіна Шашкевича та «Запорожець» на слова Діонісія Бонковського.

У збірках "Śpiewnik Domowy" Михайло Завадський звертається до віршів більш ніж 20 авторів. Так, серед найбільш відомих поетів – один з основоположників «української школи» у польській поезії Антоній Мальчевський (1793–1828 рр.), на текст якого написано пісні "Moje młode pachole" та "W szarej chwastow zarośli"; польський поет, засновник романтизму в польській літературі, діяч національно-визвольного руху Адам Міцкевич (1798–1855 рр.) – "Danaidy sonet"; польський поет, географ і етнограф Вінцент Поль (1802–1872 рр.) – "Do stepowa"; а також Леон Потоцький (1799–1864 рр.) – "Dziewcze", "Piosenka"; Владислав Сирокомля (1823–1962 рр.) – "Pieśn gminna", "Klosek", "Pieśn Żniwiarska"; Ян Прусіновський (1818–1892 рр.) – "Wiara"; Теофіл Ленартович (1822–1893 рр.) – "Konik"; Адольф Мостовський (1839–1904 рр.) – "Milośc", "Kto winien"; Jan Chęciński (1826–1874 рр.) – "Dotrzymaj!".

Авторів поетичних текстів, до яких звертався Михайло Завадський, об'єднує декілька характерних рис: усі вони – польські поети; більшість із них були сучасниками композитора, мали українське походження, були народжені чи певний час працювали в Україні та захоплювались українською тематикою.

Також збірки "Śpiewnik Domowy" містять пісні на слова J. Grejnerta, J. Checinskiego, Of. Chwalibog, P. Bykowskiego, Ant. Groza, St. Lutyńskiej, Ant. Kolankowskiego, J. Koscielskiego,

F. Nowosielskiego, однак відомостей про їхні друковані поетичні збірки чи тексти немає, інформація про життєвий і творчий шлях потребує дослідження. Із цього виникає питання: з яких джерел обирав композитор тексти для своїх пісень?

З огляду на історичний контекст XIX ст. можна зробити припущення, що поезія польських авторів – більш відомих, і тих, чия творчість не набула загальновідомого значення і часто була напівааматорською, – розповсюджувалась у вузькому колі митців, її можна було почути на таємних зібраннях та засіданнях, які організовували представники польської інтелігенції в різних містах України. Адже більшість із згаданих авторів були глибокими патріотами, брали участь у польських повстаннях та зазнали переслідувань, секретних наглядів із боку поліції чи ув'язнень.

Варто нагадати, що Кам'янець-Подільський, де деякий час жив і працював Михайло Завадський, був тоді одним з осередків польського культурно-просвітницького руху на Поділлі. Відомо, що в 1860-ті – на початку 1890-х рр. лідером польської інтелігенції Кам'янця-Подільського був мешканець міста Юзеф Антоній Роллє (1830–1894 рр.), відомий письменник «української школи» у польській літературі, історик, краєзнавець, доктор медицини (Баженова, 2015: 60). Як зазначає С. Баженова, «його будинок був своєрідним інтелектуальним центром, клубом-салоном інтелігенції міста та краю. Тут щомісячно, а бувало і частіше, вечорами збиралися на засадах взаємоповаги, толерантності і співпраці, без огляду на національність, представники інтелігенції регіону: лікарі, літератори, педагоги, науковці, краєзнавці, митці, артисти, представники духовенства та інші й дискутували та обговорювали головним чином свої творчі плани, створені рукописи, слухали доповіді і новини, відзначали ювілеї тощо» (Баженова, 2000: 74).

Також у власному будинку в Кам'янці-Подільському музикант, етнограф та нотовидавець Антон Коціпінський «<…> щонеділі влаштовує домашні концерти з виконанням українських і польських пісень, що мали успіх в опозиційно настроєного студенства» (Музыкальная энциклопедия, 1973: 384). Можливо, з окремими поетами Михайло Завадський мав особисті знайомства та контакти в Кам'янці-Подільському чи Києві, можливо, навіть у товаристві Антона Коціпінського, який був видавцем окремих творів композитора.

Кожна із трьох проаналізованих збірок "Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy" налічує від 12 до 20 вокальних мініатюр, серед яких яскраві ліричні («Сльоза», «Молода дівчина», «До зірок», «Сонет», «Ти мене покинула», «Прощання») та побутові замальовки («Жниварська пісня», «Над колискою», «Краковяк з Підгалля», «Мить веселості»), а також картини природи («Берізка», «До степу», «Волошка», «Горобець»).

Пісні зі збірок "Śpiewnik Domowy" написані у традиціях салонного музикування, прості за фактурою та ладо-гармонічною мовою. Форма пісень куплетна, мелодика переважно наспівна, хвилеподібна, містить ліричні секстові інтонації та м'які завершення, має опору на гармонічний та мелодичний види мінору, містить ладову перемінність. Щирість української наспівності композитор майстерно поєднує з опорою на європейські танцювальні жанри. Так, пісня «Берізка» має риси сициліани; «Колосок», пройнятий патріотичними мотивами, написаний у жанрі бравурної мазурки; «Коник», що змальовує картину відважного бою, пронизаний ритмами полонезу.

Отже, пісні зі збірок "Śpiewnik Domowy" характеризують Михайла Завадського як одного з найбільш яскравих композиторів польських поміщицьких салонів XIX ст., що спричинився до розвитку їхньої просвітницько-освітньої та виховної функцій, формування музично-естетичних смаків, салонного репертуару, однак ще не присвятився українській музиці з її національними рисами та фольклорними традиціями.

Серед вокальних творів М. Завадського, що здебільшого пройняті українськими ліричними мотивами, вирізняється «Пісня» з поеми "Hryć" Ант. Грози (1807–1875 рр.), яка міститься у виданні Антона Коціпінського «Два співи з музикою Михайла Завадського». Очевидно, цей поетичний текст привабив композитора українською тематикою, а саме змалюванням теми кохання на тлі українського пейзажу, який написаний поетом під впливом традиційного пісенного фольклору України.

Олена Ткачук зазначає: «Чуттєве ставлення до української землі, як до своєї Батьківщини, було характерне для тих поляків, які були родом із цієї території, на якій мали власні маєтки <…>. Вихідці зі шляхетських родин з Поділля та Волині, поети-романтики представляли «українську школу» польського романтизму, сприймали Україну як свою власну «малу Вітчизну», ставились до неї як до елегійного раю на землі, з його квітучими вишневими садками, мальовничими степами та лісами, мужніми козаками, ефектними дівчатами та сумними піснями, що хапають за серце» (Ткачук, 2016: 94).

Зображення вітру, що по діброві повіває, образу дівчини Калини та манера поетичного

висловлювання є близькими до українських ліричних пісень. Ці настрої композитор відтворює в музиці за допомогою широкої наспівної мелодії в повільному темпі, різновидів гармонічного, мелодичного та двічі гармонічного мінору з характерними альтераціями, ладової перемінності (d-moll – F-dur). Фактура фортепіанного супроводу поєднує гомофонно-гармонічний виклад з елементами підголосковості. У цій пісні М. Завадський досягає образно-емоційної єдності поетичного та музичного тексту, витриманих у традиціях української ліричної пісенності, виявляє інтерес до української тематики й образності.

Серед віднайдених творів вирізняються пісні на слова подільських поетів польського походження: бурлацька «Прогулялось, прожилось» на слова Антіна Шашкевича (1813–1880 рр.), «Запорожець» на слова Діонісія Бонковського (1816–1881 рр.). Особливістю їхніх поетичних текстів є виклад українською мовою в російській транслітерації. Причини на це цілком об'єктивні. Варто нагадати, що цей час відзначився переслідуванням із боку уряду української мови та культури. Валуєвський указ 1863 р., Емський акт 1876 р. переслідували та забороняли ввіз у межі імперії без окремого на те дозволу Головного управління будь-яких книг і брошур, що видавалися за кордоном українською мовою, не дозволяли різні сценічні вистави та читання, а також друкування текстів до нот цією мовою.

Автор тексту пісні «Прогулялось, прожилось» – поет з Поділля, сучасник Михайла Завадського, активний учасник польського повстання 1830–1831 рр., якого було заарештовано та відправлено до Києва, – Антін Шашкевич, який є також автором слів усім відомої пісні «Там, де Ятрань круто в'ється», що стала народною. Свої вірші поет писав, наслідуючи українські народні пісні.

Літературний критик М. Грабовський у статті про український елемент у польській літературі зазначав: «Наші найновіші поети, які народилися на Україні, покохали пісні давніх і минулих століть, що звучали при їх колисці, і внесли їх запах і барву в народну поезію» (Grabowski, 1837: 102).

Пісня «Прогулялось, прожилось» відтворює думки бурлака, який згадує молоді літа, проведені у злиднях і праці, але сповнені здорового веселого гумору та кохання. Можливо, на текст пісні наклав відбиток біографічний факт із життя поета, адже він уважався «королем балагулів» – руху шляхетської молоді, що поширився на Поділлі, Волині та правобережній Київщині: під час своїх бенкетів молоді паничі наслідували селянські манери, мову, одяг тощо, висловлювали протест проти виключної «французщизни» у панських домах і спирались на збереження національних традицій.

Форма пісні куплетна. Незважаючи на глибоку мінорну тональність (es-moll гармонічного виду), мелодія пройнята танцювальними ритмами та завершується постлюдією в характері фортепіанних чабарашок Михайла Завадського.

Автор тексту пісні «Запорожець» – Діонісій Бонковський (1816–1881 рр.), український поет, перекладач і композитор польського походження з Поділля. Йому належить стаття «Про музику народних пісень» (1869 р.), у якій поет охарактеризував особливості українського музичного фольклору.

У пісні «Запорожець» змальовано долю козака-сироти, який говорить про себе: «<…> не знав батька, не знав неньки. Моя хата – світ біленький», та його мрії про кохану дівчину, коня, шапку, свитку, козацьку волю та свободу. Михайло Завадський втілює оповідь про долю козака у формі рондо, де рефрен, який проводиться тричі з незначними змінами, відтворює реальні картини із життя козака (g-moll), а два епізоди сповнені дум про краще майбутнє та контрастують тонально та ладово (B-dur). Завершується пісня фортепіанною постлюдією, характер якої посилюється ритмікою українських танців, мелізматичними прикрасами (форшлаги, морденти) та має яскраво виражений народний колорит.

Водночас із числа проаналізованих творів саме в піснях «Прогулялось, прожилось» та «Запорожець», які більшою мірою відрізняються яскравістю тематичного матеріалу, мелодійністю та народністю, найбільш відчутним є зв'язок із фортепіанною творчістю Михайла Завадського та її народною танцювальністю, яка була ґрунтовно розвинена та представлена у фортепіанних думках, шумках, чабарашках, козачках. Тему козацтва композитор також розвивав у фортепіанних творах, серед яких такі: "Kozak". Staccato-Étude de Genre: pour le piano: op. 101; "Marsz Zaporozki": op. 340 (№ 1–3); op. 400 № 4.

Творчий доробок Михайла Завадського в камерно-вокальному жанрі доповнює «Спів» до драми "Urodzenie" (1860 р.) Петра Якси-Биковського (1823–1889 рр.), засновника та першого керівника театру в Кам'янці-Подільському (1859 р.), написаний у характері ліричного романсу, та музика до поеми «Марія. Українська повість» (1886 р.) польського поета, засновника «української школи» у польській літературі Антонія Мальчевського (1793–1826 рр.).

Широка також географія видань: Варшава, Львів, Лондон, Аахен, Познань, Лейпциг, Петербург,

Вроцлав, Гнєзно, Санок, Броди, Київ, Одеса, Чикаго, Париж, Єрусалим тощо. «Марія» була перекладена англійською, білоруською, чеською, французькою, українською, латвійською, німецькою, російською, сербохорватською, італійською, есперанто. Охоче поему представляли в оперній версії: у 1850 р. у Львові (музика Хоффмана), у 1859 р. у Варшаві (музика Гроссмана), упродовж 1904–1910 рр. відбулось ще три оперні прем'єри «Повісті української» (Kordalska, 1980: 23).

«Марія» як українська повість уперше була видана у Варшаві в 1825 р. та багаторазово перевидавалася, була перекладена різними мовами, нині є приблизно 120 видань, що свідчить про велику популярність твору.

Головний сюжет її пов'язаний із драмою сімейних відносин українки Марії (шляхтянки з неаристократичного роду) і Фелікса Потоцького (сина воєводи київського і волинського Франциска Салезія Потоцького) та боротьбою з нападами татар на Україну. У творі вперше введено в польську літературу образ України як особливої країни, з її природою, історією, соціальними проблемами.

«Під пером А. Мальчевського ця нехитра оповідь про загибель звичайної жінки трансформується у величну трагедію загибелі Речі Посполитої, а ситуації і дійові особи, крім свого безпосереднього значення, набувають ще і глибокого символіко-алегоричного змісту. На цьому глибинному рівні не тільки розкриваються істинні причини загибелі Польщі, але і міститься послання до народу, яке дає підстави для віри у її майбутнє відродження» (Шама, 2015: 137).

Трагічні події розгортаються в давньому Брацлавському воєводстві, над Бугом, на тлі українського пейзажу. «Усі постаті поеми «Марія» – трагічні, а тотальний песимізм охоплює навіть природу, а передусім героїв – їхні висловлювання, психічний стан, почуття та поведінку» (Маслянка, 2013: 240).

У довідковій літературі назва твору «Марія» подається як «незакінчена опера», однак віднайдений нотний матеріал дає підстави трактувати цей опус як музику до театральної вистави із прологом, епілогом та розділами, що слідують за сюжетною канвою поеми Антонія Мальчевського.

Вибір композитором поетичних текстів дозволив зосередити увагу на відтворенні типово романтичних українських краєвидів, розкрити внутрішні конфлікти – любов і підступне вбивство, втілити реальні постаті з їхнім внутрішнім станом, змалювати осіб, що перебувають на кордоні реального та нереального світів та є провісниками нещастя (Пахолик, Маски).

Про романси № № 5, 6 на слова Антонія Мальчевського вище йшлося як про такі, що увійшли до збірки "Śpiewnik Domowy" та мали початкове призначення для домашнього музикування. Очевидно, глибока зацікавленість поемою А. Мальчевського дозволила композитору розширити свій творчий задум та скомпонувати музику до театрального виконання «Марії». Про це також свідчать наявність прологу й епілогу. Імовірно, п'єса Антонія Мальчевського з музикою Михайла Завадського могла виконуватись у польських театрах на Поділлі та Волині, які активно функціонувати в XIX – на поч. XX ст., а можливо, навіть у Кам'янці-Подільському, з огляду на особисті творчі контакти композитора із засновником театру Петром Яксою-Биковським.

Пролог, написаний у тричастинній формі з кодою, уводить в атмосферу напруженого хвилювання і неспокою, який активно нагнітається змінами динаміки (від p до ff) та темпу (Moderato – Allegro vivace – Presto con fuoco) та передбачає трагічну роз'язку подій. Мінорний лад (f-moll), акордовий виклад фактури в поєднанні з мелодичними терцієвими вторами, використання широкого оркестрового діапазону фортепіано покликані привернути увагу слухача та занурити його у складний світ героїв А. Мальчевського. Середній розділ прологу в As-dur символізує світле почуття кохання Марії та Вацлава, яке від самого початку було приречене на жорстоке придушення.

Серед опису українських сцен привертає увагу образ вільного козака на коні, дух свободи, дикої неприборканості, а також картини українського степу та стихії вітру (№ 2 "Ej! Ty na szybkim koniu gdzie pędzisz, kozacze?").

Композитор уникає зображення військових сцен, походів, однак із глибокою психологічною майстерністю розкриває силу почуттів Марії та Вацлава в частинах № 3 "Mario czyż to nie chora" та № 4 "Padła w drogie objęcie". Мажорний лад, мерехтливе тремоло в партії фортепіано, виразна романсова мелодика, насичена стрибками, хроматизмами, заокругленими інтонаціями, змальовують образ світлої постаті закоханої, але страждаючої Марії.

Трагічною кульмінацією є № 6 "W szarej chwastów zaroślі" («У сірих заростях бур'янів»), що зображує картину утоплення Марії рядженими Масками, яку споглядає і передає Пахолик. Напружені секундові інтонації у фортепіанному вступі, ланцюг сповзаючих зменшених гармоній створюють відчуття болю та глибокого неминучого смутку. І як фатальний висновок звучить фраза Пахолика: "A kto raz ludzi porzuci, Nigdy już do nich nie powróci" («А хто раз людей занедбав,

той до них ніколи не повернеться») у тріольному ритмічному викладенні (poco a poco lacrimoso).

Два останні номери – картина траурних передзвонів в українській церкві, де видно «чорний катафалк і труну» з тілом Марії, цвинтар, та зухвалий «Танець Масок» – становлять типово романтичний контраст, на тлі якого поглиблюється трагедія та посилюється символічне значення героїв.

Висновки. У вокальній творчості Михайла Завадського спостерігається зростання професійного інтересу до української тематики, яка була актуальною на той час у середовищі польсько-українських поетів, музикантів і патріотично настроєних верств населення.

Безперечно, Михайло Завадський зазнав впливу «української школи» у польській літературі, а проаналізовані твори є невід'ємною складовою частиною камерно-вокальної спадщини композитора та яскравими зразками інтерпретації романтичної поезії діячів «української школи» як феномену польського романтизму, що сформувався на українських землях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баженова С. Місто Кам'янець-Подільський – осередок польської культури в другій половині XIX ст. *Освіта, наука і культура на Поділлі.* 2015. Т. 22. С. 59–68.
2. Баженова С. Юзеф Антоній Роллє у громадському, науковому і просвітницькому житті Правобережної України другої половини XIX ст. : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Кам'янець-Подільський, 2000. 206 с.
3. Grabowski M. O elemencie poezyi ukraińskiej w poezyi polskiej. *Literatura i krytyka.* T. I. Wilno, 1837. S. 102.
4. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* 2013. Вип. 27. С. 26–37.
5. Kijanowska-Kamińska L. Pieśni Michała Zawadzkiego i tradycje "Śpiewników domowych" w polskiej muzyce drugiej połowy XIX wieku. *Wokalistyka i pedagogika wokalna.* Zeszyt naukowy № 78. Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. S. 75–83.
6. Kordalska H. Romantyczne przeczucie filmowości. *Kino.* 1980. № 173. S. 22–24.
7. Маслянка Ю. Поема глибокого песимізму («Марія» Антонія Мальчевського). *Київські полоністичні студії.* 2013. Т. 23. С. 234–246.
8. Ткачук О. Англійська генеза «української школи» польського романтизму. *Київські полоністичні студії* / наук. ред. та упор. Р. Радишевський. 2016. Т. 28. С. 86–98.
8. Шама О. Поема польського поета Антоні Мальчевського «Марія, повість українська» (1825 р.) : спроба символіко-алегоричної інтерпретації. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія «Історія». 2015. Вип. 2. Ч. 3. С. 137–155.

REFERENCES

1. Bazhenova S. E. Misto Kamianets-Podilskyi – oseredok polskoi kultury v druhii polovyni XIX st. [The town of Kamianets-Podilskyi – the center of Polish culture in the second half of the nineteenth century]. *Education, Science and Culture in the Podillya*. 2015. T. 22. S. 59–68 [in Ukrainian].
2. Bazhenova, Stefaniia Eduardivna. Yuzef Antonii Rollie v hromadskomu, naukovomu i prosvitnytskomu zhytti Pravoberezhnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st. : dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.01 ; [The town of Kamianets-Podilskyi – the center of Polish culture in the second half of the nineteenth century]. Kamianets-Podilskyi State. pedagogical university. Kamenets-Podilsky, 2000. 206 sheets [in Ukrainian].
3. Grabowski M. O elemencie poezyi ukraińskiej w poezyi polskiej. Literatura i krytyka. [On the element of Ukrainian poetry in Polish poetry. Literature and criticism]. T. I. Wilno, 1837. S. 102 [in Polish].
4. Kyianovska L. Anton Kotsipinskyi: reprezentant polskoi kultury v ukrainskii muzytsi. [Anton Kotsypinsky: Representative of Polish Culture in Ukrainian Music]. *Scientific collections of Lviv National Music Academy M. V. Lysenko.* 2013. Vyp. 27. P. 26–37 [in Polish].
5. Kijanowska-Kamińska L. Pieśni Michała Zawadzkiego i tradycje "Śpiewników domowych" w polskiej muzyce drugiej połowy XIX wieku. [Songs of Michał Zawadzki and traditions of "Home Songbooks" in Polish music of the second half of the 19th century]. *Vocalistic and vocal pedagogy*, 2002, № 78, pp. 75–83 [in Polish].
6. Kordalska H. Romantyczne przeczucie filmowości. [A romantic feeling of filmmaking]. Kino. 1980. № 173. S. 22–24 [in Polish].
7. Maslianka Yu. Poema hlybokoho pesymizmu ("Mariia" Antoniia Malchevskoho). [Poem of deep pessimism ("Maria" by Anthony Malchevsky)]. Kiev Polonistic Studios. 2013. T. 23. S. 234–246 [in Ukrainian].
8. Tkachuk Olena. Anhliiska heneza "ukrainskoi shkoly" polskoho romantyzmu. [English Genesis of the "Ukrainian School" of Polish Romanticism]. *Kiev Polonistic Studios* (Rostislav Radyshevsky, scientific editor and editor). 2016. v. 28. pp. 86–98 [in Ukrainian].
9. Shama, O. Poema polskoho poeta Antoni Malchevskoho "Mariia, povist ukrainska" (1825 r.) : sproba symvoliko-alehorychnoi interpretatsii. [Poem by the Polish poet Anthony Malchevsky "Mary, Ukrainian Tale" (1825) : an attempt at a symbolic-allegorical interpretation]. *Scientific notes of Ternopil State Pedagogical University. V. Hnatyuk*. Avg. History. 2015. Vol. 2, Part 3. pp. 137–155 [in Ukrainian].

УДК 371.134:78(07)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209718

Світлана ЛИСЮК,
orcid.org/0000-0001-8566-484X
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) svitlanalysyuk@gmail.com

Євген ЛИСЮК,
orcid.org/0000-0002-1861 1868
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) lysiuk.evgeniy@gmail.com

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

У статті проаналізовано різні стадії і види сценічного хвилювання. Констатовано, що сценічне хвилювання може як покращити, так і погіршити виконання музичного твору в процесі виконавської діяльності студентів-піаністів. Охарактеризовано складники другої стадії сценічного хвилювання «хвилювання-підйом», «хвилювання в образі». Вони визначені як сценічне хвилювання позитивного типу.

Доведено, що стадія сценічного хвилювання «хвилювання-паніка», «хвилювання-апатія» є негативним типом хвилювання та може знизити якість гри піаніста. Характер сценічного хвилювання науковці розглядають у прямій залежності від вікових особливостей виконавця, його темпераменту, навчання й виховання. Сценічне хвилювання є типовим функціональним станом, зумовленим об'єктивними характеристиками ситуації публічного виступу виконавця музичного твору.

Мета статті – проаналізувати проблему сценічного хвилювання у студентів-піаністів в процесі підготовки до прилюдних виступів (репетицій) і під час виконання музичних творів (на естраді).

Наукова новизна: характеристика сценічного хвилювання в процесі виконавської діяльності студентів-піаністів і визначення стадій сценічного хвилювання, що покращують емоційний стан виконавців під час концертних виступів.

Для формування виконавської діяльності у студентів-піаністів закладів вищої освіти в процесі засвоєння музичного матеріалу викладачі ЗВО використовують методичні прийоми: загальмування негативної емоції позитивною емоцією (захопленість звучанням твору); самонавіювання (стан творчого святкового хвилювання); удосконалення рівня майстерності гри піаніста. Необхідно сприяти факторам емоційного впливу на виконавську діяльність студентів-піаністів.

Важливо аналізувати проблеми та труднощі, які виникають у студентів-піаністів в період сценічних виступів і підготовки до них. Студенти-піаністи потребують більш ретельної підготовки в класі загального та спеціалізованого фортепіано. Слід наголосити, що послабленню сценічного хвилювання значно допомагає процес підготовки до прилюдних виступів (репетицій) і виконання музичних творів на естраді.

Ключові слова: *сценічне хвилювання, студенти-піаністи, стадії сценічного хвилювання, хвилювання-підйом, хвилювання-паніка, хвилювання-апатія.*

Svitlana LISYUK,
orcid.org/0000-0001-8566-484X
Candidate of Art History,
Associate Professor of General and Specialized Piano
of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) svitlanalysyuk@gmail.com

Yevhen LYSIUK,
orcid.org/0000-0002-1861-1868
Honored Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor of Special Piano
of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) lysiuk.evgeniy@gmail.com

THE PROBLEM OF STAGE EXCITEMENT OF STUDENT PIANISTS

The article analyzes different stages and types of stage excitement. It is stated that stage excitement can both improve and worsen the performance of a musical work in the process of performing activities of pianist students. The component of the stage of stage excitement "excitement-rise", "excitement in the image" is characterized. They are defined as stage excitement of a positive type.

It is proved that the stage of stage excitement "excitement-panic", "excitement-apathy" is a negative type of excitement and can reduce the quality of the pianist's performance. The nature of stage excitement scientists consider in direct dependence on age features of the executor, his temperament, training and education. Stage excitement is a typical functional state, due to the objective characteristics of the situation of public performance of a performer of a musical work.

The purpose of the article is to analyze the problem of stage excitement in pianist students in the process of preparation for public performances (rehearsals) and during the performance of musical works (on stage).

Scientific novelty: characterization of stage excitement in the process of performing activities of pianist students and determination of stages of stage excitement that improve the emotional state of performers during concert performances.

For the formation of performance activities in students-pianists of higher education institutions in the process of mastering musical material and stage, freelance teachers use methodological techniques: inhibition of negative emotion by positive emotion (enthusiasm for the sound of the work); self-suggestion (state of creative holiday excitement); improving the skill of the pianist.

It is necessary to promote the factors of emotional influence on the performance of pianist students. It is important to analyze the problems and difficulties that arise in pianist students during stage performances and preparation for them. Piano students need more thorough preparation in the general and specialized piano class. It should be emphasized that the process of preparation for public performances (rehearsals) and performance of musical works on the stage significantly helps to reduce stage excitement.

Key words: *stage excitement, pianist students, stages of stage excitement, excitement-rise, excitement-panic, excitement-apathy.*

Постановка проблеми. Проблема сценічного хвилювання студентів-піаністів досить гостро постала перед фаховою педагогічною наукою в період занепаду музичного мистецтва і бурхливого розвитку виконання музичних творів під фонограму. На відміну від «живого» виконання музичного твору, реалізація звукозапису абсолютно захищена від впливу стрес-факторів. Дослідники доводять, що реалізація звукозапису не викликає сценічного хвилювання у будь-якого виконавця-піаніста.

Різні види сценічного хвилювання можуть як покращити, так і погіршити виконання музичного твору в процесі виконавської діяльності студентів-піаністів. Важливим складником музичної творчості є «хвилювання-підйом», «хвилювання в образі» (сценічне хвилювання позитивного типу). Науковці зазначають, що сценічне хвилювання: «хвилювання-паніка», «хвилювання-апатія» (негативного типу) може знизити якість гри піаніста.

Аналіз досліджень. Проблема сценічного хвилювання висвітлена у музично-педагогічній науковій спадщині вітчизняних і зарубіжних дослідників. Серед зарубіжних науковців найвідоміші праці, які окреслили сутність поняття «сценічне хвилювання» (Л. Маккіннон); виявлення сценічного хвилювання (Л. Бочкарев, Г. Коган); естрадне хвилювання (Л. Баренбойм, Л. Бочкарьов); етапи хвилювання на сцені (Л. Баренбойм та інші). Вітчизняні науковці також досліджували різні аспекти сценічного хвилювання музикантів (В. Гусак, М. Данілішин, О. Зінченко, Н. Юдіна). Наголошуємо на відсутності узагальнюючої праці з цієї проблеми.

Мета статті – проаналізувати проблему сценічного хвилювання у студентів-піаністів в процесі підготовки до прилюдних виступів (репетицій) і під час виконання музичних творів (на естраді).

Наукова новизна: характеристика сценічного хвилювання в процесі виконавської діяльності студентів-піаністів і визначення стадій сценічного хвилювання, які покращують емоційний стан виконавців під час концертних виступів.

Виклад основного матеріалу. Аналіз педагогічної літератури засвідчує, що поняття «хвилювання» – це емоційний стан, який виникає в ситуаціях небезпеки, неповної інформації, у відповідальних ситуаціях з невизначеними подіями. Хвилювання інформує суб'єкта щодо можливої небезпеки, спонукає його до активного пошуку й конкретизації цієї небезпеки (Педагогічний словник, 2001: 476).

Сучасні дослідники концертних виступів музикантів і студентів-інструменталістів доводять важливість і складність виступів у творчому житті виконавців. Як зарубіжні (Л. Маккіннон), так і вітчизняні науковці вважають необхідним вивчення сценічного хвилювання музикантів. Сценічне хвилювання як психічний стан «студента-піаніста має шість стадій (фаз)» (Гусак, 2012: 114).

Прилюдні виступи виконавців-піаністів прирівнюються до екстремальних умов за емоційною напругою. Виконавські завдання музикантів під час концертного виступу змушують знаходитися в особливому психофізіологічному та моральному стані. Дослідниками доведено, що «музиканти виконують декілька завдань: досягнення максимальної точності та виразності рухів, повноцінне, глибоке втілення художніх ідей» (Бочкарьов, 1997; Донцова, 2006).

Маємо зазначити, що музикант в момент виступу на сцені одночасно «повинен передавати свій емоційний внутрішній світ і водночас контролювати власну діяльність, не давати емоціям захопити себе і втратити якість виступу», що є одночасно і стримуванням сценічного хвилювання (Юдіна, 2016: 236).

Вияви сценічного хвилювання бувають різноманітними. Іноді хвилювання пригноблює, заважає впоратися з собою на сцені під час виступу, в деяких випадках – надихає на більш емоційний виступ. Дослідження музичної психології доводять, що «характер сценічного хвилювання психологи розглядають у прямій залежності від вікових особливостей виконавця, його темпераменту, навчання й виховання. В юнацькому віці спостерігається така картина: сформований за період навчання в дитячій музичній школі досвід концертних виступів, рівень намагань, життєва позиція, яка склалася, і вибір музичної професії є фоном для комплексу естрадних переживань» (Петрушин, 1997; Юдіна, 2016: 236).

Більшість студентів-піаністів як і викладачів-музикантів вважають, що публічне виконання студентами програм по спеціальності – обов'язкова умова освітнього процесу. Це дозволяє виявити рівень виконавської техніки і подальші перспективи розвитку студента-піаніста (Антіпова, 1993).

Публічний концертний виступ студента-піаніста – це результат довготривалої підготовчої роботи. Сценічний виступ студента-піаніста має декілька компонентів. Найважливіший із них – це концертний виступ як «форма живого спілкування виконавця й публіки за допомогою музичних творів. Значущість концерту здебільшого визначається його сутнісним змістом, динамічною структурою, професійними якостями артиста». Зауважимо, що сценічне хвилювання в цьому процесі відіграє роль важливої професійної якості (Бойко, 1976).

Сценічний виступ здебільшого має в основі несприятливий функціональний стан, який «визначається як сценічний стрес, сценічне хвилювання. Сценічне хвилювання є типовим функціональним станом, зумовленим об'єктивними характеристиками ситуації публічного виступу» (Естрадне хвилювання).

Важливим складником сценічного виступу є якість виконання музичного добутку. Як зазначають зарубіжні науковці, «під впливом тривожних переживань якість виконання музичного добутку різко погіршується, тому необхідно сформувати у студентів-піаністів протягом навчання вміння регулювати свій емоційний психічний стан у виконавській діяльності». Це є важливою проблемою для подальшої виконавської діяльності та дозволяє покращити як сприйняття сценічного виступу, так і виступ взагалі (Юрченко, 2007).

Процес розуміння виконавської діяльності та сценічного виступу залежить від визначення стадій цього процесу. Розглянемо основні з них.

Перша стадія – тривалий передконцертний стан – немає чітких часових меж, тому що він розпочинається тоді, як тільки музиканту стає відомою дата публічного виступу. Дослідники вказують на необхідність її активізації та потребу «позитивно забарвленого сценічного хвилювання для можливості домогтися високих результатів у виконавському мистецтві» (Слуцька, 2003: 12). Зазначимо, що студенти-піаністи мають бути вимогливими до своєї виконавської підготовки (Гусак, 2012: 116).

Друга стадія – безпосередній передконцертний стан. Насамперед у музикантів змінюється тиск, мерзнуть і слабшають руки, підвищується температура, відчувається сильне нездужання, артист скаржиться, що захворів і виступати не має змоги. Однак вказані негативні ознаки сценічного хвилювання необхідно подолати внаслідок активізації відповідної психологічної і професійної підготовки. Якщо не подолати цей емоційний і фізичний стан, він залишить глибокий слід у психіці і буде завжди супроводжувати музиканта в концертній діяльності протягом всієї виконавської діяльності.

На цій стадії виявляються такі види сценічного хвилювання:

1. Хвилювання-підйом, яке має оптимальний рівень емоційного збудження і високий ступінь завадостійкості (Цагареллі, 1989: 284). Хвилювання в образі також вважається таким, що позитивно впливає на виконавську діяльність студента-піаніста. Цей вид хвилювання дає можливість виконавцю перевершити самого себе (Маккінном, 1967: 123).

2. Хвилювання-паніка, яке пов'язане з незвичною обстановкою, «боязню провалу». Хвилювання від страху перед публікою «призводить до

повного паралічу усіх творчих сил» (Маккінном, 1967: 123) та «убиває виконавську творчість». На нашу думку, цей вид хвилювання спотворює виконання музичного твору (Баренбойм, 1979: 57).

3. Хвилювання-апатія – пригнічений і подавлений психічний стан музиканта. Передконцертна апатія характеризується «заниженою збудженістю, яка виявляється в ослабленні психічних процесів, розвивається астенічне відчуття, небажання виступати в концерті» (Гусак, 2012: 117; Цагареллі, 1989: 284).

Третя стадія сценічного хвилювання здебільшого відбувається немов «у тумані» і рідко залишається в пам'яті виступаючого, але її важливість важко переоцінити. Ця стадія здебільшого не запам'ятовується виконавцем (Гусак, 2012: 118; Цагареллі, 1989: 247–248).

На третій стадії більш активно виявляється сценічне хвилювання виконавця. Зазначимо, що сценічний стан має визначатися творчими якостями виконавця. Це захищає від згубних наслідків шкідливих форм сценічного хвилювання та полягає в «осмисленні величі музики, в почутті глибокої пошани до композитора» (Благой, 1972: 64). Тож сценічне хвилювання не звільняє від страху перед можливими помилками в виконавській діяльності музикантів.

Четвертою стадією сценічного хвилювання є початок виконання. За цієї стадії «свідомість спрямовується на визначення моменту остаточної готовності до початку виконання» (Цагареллі, 1989: 248). Важливим моментом для студента-інструменталіста є «вибір темпу, емоційний фон як передумова формування стану творчого натхнення, логіка смислового мікроструктурного інтонування і якість звучання – найвразливіші аспекти початку виконавського втілення музичного твору (Віцинський, 1992: 190–191).

П'ята стадія сценічного хвилювання є реальним «живим» виконанням на естраді і контактом-спілкуванням із публікою, з адаптацією студента до умов сцени і публічного виконання. Це пояснюється тим, що перевірити себе можливо лише на естраді (Я. Мільштейн), а публічна гра дає точну оцінку наших здібностей і недоліків у виконавській діяльності (І. Гофман).

Хвилювання-паніка під час виступу є справжнім негативом більшості студентів-піаністів і навіть багатьох зрілих артистів-виконавців. Його вияви – дезорганізація і напруження «апарату переживання» та «апарату втілення» (Л. Баренбойм); поверхневість і нерівність дихання, гнітюче відчуття невпевненості (А. Стоянов). Більш красномовно вказаний вид хвилювання описує Г. Коган: «Під впливом такого хвилювання нерідко йде нанівець ледве не вся підготовча робота, яка старанно пророблена виконавцем» (Гусак, 2012: 119; Коган, 1977: 90).

Шоста стадія сценічного хвилювання є післяконцертним психофізіологічним станом музиканта. Ознаки цієї стадії: радісний емоційний підйом після вдалого виступу, відчуття втоми, незадоволення собою чи запізнене бажання «ось тепер я зіграв би по-справжньому». В цей період для студентів-піаністів важливою адекватною оцінкою є підтримка педагога та колег-музикантів.

Вітчизняна дослідниця М. Данілішин зазначає, що «існують три домінуючих фактори дії на вибірковість процесу музично-виконавської діяльності виконавця-піаніста: а) підвладність психічних процесів піаніста впливу емоцій високого рівня інтенсивності «вибухового» (стан «афекту») або пролонгованого характеру; б) дія індивідуальних рис особистості (тип темпераменту) у вибірковому впливі емоцій на виконавську надійність інструменталіста; в) підвладність психічних процесів піаніста впливу емоцій залежно від ступеня структурування текстових і виконавських компонентів та усвідомленого володіння ними». Це твердження доводить необхідність більш ретельного вивчення сценічного хвилювання у студентів-піаністів (Данілішин, 2015: 20).

Необхідно пам'ятати, що викладачам не потрібно відразу після виступу детально обговорювати зі студентами-піаністами виконання концертної програми. Особливо важливим це буде при невдалому виступі. Потрібно проаналізувати та розкрити причину невдачі (Гусак, 2012: 120; Маккіннон, 1967: 127).

Проблема сценічного хвилювання є однією з актуальних для музикантів-виконавців, особливо це можна віднести до періоду навчання в закладах вищої освіти. Феномен сценічного хвилювання a priori не може мати однозначної трактовки. Потрібно досліджувати також його психофізіологічну природу та важливість у музичній педагогіці, психології і теорії виконавського музичного мистецтва. Виявлення сценічного хвилювання викладачі ЗВО можуть здійснювати під час виступів студентів-піаністів. Для досягнення творчого оптимуму в момент виступів музикантів викладачам ЗВО необхідно не тільки виявляти сценічне хвилювання на одній із стадій, але й допомагати музикантам спрямовувати сценічне хвилювання на позитивний емоційний стан. Вважаємо, що цей процес значно покращить виступ студента-піаніста.

Висновки. Для формування виконавської діяльності у студентів-музикантів закладів вищої

освіти в процесі засвоєння музичного матеріалу та сценічних викладачі ЗВО використовують методичні такі прийоми: загальмування негативної емоції позитивною емоцією (захопленість звучанням твору); самонавіювання (стан творчого святкового хвилювання); удосконалення рівня майстерності гри піаніста. Необхідно сприяти факторам емоційного впливу на виконавську діяльність студентів-піаністів.

Важливо аналізувати проблеми та труднощі, які виникають у студентів-піаністів в період сценічних виступів і підготовки до них. Студенти-піаністи потребують більш ретельної підготовки в класі загального та спеціалізованого фортепіано. Слід наголосити, що послабленню сценічного хвилювання значно допомагає процес підготовки до прилюдних виступів (репетицій) і виконання музичних творів на естраді.

Перспективами подальших наукових розвідок вважаємо емоціогенні умови, які сприятимуть подоланню негативних форм сценічного хвилювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антипова Л. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. Москва, 1993.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. *Изд. 2-е, дополн*. Ленинград : Советский композитор, 1979. 341 с.
3. Благой Д. Д. О музыке вне музыки. Советская музыка. № 5. 1972. С. 64.
4. Бойко Д. В. Концептуальные положения процесса подготовки музыканта-исполнителя к публичному выступлению. Назва з екрану: http://www.acis.vis.ru. (Дата звернення: 01.06.2020).
5. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Ин-т психологии РАН, 1997. 351 с.
6. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы над музыкальным произведением. Музыкальная психология : хрестоматия. Сост. М. С. Старчеус. Москва, 1992. С. 186–202.
7. Гусак В. Особливості виявлення сценічного хвилювання в процесі інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. № 6 (Ч. 2). 2012. С. 114–122.
8. Данілішина М. Ф. Формування надійності гри на естраді у майбутніх вчителів музики в процесі індивідуального фортепіанного навчання. Актуальні питання мистецької педагогіки. Вип. 4. 2015. С. 18–21.
9. Донцова Э. Н. Развитие эмоциональной устойчивости и спонтанной саморегуляции учащихся. *Воспитание. Личность. Профессия*. 2006. № 7. С. 5–11.
10. Коган Г. М. У врат мастерства: психол. предпосылки успешности пианистической работы. Москва : Сов. композитор, 1977. 341 с.
11. Маккиннон Л. Игра наизусть. Пер. с англ. Вступ. статья Ф. Соколова. Ленинград : Музыка, 1967. 144 с.
12. Педагогічний словник. За ред. дійсн. чл. АПН України М. Д. Ярмаченка. Київ: Педагогічна думка, 2001. 514 с.
13. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учебное пособие для студентов и преподавателей. Москва : ВЛАДОС, 1997. 384 с.
14. Слуцкая Л. О некоторых аспектах профессиональной работы педагога-пианиста. *Академические чтения*. Москва : Музыкальное просвещение, 2003. № 8. С. 1–17.
15. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительной деятельности : дисс. на получение науч. степени д-ра псих. наук: 19.00.03. Казань, 1989. 425 с.
16. Эстрадное волнение. URL: www.violamusik.me122.
17. Юдіна Н. О., Зінченко О. О. Шляхи підвищення рівня емоційної саморегуляції студентів музичного училища. *Психологія і особистість*. 2016. № 22 (10). Ч. 1. С. 234–242.
18. Юрченко О. В. Способы психологической саморегуляции функциональных состояний профессионала в процессе подготовки и реализации публичного выступления : автореферат дис. канд. психол. наук: Спец. 19.00.03. Москва, 2007. 26 с.

REFERENCES

1. Antipova L. (1993). Koncertno-ispolnitel'skaja praktika i scenicheskoe voploshhenie fol'klora. [Concert and stage performance of folklore]. Moskva. [in Russian].
2. Barenbojm L. (1979). Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva. [Questions of piano pedagogy and performance]. *Izd. 2-e, dopoln*. Leningrad : Sovetskij kompozitor. [in Russian].
3. Blagoj D. D. (1972). O muzyke vne muzyki. [About music outside of music]. Sovetskaja muzyka. – Soviet music. Nr 5, pp. 64. [in Russian].
4. Bojko D. V. (2020). Konceptual'nye polozhenija processa podgotovki muzykanta-ispolnitelja k publichnomu vystupleniju. [Conceptual Provisions for Preparing a Musician for a Public Performance]. Nazva z ekranu: http://www.acis.vis.ru. (Data zvernennja: 01.06.2020). [in Russian].
5. Bochkarev L. L. (1997). Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti. [Psychology of music]. Moskva : In-t psihologii RAN. [in Russian].
6. Vicinskij A. V. (1992). Psihologicheskij analiz processa raboty nad muzykal'nym proizvedeniem. [Psychological analysis of the work on a musical work]. Muzykal'naja psihologija: [Musical psychology] : hrestomatija [anthology]. Sost. M. S. Starcheus. Moskva, P. 186–202. [in Russian].

7. Ghusak V. (2012). Osoblyvosti vyjavlennja scenichnogho khvyljuvannja u procesi instrumentaljnoji pidghotovky majbutnikh uchyteliv muzyky. [Features of stage excitement detection in the process of instrumental training of future music teachers]. *Problemy pidghotovky suchasnogho vchytelja. – Problems of modern teacher training.* Nr 6 (Ch. 2), P. 114–122. [in Ukrainian].

8. Danilishyna M. F. (2015). Formuvannja nadijnosti ghry na estradi u majbutnikh vchyteliv muzyky v procesi indyvidualjnogho fortepiannogho navchannja. [Formation of reliability of playing on a platform at future teachers of music in the course of individual piano training]. *Aktualjni pytannja mystecjkoji pedaghoghiky.* – Current issues of art pedagogy, Nr 4, P. 18–21. [in Ukrainian].

9. Doncova Je. N. (2006). Razvitie jemocional'noj ustojchivosti i spontannoj samoreguljacii uchashhihsja. [The development of emotional stability and spontaneous self-regulation of students]. *Vospitanie. Lichnost*'. *Professija*. – *Parenting. Personality. Profession.* Nr 7, P. 5–11. [in Russian].

10. Kogan G. M. (1977). U vrat masterstva: psihol. predposylki uspeshnosti pianisticheskoj raboty. [At the gates of mastery: psychological prerequisites for the success of pianistic work]. Moskva : Sov. Kompozitor. [in Russian].

11. Makkinnon L. (1967). Igra naizust'. [Game by heart]. Per. s angl. Vstup. stat'ja F. Sokolova. Leningrad: Muzyka. [in Russian].

12. Pedaghoghichnyj slovnyk. (2001). [Pedagogical dictionary]. Za red. dijsn. chl. APN Ukrajiny M. D. Jarmachenka. Kyjiv : Pedaghoghichna dumka. [in Ukrainian].

13. Petrushin V. I. (1997). Muzykal'naja psihologija: [Musical psychology] uchebnoe posobie dlja studentov i prepodavatelej [study guide for students and teachers]. Moskva : VLADOS. [in Russian].

14. Sluckaja L. O. (2003). O nekotoryh aspektah professional'noj raboty pedagoga-pianista. [About some aspects of the professional work of a pianist teacher]. *Akademicheskie chtenija*. *Academic readings.* Moskva : Muzykal'noe prosveshhenie, Nr 8, P. 1–17. [in Russian].

15. Czagarelli Yu. A. (1989). Psixologiya muzy'kal'no-ispolnitel'noj deyatel'nosti [Psychology of performing music] : diss. na poluchenie nauch. stepeni d-ra psix. nauk: 19.00.03, Kazan', 1989. [in Russian].

16. Jestradnoe volnenie. [Pop excitement]. Nazva z ekranu. URL: www.violamusik.me122. (Data zvernennja: 01.06.2020). [in Russian].

17. Judina N. O., Zinchenko O. O. (2016). Shljakhy pidvyshhennja rivnja emocijnoji samoreghuljaciji studentiv muzychnogho uchylyshha. [Ways to increase the level of emotional self-regulation of music school students]. *Psykhologhija i osobystistj*. – *Psychology and personality.* Nr 22 (10). Ch. 1, P. 234–242 [in Ukrainian].

18. Jurchenko O. V. (2007). Sposoby psihologicheskoj samoreguljacii funkcional'nyh sostojanij professionala v processe podgotovki i realizacii publichnogo vystuplenija: [Methods of psychological self-regulation of professional functional states in the process of preparing and implementing public speaking] : avtoreferat dis. kand. psihol. nauk: spec. 19.00.03. Moskva [in Russian].

УДК 78.07
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209719

Любомир МАРТИНІВ,
orcid.org/0000-0001-7826-3968
кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
провідний концертмейстер кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) liubomyrmartyniv26@gmail.com

Ольга МАРТИНІВ,
orcid.org/0000-0001-7381-8506
викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) martyniv07@gmail.com

ДРОГОБИЦЬКА ФІЛІЯ ВМІ ІМ. М. ЛИСЕНКА ЯК ФАКТОР ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДИ

У статті охарактеризовано специфіку професіоналізації музичної освіти та музичного виховання в середовищі української громади Дрогобиччини, формування її оптимальної моделі у міжвоєнний період, виходячи з конкретних державно-політичних умов та культурної сформованості національного середовища.

Історіографія професіоналізації фахової музичної освіти, національних традицій музичного виховання та плекання педагогічних кадрів є необхідним складником дослідження засад формування сприятливого слухацького середовища, культурно-мистецьких запитів і потенціалу учбового контингенту фахових музикантів. Цілісна картина цих процесів не можлива без докладного аналізу конкретних регіональних аспектів протягом знакових періодів в історії національної культури.

Як показовий приклад може бути використана діяльність філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Дрогобичі та виділових класів у Бориславі як генеральний чинник професіоналізації виконавського, педагогічного, суспільно-культурного напрямів музичного мистецтва української громади регіону.

Ключові слова: *фахова музична освіта, традиції концертного виконавства, музична регіоналістика, суспільно-культурні запити.*

Liubomyr MARTYNIV,
orcid.org/0000-0001-7826-3968
Candidate of Art Studies, Senior Lecturer,
Leading Concertmaster at the Department of Cultural Studies and Art Education
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) liubomyrmartyniv26@gmail.com

Olha MARTYNIV,
orcid.org/0000-0001-7381-8506
Lecturer Department of Cultural Studies and Art Education
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) martyniv07@gmail.com

BRANCH OF THE MUSICAL LYSENKO MUSIC INSTITUTE IN DROGOBYCH AS A FACTOR OF THE MUSICAL LIFE OF THE UKRAINIAN COMMUNITY

The article describes the specifics of professionalization of music education and music education in the environment of the Ukrainian community of Drohobych region, the formation of its optimal model in the interwar period, based on specific state-political conditions and cultural formation of the national environment.

The historiography of professionalization of professional music education, national traditions of music education and nurturing of pedagogical staff is a necessary component of the study of the principles of forming a favorable listening environment, cultural and artistic inquiries and the potential of the educational contingent of professional musicians. A holistic picture of these processes is impossible without a thorough analysis of specific regional aspects during landmark periods in the history of national culture.

An example of this is the activity of the branch of the Higher Music Institute. M. Lysenko in Drohobych and the classes in Boryslav, as a general factor in the professionalization of the performing, pedagogical, social and cultural trends in the musical arts of the Ukrainian community of the region.

Key words: *professional music education, concert performance traditions, musical regional studies, socio-cultural inquiries.*

Постановка проблеми. Історіографія професіоналізації фахової музичної освіти, національних традицій музичного виховання та плекання педагогічних кадрів є необхідним складником дослідження засад формування сприятливого слухацького середовища, культурно-мистецьких запитів і потенціалу учбового контингенту фахових музикантів. Цілісна картина цих процесів не можлива без докладного аналізу конкретних регіональних аспектів протягом знакових періодів в історії національної культури. Показовим прикладом може бути діяльність філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (далі – ВМІЛ) в Дрогобичі як генеральний чинник професіоналізації виконавського, педагогічного, суспільно-культурного напрямів музичного мистецтва української громади регіону.

Аналіз досліджень. Проблематику музичного шкільництва різних рівнів у Галичині, етапність її формування і розбудови висвітлено в праці Л. і Т. Мазеп (Мазепа Л., Мазепа Т., 2003: 228). Значний корпус досліджень музичних традицій Дрогобиччини присвячено хоровому руху як ключовій темі централізуючої функції української громади краю та її культурного життя.

Музично-освітні аспекти найкраще розкриває праця І. Бермес «Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини» (Бермес, 2006), в якій центральну увагу приділено діяльності співочих і культурно-просвітницьких товариств краю в контексті музично-освітніх процесів. Вагомим доповненням слугують монографічні розвідки, присвячені знаковим постатям у сфері фахової музичної педагогіки (О. Федорків і Є. Лазаревич, проблемні есе, анонси і рецензії С. Сапруна, Б. Вахнянина, С. Людкевича, В. Барвінського) у пресі міжвоєнного періоду.

Мета статті – розглянути специфіку професіоналізації музичного життя в середовищі української громади Дрогобиччини, формування її оптимальної моделі в міжвоєнний період, виходячи з конкретних державно-політичних умов та культурної сформованості національного середовища.

Виклад основного матеріалу. Принципові зміни в якості музичної освіти і фахової підготовки виконавців пов'язані із заснуванням у регіоні *філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Дрогобичі* (1923 року, включаючи нижчий і середній рівні навчання) і підпорядкованих їй *експонованих класів у Бориславі* (1924 рік, на початку існування їх нерідко називали музичною школою ім. М. Лисенка, оскільки спочатку тут викладався лише нижчий курс).

Протягом міжвоєнного двадцятиліття вона відігравала роль найбільш реномованого музично-освітнього осередку обох міст, поряд із яким заклади інших громад в офіційних документах навіть не згадуються. Директором (управителем) цієї парної системи навчальних закладів став о. С. Сапрун. Оголошення щодо конкурсного набору викладацьких сил, подане в пресу у липні 1924 року, вказує на потреби комплектації класів фортепіано, скрипки, віолончелі, сольного співу, духових інструментів. Невдовзі заклади мали до 145 осіб учнівського контингенту. Серед дисциплін, які входили до навчальної програми, згідно анонсу були: «1) сольоспів, 2) гра на фортепіяні, 3) гра на скрипці, 4) хоральний спів, 5) теорія музики, 6) історія музики, 7) гармонія музики» (Діло, 1934: 4).

За фаховим рівнем на час заснування ці навчальні інституції відповідали музичним школам, подальші етапи освіти (вищий і концертний курси) необхідно було здобувати в централі (головному Львівському осередку). Збережені документальні свідчення дають змогу скласти уявлення щодо базового педагогічного складу. С. Сапрун вів клас скрипки, другим педагогом цього інструменту був професор С. Гаврищук, фортепіанний відділ спочатку мав 3-х педагогів (Н. Кулицька, І. Кузьмовичева, Г. Лагодинська[1]), згодом їх перелік доповнили імена Шнайдерової та Княгиницької, а також М. Герасимович, Д. Козловської.

Клас вокалу вела українська оперна і концертна співачка (сопрано), сестра С. Крушельницької А. Крушельницька, яка до того (в 1921 році) працювала у Львівській централі. В ці роки вона активно концертувала у Львові, Дрогобичі і Гребенові як камерна співачка, виконуючи романси М. Лисенка, Д. Січинського та О. Нижанківського, солоспіви та фольклорні обробки пісень своїх сучасників. Учні та професори часто долучалися до концертних заходів, які відбувалися в місті, здебільшого за участю «Дрогобицького Бояна» (ним керував директор філії о. С. Сапрун) і «Бориславського Бояна» (з ним як концертмейстер виступала Н. Кулицька).

Бориславський підрозділ починав своє функціонування як окремий заклад (фортепіанний

[1] Г. Лагодинська-Залеська – піаністка, письменниця, музично-громадська діячка, дружина О. Залеського. Учениця С. Дністрянської і Баш-Маглера у Відні, Егона Петрі. Поряд із педагогічною роботою вона виступала як концертмейстер і з сольними концертами як піаністка. Вела фортепіанні класи у Станиславівській (1923-1929, 1941-1844), Дрогобицькій (1929-1931) і Коломийській (1930-1941) філіях ВМІ. Влітку 1944 емігрувала до Австрії, Німеччини, Аргентини (викладала в музичній школі при Василіанському монастирі у Буенос-Айросі). Від 1955 – керівник відділу і викладач Українського музичного інституту в Буффало.

клас Н. Кулицької в кількості 16 осіб у залі Народного дому, де поряд зі спеціальністю вивчався блок теоретичних дисциплін). Із заснуванням філії ВМІ ім. М. Лисенка у Дрогобичі з ініціативи батьків цей осередок увійшов до його системи, оскільки приватні лекції не були спроможні складати конкуренції системній музичній освіті. При всій скромності засобів школа вигідно відрізнялася від приватної педагогічної практики саме наявністю комплексу музичних дисциплін, спрямованих на різносторонній розвиток і розкриття музичних здібностей.

Управителькою класів у Бориславі (близько 50 учнів контингенту) стала засновниця осередку – викладачка фортепіано Н. Кулицька, скрипку і теоретичні предмети вів С. Горницький (Діло, 1934: 4). Подружжя педагогів-струнників (А. Оґроднік і С. Оґроднік) не лише поповнило склад педагогів, але й збагатило музичне життя містечка камерними програмами у виконанні тріо (спільно з управителькою експонованих класів).

Згодом у цьому осередку викладалися сольний і хоровий співи, при ньому діяли також хорові колективи. Експоновані класи діяли за підтримки інспекторів централі, високоосвічених фахівців (С. Людкевича, Н. Нижанківського, З. Лиська, А. Рудницького, В. Барвінського), які не лише здійснювали контроль за якістю підготовки, але й надавали організаційну та методичну допомогу.

Силами вихованців ВМІ Дрогобича і Борислава (О. Дроздовської, К. Вельгушівни, М. Кузьмович, С. Гаврищуківни, А. Пацлавського, І. Витвицького, Кулиничівни[2], Пацлавської, Гернаківної, Поммерсбаха) було підготовано концерт із фортепіанних, скрипкових і вокальних творів Л. Бетховена (2 червня 1927 року у Дрогобичі, 4 червня – у Бориславі) (Діло, 1927: 4), а викладачами – вечір камерної музики. Це засвідчує нові тенденції у веденні концертної практики регіону – відхід від традиції виключно традиційних збірних академій, запровадження академічних камерних програм і тематичних студентських концертів.

Педагоги не лише готували своїх учнів до публічних виступів на місцях, але й кращих із них скеровували на масштабні звітні концерти у Львові. Ці мистецькі події були вагомим доповненням концертного життя краю і ставили все вищі творчі завдання перед педагогами і їх вихованцями. Усталеним явищем, яке широко висвітлювалося в пресі, була участь в концертних подіях регіону самих педагогів. Завдяки цьому репертуарні можливості виконавців засвідчують принципово новий рівень професіоналізації. Ці події регулярно рецензувалися у пресі, ставали вагомими подіями мистецького життя української громади, були свідченням творчого росту і найвищих здобутків кращих представників. Крім концертно-виконавської діяльності, хорові товариства та філія опікувалися видавничою справою й формуванням необхідних для учбової і виконавської діяльності бібліотечних фондів.

В 1924-1925 роках центральний осередок ВМІЛ у Львові спільно з керівництвом розрізнених дочірніх осередків розпочав розробку принципів координації діяльності численних філій і класів на підставі єдності навчальних планів, започаткував спільні річні пописи елевів (звітні концерти студентів) старших і концертних курсів, які проводилися у Львові. Показовим явищем є попис філій 1926 року, в якому успішно презентується Дрогобич: «Перший раз цього року уладжений окремий попис елевів філіальних Інститутів (Стрия, Дрогобича, Перемишля і Станиславова) показався вельми щасливим помислом, який виявив у Львові нову свіжу течію живучих сил, що дотепер дрімали на провінції. Філіяльні елеви збудили у Львові інтерес і вийшли із трудної конкуренції оборонною рукою, навіть декуди побідоносно. З дуже малими виїмками всі продукції фортепіяну (переважно із IV – V року) держалися на висоті навіть порівняно зі Львовом; на VII році явилося навіть уже й «концертова» продукція Баляда h-moll Ліста у виконанні дуже талановитої учениці М. Стронської, для якої вже крайня пора пошукати пяністичної освіти на ширшій арені, ніж у Дрогобичі» (Людкевич, 1926: 4).

Серед подій 1926 року виділяється репрезентативний камерний вечір, де прозвучало Тріо Ф. Мендельсона c-moll у виконанні педагогів інституту: «Особливо гарно вивязались зі свого завдання о. Сапрун і проф. Шнайдерова, якої бравурова техніка фортепянова і глибоке відчуття твору «короля камеральної музики», яким до нині остався Мендельсон, маркантно вибивались; рівнож прецизійна, ніжна і з повним зрозумінням віддана чельова партія п. Кльося вимагає слів окремої похвали. В обсаді є замітні нерівності як щодо техніки гри, так і щодо якості інструментів» (Учасник, 1926: 4).

18 квітня виступили мішаний хор (диригент – адвокат В. Пацлавський), чоловічий хор товариства «Зоря» (під орудою професора С. Гаврищука) та дебютував з обширною програмою струнний оркестр філії інституту, яким диригував

[2] Частина імен подається в документах без ініціалів.

о. С. Сапрун. Від 1926 року в філії працював оркестровий і театральний диригент Т. Барнич (брат композитора і диригента Я. Барнича), який водночас організував та очолив духовий оркестр заводу «Польмін» (згодом – нафтопереробний завод № 2).

Проте для якісної злагодженої роботи, виваженої етапності і логіки навчального процесу були необхідні подальші кроки в бік координації, уніфікації засад діяльності та звітності, систематизації роботи. З цією метою саме о. С. Сапрун як очільник Дрогобицького підрозділу ВМІЛ, ініціював з'їзд керівників філій (О. Ціпановської і В. Божейківної (Перемишль), Е. Форостини (Стрий) і О. Залєського (Станиславів) і централі (інспектора доктора С. Людкевича та директора В. Барвінського) у присутності голови Музичного товариства ім. М. Лисенка Й. Дрималика, який відбувся в червні 1927 року.

Він виступив із рефератом, в якому сформулював наболілі проблеми адміністрування, інспектування, звітності, необхідності організаційної роботи на місцях і джерел їх фінансування. Завдяки цьому було прийнято низку важливих ухвал: уніфіковано назви філій («Музичний Інститут Товариства ім. М. Лисенка у Львові, філія в ... »), зведено до єдиного спільного взірця документи діловодства, введено журнали з обліком лекцій, фіксацією кількості і якості пророблено (лекційних щоденників) тощо. Вже тоді було піднято питання про потребу заснування Спілки українських музикантів (майбутнього СУПроМу[3]) (Барвінський, 1927: 4).

Через три роки від початку заснування Дрогобицького осередку ВМІ ім. М Лисенка відбуваються концерти за участю струнного і духового оркестрів, камерних ансамблів різних складів – квартет (І-ша скрипка – о. С. Сапрун, ІІ-га скрипка – п. Я. Камінський, альт – проф. С. Гаврищук, віолончель – А. Кльось), терцет (о. С. Сапрун, С. Гаврищук і А. Кльось), концертмейстерами були педагоги фортепіано Шнайдерова та Княгиницька. «…сповнюють вони величезну культурно-виховуючу функцію на запустілім дрогобицькім терені, що не звик був донедавна до пошани для нематеріальних цінностей» (Учасник, 1926: 4). Обидва колективи представляли на сценах регіону європейську та українську камерну музику.

В 1930 році звітні концерти філій у Львові набувають масштабного характеру. Яскравою демонстрацією успіхів діяльності філій Українського Музичного Інституту ім. М. Лисенка став попис елевів 19 травня 1930 року у Львові. Дрогобицьку філію представляла найсильніша учасниця цього звіту Ґольдгамер(івна) (VIII р., учениця проф. Г. Лагодинської).

Діяльність симфонічного оркестру філії під керівництвом о. С. Сапруна відкрила принципово нові обшири музично-концертного життя регіону, де традиційно більш розвиненою була хорова традиція. Участь в оркестрі створювала нові можливості для набуття досвіду сценічної практики для вихованців інструментальних класів. Репертуар колективу складали насамперед твори західноєвропейських митців (В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Е. Ґріґа та інших).

З метою професіоналізації хорового руху в 1935 році Дрогобицький осередок товариства «Просвіта», «Дрогобицький Боян» і адміністрація філії ВМІ ім. М. Лисенка у Дрогобичі започаткували діяльність хорової порадні (консультації) у приміщенні філії інституту. Її функціями були допомога у формуванні репертуару залежно від типу і виконавського рівня колективу, забезпечення нотним матеріалом і ведення диригентських курсів, провідними педагогами яких були високопрофесійні музиканти, диригент Дрогобицького Бояна, директор філії ВМІ Б. П'юрко та викладач скрипки С. Оґроднік. Програма курсів передбачала вивчення комплексу дисциплін, необхідних для подальшої організації роботи, фахової ерудиції, вдосконалення музичних даних і практичних навичок очільників сільських хорових колективів у просвітянських осередках регіону[4].

Важливою є позиція керівництва ВМІ і щодо підсилення педагогічного складу регіональних осередків кращими фаховими силами насамперед із числа тих, хто вдосконалював отриману на Батьківщині спеціальну підготовку за кордоном (у Празі, Берліні, Відні, Варшаві тощо). З ініціативи В. Барвінського А. Рудницький (випускник консерваторії ПМТ у Львові в класах фортепіано Є. Лялєвіча та В. Курца 1922 року, Вищої музичної школи в Берліні у фортепіанних класах А. Шнабеля та Е. Петрі, Ф. Шрекера з композиції, Ю. Прювера з диригування, 1926 року) та Богдан П'юрко (випускник ВМІ ім. М. Лисенка у класі фортепіано В. Барвінського та Празької консерваторії з фортепіано і диригування, де завершив навчання в 1930 році[5]) були скеровані до Дрого-

[3] Союз українських професійних музик.

[4] До переліку дисциплін, які тривали здебільшого три місяці, входили диригування, історія української музики, література, етика, теорія музики, сольфеджіо, основи гри на скрипці, історія і географія України.

[5] На еміграції в Німеччині – організатор і керівник «Українського Оперового Ансамблю». В Детройті 1 лютого 1953 року ініціював перший у США симфонічний концерт української музики.

бицької філії. Серед педагогів Дрогобицької філії А. Рудницький згадує Р. Сімовича[6], М. Покотило.

Наступного навчального року А. Рудницький став директором-управителем філії ВМІЛ у Дрогобичі (Діло, 1931: 6). До цього він мав досвід роботи хормейстером Львівського оперного театру, диригентом оперних театрів у Харкові та Києві, симфонічного оркестру Київської філармонії та педагогом кафедри диригування в консерваторії, гастролював містами Європи як піаніст і концертмейстер.

Б. П'юрко цього ж року ввійшов до викладацького складу як педагог фортепіано і теоретичних предметів. Відразу ж він почав фігурувати як концертмейстер на річних пописах із кращими студентами філії у Львові (11 лютого 1932 року у Великій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові виконав фортепіанну партію концерту для скрипки з оркестром К. Гольдмарка a-moll op. 28 з елевом концертного курсу класу проф. О. Москвичева С. Огродніком). «Цею справді щасливою розв'язкою минулорічного скрутного положення дрогобицький Музичний Інститут зайняв відразу одно з перших місць поміж нашими провінціональними філіями. Наслідки цієї розв'язки замітні вже тепер: до Музичного Інституту записується чимало елевів не-українців, які досі вчилися у місцевих польських музичних школах і новий шкільний рік представляється якнайкраще. Можемо дрогобицькій філії Музичного Т-ва ім. Лисенка тільки побажати надалі якнайбільших успіхів!» (Діло, 1931: 5).

Невдовзі з повною концертною програмою творів А. Кореллі, Л. Бетовена, Е. Гріга, А. Дворжака зі вступним коментарем-поясненням Б. П'юрка вони виступили у своєму осередку: «27 лютого 1932 року у Дрогобичі відбувся рідкісний як для провінційного містечка концерт – «Вечір камерної музики», влаштований професорами філії Музичного інституту ім. М. Лисенка – скрипалем С. Огродніком (абсольвентом Інституту ім. М. Лисенка у Львові, клас проф. О. Москвичева) та піаністом Б. П'юрком (абсольвентом того ж Інституту, клас проф. В. Барвінського)» (Бермес, 2003: 61).

Якщо звітні річні пописи елевів філій у Львові в 1930-х роках були вкрай масштабними і тривали до пізнього вечора, то характер музичних заходів Дрогобиччини здебільшого мав збірний характер, об'єднуючи колективи різних підрозділів ВМІ та інших інституцій. Це зумовлювалося організаційними перевагами (освічені музиканти були задіяні практично в усіх колективах регіону аматорської, духовної, освітньої і фахової сфер), а також цим забезпечувалася профорієнтація та вертикаль фахових засад на місцях.

Типовим прикладом може слугувати програма святкувань річниці М. Лисенка, ініційованого силами місцевої філії ВМІ та «Дрогобицького Бояна», яка відбулася 4 червня 1933 року у Дрогобичі. Окрім місцевих музикантів із колективів («Дрогобицький боян», М. Іваненко, скрипаль С. Огроднік, концертмейстери Н. Кулицька, Ю. Соневицький, Б. П'юрко) до свята долучилися аматорський хор із Тустанович, «Бориславський Боян» (диригент Ю. Гаврилів), співачка – меццосопрано О. Лепкова[7], Н. Нижанківський (виступив із рефератом) з львівського осередку та піаніст Р. Савицький (на той час викладач Самбірської філії).

На окрему увагу заслуговує інструментальний складник переважно вокально-хорової програми (п'ять хорів і п'ять солоспівів), який вказує на процеси професіоналізації концертної практики: у виконанні С. Огродніка прозвучала Друга українська рапсодія (Думка-шумка) у транскрипції для скрипки і фортепіано М. Сікарда, а Р. Савицький доповнив програму Скерцино G-dur op. 11 і концертним полонезом As-dur, які на думку рецензента події о. С. Сапруна стали «короною цілого вечора» (Сапрун, 1933: 5).

Послідовна праця над зростанням мистецького і технічного рівня музичних програм, їх збагачення інструментальним складником, великими оркестрово-хоровими формами зумовили принципові зміни в соціокультурних запитах і традиціях концертування на Дрогобиччині. В пресі того часу читаємо: «З радістю можна ствердити, що музичне життя нашого краю йде постійно вперед. … Програми концертів, як і їх виконання, стоять на можливо найкращому рівні в цих обставинах. Це наслідки дрібної, щоденної, але невсипущої праці наших фахових музик на місцях. Не всі місця обсаджені фахівцями, але й провідники-аматори вчаться від фахівців. І так відбувається праця в одному напрямі поважного, солідного плекання нашої музики. Величезну заслугу мають філії Музичного Інституту ім. Лисенка. Вчителі цих наших прегарних музичних шкіл не обмежуються педагогічною працею в школі. Вони йдуть зі своєю роботою між громадянство і показують своїм учням шлях, як треба

[6] З 1936 по 1939 рр. був викладачем фортепіано і теоретичних дисциплін ВМІ ім. М. Лисенка у Дрогобичі; випускник Празької консерваторії з фортепіано (1934) та майстер-курсу з композиції у класі В. Новака (1936).

[7] Ольга Лепкова (Ястремська), випускниця класів М. Сокіл, Л. Улуханової й А. Дідура у Львові, дипломантка Міжнародного Співочого Конкурсу у Відні, емігрувала до США в 1938 році, концертувала в Канаді.

прикладати придбане в школі знання на службу народові» (Діло, 1933: 5).

Показовим може бути «Історичний концерт», який відбувся 2 червня 1935 року традиційно спільними силами Дрогобицької філії ВМІ ім. М. Лисенка та «Дрогобицького Бояна». «Це був концерт на європейську міру… Годиться підкреслити щасливу думку проф. П'юрка влаштовувати в такій формі концерти європейської музики, бо вони справді можуть причинитися до музичної освіти занедбаного під цим оглядом нашого загалу і викликати живіше зацікавлення музикою, яка в житті культурних народів відіграє сьогодні таку важну ролю», – зазначалося в розлогій рецензії на цю подію (П. К., 1935: 7).

Іншим аспектом професіоналізації музично-мистецького життя були різноманітні форми співпраці з колективами та провідними педагогами Львівського осередку ВМІ, гастрольні виступи його колишніх випускників, які вже здобули визнання в Європі як інструменталісти-концертанти (піаністів В. Барвінського, Т. Шухевича, Р. Савицького, віолончеліста Б. Бережницького, співачки і піаністки І. Шмериковської-Приймової) чи оперних і камерних співаків М. Менцинського, М. Голинського, С. Федичківської, В. Тисяка.

Висновки. Поетапна розбудова в межах десятиліття 1924-1939 років системи фахової музичної освіти зумовила помітну еволюцію в якісному рівні і змістовому наповненні музичного життя Дрогобиччини. Її складниками є музичне виховання молодого покоління, залучення до викладання спеціалістів із багатогранною європейською освітою і досвідом концертного виконавства, підготовка поповнення педагогічного складу і керівників аматорських колективів регіону з числа випускників місцевих освітніх осередків, розвиток інструментальної культури (сольної, камерної, оркестрової), збагачення і розширення рамок усталених традицій концертування, виховання слухацьких запитів просвітницькими програмами з рефератами та відчитами, вдосконалення форм функціонування і адміністрування навчального процесу, розробка його методичного забезпечення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. І-ий з'їзд наших скрипкових педагогів. *Діло*. 1938. № 220. 05.10. С. 8.
2. [А. Г.] Вечір камерної музики в Дрогобичі. *Діло*. 1932. № 65. 25.03. С. 6.
3. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 р.). Вид. 2-е, доповнене, перероблене : підручник. Дрогобич : Коло, 2003. 198 с.
4. Бетовенівські свята в Дрогобичі і Бориславі. *Діло*. 1927. № 128. 11.06. С. 4.
5. Василь Барвінський. З'їзд директорів філій Музичного інституту у Львові. *Діло*. 1927. Ч. 152. 12 липня. С. 4.
6. Вахнянин Б. Просвітянські хори й оркестри. *Просвіта*. 1939. Ч. 3. С. 4.
7. [Гість] З музичного життя. Попис елевів школи ім. Лисенка в Бориславі. *Діло*. 1934. № 69. 16.03. С. 7.
8. [Гість] Самбір. Концерт смичкового квартету. *Діло*. 1938. № 113. 26.05. С. 8.
9. Дво- і півмісячний диригентський курс. *Діло*. 1935. № 261. 01.10. С. 6.
10. Діло. 1931. № 150. 09.07. С. 6.
11. Діло. 1934. № 147. 05.07. С. 4.
12. З музичного життя у Дрогобичі. *Діло*. 1931. № 203. 11.09. С. 5.
13. Лазаревич Є. Антін Рудницький (у 110-ту річницю від дня народження). *Українська музика*. 2012. Число 1. С. 80–86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_13 (останнє звернення: 02.11.2018).
14. Людкевич С. З нашої музично-шкільної ділянки. (Філії В. Муз. Інституту ім. Лисенка). *Діло.* 1932. № 257. 19.11. С. 3.
15. [Людкевич С.] В. Ч. Пописи елевів Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка. *Діло*. 1926. № 151. 11.07. С. 4.
16. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові [в 2-х т.]. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
17. [П. К.] З концертової салі. Історичний концерт у Дрогобичі. Діло. 1935. № 156. 15.06. С. 7.
18. Сапрун С. Дописи. Дрогобич. Свято Лисенка. *Діло*. 1933. № 165. 28.06. С. 5.
19. [Учасник]. З Дрогобиччини. Камеральний вечір. Академія української гімназії в честь Шевченка. Шевченкове свято дрогобицького громадянства. *Діло*. 1926. № 99. 08.05. С. 4.
20. Федорків О. П. Діяльність В. Барвінського у процесі професіоналізації української музичної освіти Галичини першої половини XX століття. *Музичне мистецтво. Наукові записки.* Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 19–27.

REFERENCES

1. I-shyi zizd nashykh skrypkovykh pedahohiv. [The 1st Congress of our violin educators]. *Dilo*. 1938. № 220. 05.10. S. 8.
2. [A. G.] Vechir kamernoyi muzyky v Drogobychi [Chamber Music Evening in Drohobych]. *Dilo*. 1932. № 65. 25.03. S. 6 [in Ukrainian].
3. Bermes I. Evolyuciya xorovogo ruxu na Drogobychchyni v konteksti rozvytku kultury Galychyny (vid "vesny narodiv" do 1942 r.). [The evolution of the choral movement in Drohobych region in the context of the development of Galicia's culture (from the "Spring of the Peoples" to 1942]. Vyd. 2-e, dopovnene, pereroblene : pidruchnyk. Drogobych : Kolo, 2003. 198 s. [in Ukrainian].

4. Betovenivski svyata v Drogobychi i Boryslavi. [Beethoven holidays in Drohobych and Boryslav] *Dilo*. 1927. № 128. 11.06. S. 4 [in Ukrainian].

5. Vasyl Barvinskyj. Z'yizd dyrektoriv filij Muzychnogo instytutu u Lvovi. [Congress of Directors of Branches of the Music Institute in Lviv.] *Dilo*. 1927. Ch. 152. 12 lyp. C. 4 [in Ukrainian].

6. Vaxnyanyn B. Prosvityanski xory j orkestry. [Choirs and orchestras of the Prosvita Society]. *Prosvita*. 1939. Ch. 3. S. 4 [in Ukrainian].

7. [Gist] Z muzychnogo zhyttya. Popys eleviv shkolyim. Lysenka v Boryslavi. [From music life. Report of students of the Lysenko School in Boryslav] *Dilo*. 1934. № 69. 16.03. S. 7 [in Ukrainian].

8. [Gist] Sambir. Koncert smychkovogo kvartetu. [Sambir. String Quartet Concert] *Dilo*. 1938. № 113. 26.05. S. 8 [in Ukrainian].

9. Dvo i piv-misyachnyj dyrgentskyj kurs. [Two and a half months conductor course] *Dilo*. 1935. № 261. 01.10. S. 6.

10. Dilo. 1931. № 150. 09.07. S. 6 [in Ukrainian].

11. Dilo. 1934. № 147. 05.07. S. 4 [in Ukrainian].

12. Z muzychnogo zhyttya v Drogobychi. [From music life in Drohobych]. *Dilo*. 1931. № 203. 11.09. C. 5 [in Ukrainian].

13. Lazarevych Ye. Antin Rudnyczkyj (u 110-tu richnycyu vid dnya narodzhennya). [Antin Rudnitsky (on the 110th anniversary of his birthday)]. *Ukrayinska muzyka*. 2012. Chyslo 1. S. 80–86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_13 (ostannye zvernennya: 02.11.2018) [in Ukrainian].

14. Lyudkevych S. Z nashoyi muzychno-shkilnoyi dilyanky. (Filiyi V. Muz. Instytutu im. Lysenka). [From our music school section. (Affiliates of the Lysenko Higher Music Institute)]. *Dilo*. 1932. № 257. 19.11. S. 3 [in Ukrainian].

15. [Lyudkevych S.] V. Ch. Popysy eleviv Vyshhogo Muzychnogo Instytutu im. Lysenka. [Reports of students of the Lysenko Higher Music Institute]. *Dilo*. 1926. 151. 11.07. S. 4 [in Ukrainian].

16. Mazepa L. Z., Mazepa T. L. Shlyax do muzychnoyi Akademiyi u Lvovi [The path to the Academy of Music in Lviv] [u 2-x tt.]. Lviv : SPOLOM, 2003. T. 1. 288 s. [in Ukrainian].

17. [P. K.] Z koncertovoyi sali. Istorychnyj koncert u Drogobychi. [From the concert hall. Historical concert in Drohobych] *Dilo*. 1935. № 156. 15.06. S. 7 [in Ukrainian].

18. Saprun S. Dopysy. Drogobych. Svyato Lysenka. [Posts. Drogobych. Holiday of Lysenko]. *Dilo*. 1933. № 165. 28.06. S. 5.

19. [Uchasnyk]. Z Drogobychchyny. Kameralnyj vechir. Akademiya ukrayinskoyi gimnaziyi v chest Shevchenka. Shevchenkove svyato drogobyczkogo gromadyanstva. [From Drohobychyna. Chamber evening. Academy of Ukrainian high school in honor of Shevchenko. Shevchenko holiday of Drohobych citizenship]. *Dilo*. 1926. № 99. 08.05. S. 4.

20. Fedorkiv O. P. Diyalnist V. Barvinskogo u procesi profesionalizaciyi ukrayinskoyi muzychnoyi osvity Galychyny pershoyi polovyny XX stolittya. [V. Barvinsky's Activity in the Process of Professionalization of Ukrainian Music Education in Galicia in the First Half of the Twentieth Century]. *Muzychne mystecztvo. Naukovi zapysky*. Seriya: Mystecztvoznavstvo. 2012. № 3. S. 19–27.

УДК 784.087.61:378.091.33-027.21
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209720

Олег МАРЦИНКІВСЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-1635-1820
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) o.martsynkivskyi@kubg.edu.ua

МОЛОДИЙ СПІВАК І СТУДІЯ ЗВУКОЗАПИСУ: ПЕДАГОГІЧНІ ПОРАДИ

Актуальність дослідження полягає у погляді на студійний запис з нового кута зору. Мета роботи: допомога автора молодим співакам у мистецтві запису фонограм на основі багаторічної практики. Перераховані основні проблеми, які чекають молодого співака в цій сфері діяльності, та способи їх вирішення. Стаття написана у вигляді порад молодим співакам і передбачає вивчення досвіду провідних майстрів сцени. Опрацьовані праці провідних звукорежисерів і виконавців, наведено узагальнені висновки. Наукова новизна роботи полягає у погляді на студійний запис з нового кута зору.

Про тонкощі роботи звукорежисерів написано багато статей і публікацій. Студійна ж робота співака мало висвітлена і потребує вивчення. У цій статті розкриті основні етапи роботи над фонограмою і психологія спілкування співака з працівниками студії. Ця стаття також допоможе молодому співаку у виборі студії та звукорежисера, розібратися в тому, що входить в оплату праці, у створення нової фонограми та багато іншого.

Констатовано, що якщо звукорежисер працює більше з танцювальною музикою, він може не знати особливостей запису та зведення академічних творів і навпаки. Тому, коли ви послухаєте його роботи у потрібному вам стилі, ви будете мати краще уявлення про його професіоналізм у вашій музичній сфері. Зверніть увагу, чи природно звучить вокал. Зазначено, що звукорежисер, який записує вас вперше, не знає ваш голос і може думати, що ви завжди співаєте верхні ноти з напругою. Кожна фонограма має добре звучати і в побілці, і на великій площі, в автомобілі або в навушниках. Причому різні фонограми не повинні відрізнятися ні тембрально, ні по гучності.

Всі ці етапи створення фонограм належать до роботи саунд-продюсерів і звукорежисерів. Робота в студії для співака є однією з найважливіших функцій у його творчій кар'єрі, тож вкрай важливо допомогти йому в цій новій і незнайомій йому справі. Ця сфера діяльності мало вивчена і потребує подальшого висвітлення. У статті розкриваються як технічні, так і психологічні питання, які постають перед молодими співаками під час перших відвідувань студії звукозапису.

Ключові слова: *вокаліст, співак, студія звукозапису, саунд-продюсер, звукорежисер, запис у студії.*

Oleg MARTSYNKIVSKYI,
orcid.org/0000-0002-1635-1820
Ukraine-Wide National Artist,
Professor for the Department of Academic and Pop Singing
of the Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine) o.martsynkivskyi@kubg.edu.ua

YOUNG SINGER AND RECORDING STUDIO: PEDAGOGICAL ADVICE

The topicality of this study is to look at the studio recording from a new angle. The objective of the article is rendering author's assistance to young singers in the art of recording phonograms, based on many years of practice. The main problems that await the young singer in this field of activity are listed, and ways to solve them are provided. The article is written in the form of advice to young singers and involves a study of the experience of leading masters of the stage. The works of leading sound directors and performers were studied, resulting in the generalization of conclusions.

The scientific novelty of the work is to look at the studio recording from a new angle. Many articles and publications have been written about the subtleties of sound producers. The singer's studio work is poorly covered and needs to be studied. This article reveals the main stages of work on the phonogram and the psychology of communication between the singer and the studio staff. This article will also help the young singer in choosing a studio and sound director, what is included in the salary in the creation of a new soundtrack, etc.

It is stated that if a sound director works more with dance music, he may not know the peculiarities of recording and compiling academic works and vice versa. Therefore, when you listen to his work in the style you want, you will have a better idea of his professionalism in your field of music. Pay attention to whether the vocals sound natural. It is noted that the sound producer who records you for the first time does not know your voice and may think that you always sing the

top notes with tension. Each phonogram should sound good both in the mobile phone and on the big area, in the car, or in earphones.

Moreover, different phonograms should not differ in timbre or volume. All these stages of creating phonograms are related to the work of sound producers and sound directors. Working in the studio for the singer is one of the most important functions in his creative career, so it is extremely important to help him in this new and unfamiliar business. This area of activity is little studied and needs further coverage. This article reveals both technical and psychological issues that young singers face during their first visits to a recording studio.

Key words: *vocalist, singer, recording studio, sound producer, sound director, recording in the studio.*

Постановка проблеми. Актуальність дослідження полягає у погляді на студійний запис з нового кута зору. Про тонкощі роботи звукорежисерів написано багато статей і публікацій. Студійна ж робота співака мало висвітлена і потребує вивчення. У цій статті розкриті основні етапи роботи над фонограмою і психологія спілкування співака з працівниками студії. Стаття допоможе молодому співаку у виборі студії та звукорежисера, допоможе розібратися в тому, що входить в оплату праці, у створення нової фонограми та багато іншого.

Аналіз досліджень. У контексті музично-педагогічної підготовки фахівців актуалізується проблема формування вокально-педагогічної майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва, яка зумовлена загальноосвітніми тенденціями інтеграції фахових знань, умінь і навичок. Визначальними були напрацювання В. Г. Антонюка, В. Лея, Л. М. Василенка, Н. Гребенюка, Ю. Козюренко, В.С. Манковського, О. Тищенка (Антонюк, 2010: 37–40).

Попри значущість наукових розробок у галузі музично-педагогічної освіти, проблема формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього музики залишається нерозробленою, а практичні поради молодим співакам від провідних майстрів сцени повністю не систематизовані. Опрацьовані праці провідних звукорежисерів і виконавців, про що наведено узагальнені висновки.

Мета статті – допомога автора молодим співакам у мистецтві запису фонограм на основі багаторічної практики. Перераховані основні проблеми, які чекають молодого співака в цій сфері діяльності, та способи їх вирішення.

Методологія дослідження. Стаття написана у вигляді порад молодим співакам і передбачає вивчення досвіду провідних майстрів сцени. Опрацьовані праці провідних звукорежисерів і виконавців, наведено узагальнені висновки.

Виклад основного матеріалу. В сучасному світі, якщо у співака немає студійних записів, йому буде дуже важко познайомити суспільство зі своєю творчістю. Результат запису у студії – фонограма. Вона потрібна для створення кліпу, для розміщення на сайтах чи в художньому фільмі. Фонограма – це результат роботи співака, взірець його майстерності. Коли співак іде у вічність, то не вмирає, а «живе» у своїх фонограмах (Антонюк, 2001).

Сучасна студія звукозапису вимагає від співака чи співачки максимальної зосередженості та досконалого знання музичного матеріалу, який записується. Потрібно знати, що перед записом ні в якому разі не можна вживати алкоголь, наркотики чи палити (Ван Лей, 2010). Не можна вживати також ніякі заспокійливі медичні препарати. Це все негативно подіє як на голос, так і на творчі можливості співака. Якщо ви відчуваєте у голосовому апараті якийсь дискомфорт, краще перенести запис на інший час. Ті недоліки у голосоведенні, які залишаться на записі, ви будете чути ще багато років і кожен раз будете жалкувати, що під час запису були не у формі.

Вибір студії. Кожен запис розпочинається з підбору студії та звукорежисера чи саунд-продюсера. Спочатку зверніть увагу, чи обладнана студія акустичним матеріалом. Якщо у студії або в кімнаті для запису голі стіни, там ні накопичити музичний матеріал, ні провести подальші роботи з фонограмою професійно не можливо. Стіни повинні бути оброблені спеціальними акустичними матеріалами, щоб звук не «літав» від стіни до стіни.

Часто в розмовах між музикантами критерієм професіоналізму студії є перелік апаратури, яка в ній знаходиться. Якщо в студії професійна апаратура та мікрофони – це чудово! Але набагато важливішим фактором є особистість і професіоналізм звукорежисера. Дуже важливо на початку знайомства зі звукорежисером абстрагуватися від того, що він вам говорить. Звукорежисера вибирають не по тому, що він говорить про себе та свою студію, а по його роботах. Попросіть його дати вам послухати фонограми, які записані у тому ж стилі музики, в якому співаєте ви. Якщо звукорежисер працює більше з танцювальною музикою, він може не знати особливостей запису та зведення академічних творів і навпаки. Тому, коли ви послухаєте його роботи у потрібному вам стилі, ви будете мати більше уявлення про його професіоналізм у вашій музичній сфері.

Зверніть увагу, чи природно звучить вокал. Бажано, щоб звукорежисер сам був співаком і неодноразово записувався на студіях. Це значно покращить ваше взаєморозуміння під час подальшої роботи. Тому що немає нічого гіршого, ніж поради непрофесійних людей під час запису. Зверніть увагу, як він з вами спілкується. Якщо він розмовляє зверхньо, «надувається» та набиває собі ціну, то ймовірно, що ви маєте справу не з професіоналом і достойних записів від нього ви не дочекаєтеся. Профі ж завжди поводитися просто і невимушено, розмовляє з посмішкою і доброзичливістю. Він знає, що від манери спілкування здебільшого залежить психологічна атмосфера під час роботи над музичним твором. Спів – це психофізіологічний процес. Тому, якщо вам чимось не подобається звукорежисер, шукайте іншу студію!

Дуже важливо, чи дасть саунд-продюсер чи звукорежисер вам творчу свободу, чи буде диктувати свої уподобання? Чи піде він на поступки, якщо ви попросите його переписати якийсь невдало записаний фрагмент? Ще до початку запису потрібно домовитися з ним про таке:

1. Під час запису у студії не повинно бути нікого стороннього, крім людей, які в ній працюють. Ніяких друзів звукорежисера і ніяких сторонніх розмов.

2. Всі присутні під час запису повинні відключити мобільні телефони. Всі розмови через телефон скасовуються!

3. Після перших дублів вам повинні надати можливість послухати запис. Ви повинні послухати ваш голос у записі і переконатися, що він звучить природно і правдиво. Звукорежисер, який записує вас вперше, повинен послухати ваш спів не через апаратуру, а «наживо», щоб мати уяву про тембр голосу. Мало хто зі звукорежисерів це розуміє, тому, якщо ви чуєте, що ваш голос на записі звучить не так, як ви його уявляєте, тактовно підкажіть йому, щоб послухав вас без апаратури, для того, щоб він мав уяву про ваш голос. Якість звучання вокалу – це головне на фонограмі, про це потрібно завжди пам'ятати!

Етапи створення фонограм. Запис фонограми розпочинається з накопичення музичного матеріалу. На кожний трек (доріжку) записується якийсь інструмент чи вокал. Коли всі інструменти записані, розпочинається зведення, де інструменти та вокал обробляються різними апаратними та програмними засобами. Вони розміщуються у звуковому просторі ближче або далі, а також по панорамі. Також важливо налаштувати гучність звучання кожної доріжки та її тембральне забарвлення. Під час зведення звукорежисер з багатьох доріжок (треків) формує стереофонічний образ звуку.

Після зведення розпочинається етап роботи над майстер-треком. Майстеринг – це процес, в якому твір, вже зведений у стерео (на два треки) набуває кінцевого звучання. Кожна фонограма має добре звучати і в побілці, і на великій площі, в автомобілі або в навушниках. Причому різні фонограми не повинні відрізнятися ні тембрально, ні по гучності. Всі ці етапи створення фонограм належать до роботи саунд-продюсерів і звукорежисерів. Вони не є темою цієї статті, але співакам. про це теж потрібно мати уявлення.

З усіх етапів створення фонограми співак має відношення тільки до етапу накопичення музичного матеріалу. Тож на цьому етапі зупинюся більш детально. Запис вокалу. Коли запис ще не розпочався, ви повинні звернути увагу ще на деякі деталі:

1. Чи комфортно ви себе почуваєте? Чи свіже повітря у приміщенні? Чи не жарко, чи не зимно?

2. Чи вам легко співається? Чи не ватяно звучить ваш голос у навушниках? Якщо це так, ви скоро захрипнете. Потрібно розв'язувати усі проблеми зі звукорежисером. Поки вам не стане комфортно співати, запис не розпочинайте!

3. Якщо в акомпанементі у своїх навушниках ви чуєте багато басів, попросіть виключити їх або зробити тихше. Баси провокують до зниження інтонації у співі.

4. Під час налаштування апаратури не співайте багато, особливо вгорі та форсованим звуком, не втрачайте свіжість голосу.

На запис у студію ви повинні прийти, знаючи твори, які будете записувати напам'ять. Вони повинні бути вже «обкатані» на концертних майданчиках. При собі необхідно мати ноти і слова у двох екземплярах (один для себе, інший – для звукорежисера або саунд-продюсера). Також буде потрібен олівець або ручка для запису робочих моментів. Необхідно пам'ятати, якщо вам акомпанує ансамбль чи оркестр, де є барабанна установка, приголосні звуки потрібно співати гучніше, бо вони маскуються ударними. На запис потрібно приходити вже розспіваним, щоб на це не витрачати студійного часу. Записуючи твір, бажано співати його від початку до кінця (Антонюк, 2001).

Якщо ви десь помилилися, можна вписати якісь фрагменти у вже записаний твір. Але тут молодих виконавців чекає чергове випробування. Коли недосвідчений співак запише «вставку», то буде чути, що у цьому місці змінився голос, його наповнення, тембральний спектр та емоційне напруження. Щоб цього не відбувалося, потрібно над цим попрацювати

ще до запису. Щоб записати вставний фрагмент (врізання) потрібно відчути ті ж емоції, які були під час запису, і заспівати тим же тембром. Це непросто. Над цим треба працювати.

Робота з мікрофоном. Студійний мікрофон відрізняється від мікрофона, який використовують на сцені. Функція його полягає в тому, щоб якомога якісніше записати сигнал, який на нього подається у комп'ютер. Він «ловить» найменші нюанси виконання і передає не тільки всю красоту тембрів, але й усі недоліки, які трапляються під час співу.

Здебільшого перед мікрофоном на студії знаходиться поп-фільтр, який потрібен для захисту мікрофона від бризок слини, а також для пом'якшення звучання букви «п». Під час співу ваше обличчя повинно знаходитися на відстані 5 см від поп-фільтру. Якщо якийсь фрагмент твору ви співаєте голосно, ця відстань повинна збільшуватися до 10 см і більше. Якщо ж ви співаєте тихше – наближайтеся до 2 см. Працюйте з мікрофоном так, як працюєте на концерті з концертним мікрофоном. Але у студії мікрофон брати до рук не можна (Гребенюк, 2002: 156–165).

Для полегшення коригування звуком виставте одну ногу вперед і переносьте вагу тіла на передню ногу, коли потрібно співати тихше і навпаки. Наскільки ближче і наскільки далі від мікрофона вам потрібно співати, ви почуєте і пристосуєтесь до цього під час проб. Щоб спілкуватися зі звукорежисером – говоріть у мікрофон. Його голос ви почуєте у навушниках. Кожний запис розпочинається зі знаходження балансу між звучанням вашого голосу у навушниках і гучністю звучання акомпанементу. Так, як у різних людей різний слух. Ви повинні підказати звукорежисеру, який рівень гучності музики для вас є комфортним (Козюренко, 1975).

Багато молодих співаків слідкують за тим, щоб було добре чути в навушниках їхній голос, забуваючи про акомпанемент. Потім, коли вже розпочинається запис, з'ясовується, що вони співають не ритмічно і фальшиво, бо не чують акомпанементу.

Реверберація. Коли ми співаємо без мікрофона на вулиці чи в кімнаті, концертній залі, наш голос, відбиваючись від стелі, підлоги і стін, повертається до наших вух. Повертається із затримкою. Тож усюди, де ми розмовляємо або співаємо, ми чуємо акустичний ефект – ехо. Залежно від приміщення ехо може бути більше або менше. Ми звикли до цього. Коли ми починаємо співати у мікрофон, який знімає звук відразу біля рота, то чуємо свій голос без природного акустичного оформлення і відчуваємо дискомфорт.

Деякі співаки не можуть співати, чуючи, що їх голос звучить незвично. Для того, щоб ми чули свій голос як у природному середовищі, на студії існує пристрій – ревербератор. Цей пристрій додає до нашого голосу ехо або об'єм, який називається реверберацією. Деякі звукорежисери записують співаків без реверберації і додають її тільки під час зведення. Але співати без реверберації важко. Наш слух не звик до такого звучання голосу. Тому є небезпека, що, поспівавши так 15 хвилин, ми захрипнемо. Тому, якщо ви чуєте в навушниках, що ваш голос звучить не природно і не об'ємно, попросіть звукорежисера включити реверберацію. Тоді ви будете почувати себе комфортно, а ваш голос буде звучати у навушниках так, як ви звикли його чути.

Компресор. Якщо ви, беручи високі або голосні ноти, відчуєте, що вам їх брати важко, у вас таке відчуття, що ви співаєте їх наче через подушку, зверніть увагу саунд-продюсера чи звукорежисера на налаштування компресора. Компресор – це такий пристрій, яким користуються звукорежисери і під час накопичення, і під час зведення, і під час майстерингу. Але не всі звукорежисери вміють досконало ним користуватися. Він може використовуватися для багатьох цілей, але основна його функція – звуження динамічного діапазону. Тихі звуки, які через нього проходять, він робить голоснішими, а гучні звуки – тихішими. Часто звукорежисери «перетискують» вокал. Тоді тихі звуки можуть звучати занадто голосно, а голосні – занадто тихо.

Якщо ви відчули дискомфорт на високих нотах, попросіть звукорежисера, щоб він звернув увагу на налаштування компресора. Звукорежисер, який записує вас вперше, не знає ваш голос і може думати, що ви завжди співаєте верхні ноти з напругою. Скажіть йому, що ваші верхні ноти звучали б краще, якби їх не «затискав» компресор.

Оплата та оцінка вашої роботи. Запис (накопичення) здебільшого оплачуються по годинах. У кожній студії свої тарифи. Крім цього, необхідно окремо заплатити за зведення треків і за майстеринг. Якщо ж ви не впевнені, що записали всі ноти чисто, без детонації, ритмічно, потрібно буде замовити редакцію вокалу, яка проводиться в програмах типу Selemony Melodyne.

Для оцінки проведеної роботи не несіть фонограму до іншої студії. Працівники іншої студії здебільшого ставляться до такої роботи скептично, і вона їм не сподобається. Потім вони запропонують свої послуги. Це ознаки нечесної та нездорової конкуренції, яка, на жаль, існує. Якщо ви не впевнені в якості фонограми, краще покажіть її

неупередженому спеціалісту, який сам не працює у студії. Тоді, можливо, ви почуєте об'єктивну оцінку своєї нової фонограми.

Висновки. Робота в студії для співака є однією з найважливіших функцій у його творчій кар'єрі, тому вкрай важливо допомогти йому в цій новій і незнайомій йому справі. Ця сфера діяльності мало вивчена і потребує подальшого висвітлення. У цій статті розкриваються як технічні, так і психологічні питання, які постають перед молодими співаками під час перших відвідувань студії звукозапису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Етнологізація вокальної та академізація народноінструментальної творчості: культурологічні спостереження. *Проблеми історії й теорії академічного народно інструментального виконавства* : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк : ВАТ, 2010. С. 37–40.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Ван Лей. Формування вокально-сценічної майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2010. 20 с.
4. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2003. 19 с.
5. Гребенюк Н. Особистісно-орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. *Науковий вісник НАМУ імен П. І. Чайковського.* Вип. 14. Київ : НМАУ. 2002. С. 156–165.
6. Козюренко Ю. Звукозапись с микрофона. Москва, 1975. 120 с.

REFERENCES

1. Antoniuk V. H. Etnolohizatsiia vokalnoi ta akademizatsiia narodnoinstrumentalnoi tvorchosti: kulturolohichni sposterezhennia [Ethnologization of Vocal and Academization of Folk Instrumental Creativity: Culturological Observations]. Problemy istorii y teorii akademichnoho narodno instrumentalnoho vykonavstva [Problems of History and Theory of Academic Folk Instrumental Performance]: in Coll. of Materials of the All-Ukrainian Research and Training Conference. VAT, Lutsk, 2010, P. 37–40 [in Ukrainian].
2. Antonyuk V. H. Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt. [Ukrainian Vocal School: Ethnocultural Aspect] : Monograph. Ukrainska Ideia, Kyiv, 2001. 144 p. [in Ukrainian].
3. Wang Lei. Formuvannia vokalno-stsenichnoi maisternosti maibutnoho vchytelia muzyky. [Formation of Vocal and Stage Skills of the Future Teacher of Music]: Author's Abstract of the Thesis for PhD in Pedagogy: 13.00.02. "Theory and Methods of Music Education". Kyiv, 2010. 20 p. [in Ukrainian].
4. Vasylenko L. M. Vzaiemodiia vokalnoho i metodychnoho komponentiv u protsesi profesiinoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky [Interaction of Vocal and Methodical Components in the Process of Professional Training of the Future Teacher of Music]: Author's Abstract of the Thesis for PhD in Pedagogy: 13.00.02. "Theory and Methods of Music Education". Kyiv, 2003. 19 p. [in Ukrainian].
5. Hrebeniuk N. Osobystisno-oriientovanyi pidkhid u rozvytku indyvidualnosti spivaka [Personality-Oriented Approach in the Development of the Singer's Personality]. Scientific Bulletin of UNTAM Tchaikovsky. UNTAM, Kyiv, 2002. is. 14. P. 156–165 [in Ukrainian].
6. Koziurenko Yu. I. Zvukozapys s mykrofona. [Sound Recording from a Microphone]. 1975. M. : Energiya, 120 p. [In Russian].

УДК 39+008:780.616.432:7Теличко«196/200»(477.87)(045)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209721

Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ,
orcid.org/0000-0002-6346-6532
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри співу, диригування і музично-теоретичних дисциплін
Мукачівського державного університету
(Мукачево, Закарпатська область, Україна) l.mikulaninets@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ТЕЛИЧКО В ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи *– на основі вивчення та узагальнення наукових джерел із мистецтвознавства і музичної педагогіки охарактеризувати основні принципи піаністичної діяльності Т. Теличко, виявити їх вплив на етнокультурний розвиток професійного фортепіанного мистецтва Закарпаття кінця XX – початку XXI століття.*

Методологія дослідження *полягає у застосуванні біографічного, аналітичного, системного, історичного, аксіологічного підходів для з'ясування змісту праці Т. Теличко.*

Наукова новизна *– вперше в національній гуманітаристиці подано аналіз викладацької та виконавської практики Т. Теличко в аспекті висвітлення їх значення в етнокультурному поступі регіону.*

Висновки. *Творчість Т. Теличко – вагома сторінка в еволюції професійного мистецтва Закарпаття. В педагогічній діяльності мисткині відобразилося поєднання традицій східноєвропейських і західноєвропейських піаністичних шкіл. Цей синтез знайшов свою реалізацію у формуванні власної дидактичної системи, домінуючою рисою якої є етнокультурна специфіка. Виховуючи студентів на засадах провідних світових фортепіанних методик, викладач розкриває їх креативний потенціал; кристалізує високу якість звуку; удосконалює інтелектуальні та технічні можливості; виробляє аксіологічне ставлення до духовних надбань людства тощо.*

Напрацювання Т. Теличко у виконавстві представлені інтерпретацією багатогранних стильових і жанрових зразків. З позиції тематики цього дослідження особливо цінними є популяризація на теренах України доробку майстрів краю, що допомагає утвердженню регіонального композиторського мистецтва в національному соціокультурному просторі; гастролі за кордоном, які вплинули на інтеграцію закарпатського колориту в європейський музичний континуум.

Оскільки закладений у змісті опусів образний характер відображає грані ментальності мешканців певної території, то їх трактування потребує своєрідного розуміння. Воно часто втілює не тільки професійні прийоми фортепіанної гри, але й імітує фольклорні естрадні принципи проживаючих у краї етносів – українців, угорців, чехів, словаків, румунів та інших. Піаністика Т. Теличко демонструє досконале володіння багатою палітрою художніх засобів гри, що сприяє донесенню етнокультурних особливостей області.

Ключові слова: *етнокультура, фортепіанне мистецтво Закарпаття, педагогічна діяльність, виконавська творчість, Т. Теличко.*

Lesya MYKULANYNETS,
orcid.org/0000-0002-6346-6532
Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor in Department of Singing, Conducting and Music-Theoretical Disciplines
of Mukachevo State Universitry
(Mukachevo, Zakarpattia region, Ukraine) l.mikulaninets@gmail.com

TETIANA TELYCHKO'S OEUVRE WITHIN THE DOMAIN OF ETHNIC AND CULTURAL EVOLVEMENT OF PIANOFORTE ART IN ZAKARPATTIA (THE LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES)

The key objective of the research *is characterising the key principles of Tetiana Telychko's pianistic activity, revealing their impact on ethnic and cultural evolvement of professional pianoforte art in Zakarpattia in the late 20th – early 21st centuries on the basis of studying and generalising Art Criticism and Music Pedagogy theses.*

The research methodology *presupposes the biographical, analytical, systemic, historical and axiological approaches implementation for identifying the content of Tetiana Telychko's artistic heritage.*

The scientific novelty *of the research is as follows: for the first time ever in national Humanitarian Studies domain the analysis of Tetiana Telychko's teaching and performing practices within the aspect of revealing their significance for the region's ethnic and cultural progress was put forward.*

Conclusions. *Tetiana Telychko's oeuvre is a weighty contribution to the evolvement of Zakarpattia's occupational art. The art expert's teaching activity has reflected the combination of East-European and West-European pianoforte music schools traditions. This synthesis has sought its implementation via shaping an individual didactic system the predominant feature of which is ethnic and cultural specifics. While nurturing the students with the world's leading pianoforte methodologies basis implementation, the teacher: reveals their creativity potential; crystallizes the high sound quality; perfects their intellectual and technical abilities; elaborates the axiological attitude to the humanity's mental/ cultural heritage, etc.*

Tetiana Iuriiivna's contributions to the performing artistry are introduced via miscellaneous stylistic and genre patterns interpretation. From the perspective of the subject area of our research, the most vital issues are as follows: popularising the regional artists' works all over Ukraine which, in its turn, contributes to establishing the composer's regional art within the national sociocultural domain; concert tours abroad that enhanced Zakarpattia's identity integration into European music continuum. As the image-bearing character laid in the opuses' content reflects the facets of certain regions inhabitants' mentality, their interpretation requires peculiar understanding.

It often embodies not only the professional pianoforte playing techniques but also imitates the pop folklore principles of the regional ethnic groups, i.e. the Ukrainians, the Hungarians, the Czechs, the Slovaks, the Rumanians and some others. Thus, Tetiana Telychko's pianistic tradition demonstrates the perfect grasp of the wide range of artistic playing tools / techniques and this contributes to revealing the regional ethnic and cultural specifics.

Key words: *ethnic culture, pianoforte art of Zakarpattia, teaching activity, performing artistry, T. Telychko.*

Постановка проблеми. Кінець XX – початок XXI століття в національній гуманітаристиці характеризується появою значної кількості праць із вивчення культури певної території України (О. Антоненко, Г. Данканич, І. Бермес, Л. Кияновська, О. Леонтьєва, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, Т. Росул, О. Стебельська та інші). Зазначені вище процеси сприяли формуванню нового наукового напряму – регіоніки. В її основу покладено принцип цілісного осягнення матеріальних і духовних надбань конкретного краю та виявлення їх ролі в утворенні єдиного духовного виміру країни. Можна з упевненістю стверджувати, що нині знайшли осмислення здобутки майже всіх областей нашої держави.

Закарпаття є однією із найбільш унікальних місцевостей України. В силу свого особливого географічного розташування, приналежності в різні історичні періоди до Австро-Угорщини, Чехословаччини, Угорської імперії, Радянського Союзу культура краю сформувалася під значним впливом етнічних чинників і професійних засад (українських, угорських, словацьких, румунських, чеських, російських).

Аналіз останніх досліджень. Усвідомленню специфіки області присвячено низку статей (В. Гайдук, Е. Добровольська, О. Короленко, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану, К. Оленич, В. Теличко та інші) та кандидатські дисертації (Г. Данканич, Л. Микуланинець, Т. Росул). Однак за наявності ґрунтовних праць із вказаної проблеми залишається ще багато аспектів, які потребують системного опанування. Однією з таких лакун є фортепіанне мистецтво регіону, діяльність провідних педагогів тощо.

Оскільки талант має суб'єктивний характер, а майстер визначає світоглядну модель народу, нації, держави, то часто, вивчаючи шлях, яким іде конкретна креативна персона, ми опиняємося в тій сфері, яка роз'яснює не тільки індивідуальну еволюцію, але й функціонування конкретного виду творчості в певну добу. Саме в такому ракурсі вбачаю актуальність пізнання постаті Т. Теличко – особистості, піаністична практика якої позначилася на національному поступі області, подальшій еволюції її етнокультурних традицій, на інтеграції та встановленні духовних здобутків краю в європейському цивілізаційному просторі.

Мета статті – на основі вивчення та узагальнення наукових джерел із мистецтвознавства і музичної педагогіки охарактеризувати основні принципи піаністичної діяльності Т. Теличко, виявити їх вплив на етнокультурний розвиток професійного фортепіанного мистецтва Закарпаття кінця XX – початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Формування професіоналізму в духовній сфері на Закарпатті відбулося в другій половині XX століття. Велику роль у цьому процесі відіграло відкриття в Ужгороді училища (1946 рік) та створення на його базі фортепіанного відділу. Останній ґрунтувався на поєднані фахових засад різних шкіл: угорської, чеської, італійської, російської та української. Їх своєрідний синтез сприяв народженню самобутнього регіонального мистецтва, де етнокультурність стала домінуючою ознакою. Масштабна діяльність провідних педагогів зазначеного навчального закладу (Д. Задора, С. Хосроєвої, К. Воски, З. Лендєла) сприяла його утвердженню не лише в Україні, але й за її межами.

Чергова хвиля розквіту піанізму в області відбулася у 80-90-ті роки XX століття. В цей період в установі діє плеяда талановитих музикантів (А. Гедеон, В. Боднар, М. Волковська, Т. Журкі, Т. Теличко, А. Чернова, Н. Шутко та багато інших). Особливою з позиції етнокультурного розвитку краю є праця Т. Теличко.

Тетяна Юріївна народилася 6 червня 1954 року в родині інтелігентів. Батько – Юрій Антонович Кизиченко – військовий льотчик. Матір – Ірина Павлівна Кизиченко – викладач фортепіано, перша вчителька гри на інструменті Т. Теличко. Пані Ірина закінчила Дніпропетровське училище, де займалася по спеціальності у досвідченого фахівця Самуїла Давидовича Храмова – випускника Петербурзької консерваторії (клас професорів О. Медема та О. Глазунова). Через педагогічну спадковість Іриною Павлівною були засвоєні і переосмислені традиції російської піаністики, яка славилася ґрунтовною освітою, особливим ставленням до звуку, досконалою технічною підготовкою.

І. Кизиченко постійно професійно вдосконалювалася і формувала цю потребу у своїх вихованців. Вона регулярно відвідувала майстер-класи знаних майстрів Московської, Ленінградської і Київської ЦМШ. Завдяки матері Тетяна Юріївна полюбила мистецтво, усвідомлено вибрала його справою свого життя, навчилася читати з аркуша, захопилася процесом роботи над твором, залучилася до камерного виконавства.

В 1969 році Тетяна Юріївна вступає до Челябінського училища ім. П. І. Чайковського. Її викладач із фаху – Борис Михайлович Белицький – закінчив у Москві ДМПІ ім. Гнесіних та аспірантуру при ньому. Студіював у професора Т. Гутмана (учня легендарного Г. Нейгауза) – одного з провідних артистів Радянського Союзу. Б. Белицький взяв на озброєння засади «нейгаузівської» школи: заняття відбувалися в присутності всіх учнів класу, а також вчителів музичних освітніх закладів міста. Творчу манеру Б. Белицького вирізняла величезна ерудиція, вільне володіння інструментом, фундаментальне знання методики. Його спосіб роботи сприяв накопиченню у піаністів уявлень про різножанровий і різностильовий репертуар; глибинному проникненню в авторський задум; розвитку їх сценічних здібностей (оскільки кожен урок був своєрідним концертним виступом). Педагог виробив у Тетяни Юріївни естрадну витримку, навички швидко і грамотно прочитувати та засвоювати композиторський текст, цілісно усвідомлювати й доносити форму твору тощо.

Після переїзду сім'ї в Україну Тетяна Юріївна продовжила здобувати освіту в Дніпропетровському музичному училищі. Наставницею студентки стала випускниця Інституту ім. Гнесіних – Лідія Іванівна Євсевська, якій поталанило навчатися у знакових для радянської культури професорів. По фаху вона займалася в О. Юровського (учня О. Гондельвейзера), специфіку фортепіанного ансамблю опановувала в класі А. Готліба, курс методики засвоювала під керівництвом О. Алексеєва, теоретичні дисципліни осягала у В. Конен, М. Ріттих та інших. Праця зазначених митців – вагомий етап в історії поступу європейського піанізму та мистецтвознавчої думки. Традиції своїх вчителів Л. Євсевська гідно продовжувала й примножувала, передавала своїм вихованцям. Тетяна Юріївна зазначала, що її педагогічна концепція ґрунтується на принципах, які на етапі творчого становлення прищепила їй Лідія Іванівна [7].

З 1975 року Тетяна Юріївна – студентка Київської консерваторії. Їй пощастило вдосконалюватися у прекрасного концертуючого музиканта Наталії Миколаївни Вітте. Професор Н. Вітте розробила власну викладацьку систему, розвивала засади Київської фортепіанної школи. Ознаками її стилю було виховання культури звуку і виконавської техніки; партнерські взаємини з учнями, підтримка їхньої ініціативи; дотримання оптимальної репертуарної політики; вміння креативно інтерпретувати задум художнього зразку; формування естрадного досвіду через залучення до різноманітних виступів тощо [4].

Тетяні Юріївні, крім ґрунтовних професійних знань комунікації з професором, отримала цінний приклад суб'єкт-суб'єктної взаємодії. Дружню манеру контактування Тетяна Юріївна запровадила і з підопічними свого класу. Вона є запорукою емоційного розслаблення, м'язової розкутості, що допомагає успішності творчого процесу. Аналіз фахових традицій, на основі яких відбувалося становлення Т. Теличко, демонструє переосмислення нею підвалин російського та українського піанізму. Їх синтез разом із ерудованістю, особистісною культурою, освіченістю майстрині сприяв виробленню оригінального педагогічного та виконавського почерку.

Переїзд у 1986 році на Закарпаття розпочав нову сторінку в біографії Т. Теличко. Саме в цьому регіоні яскраво виразилася багатогранність її таланту. Вона залучалася до праці в Ужгородському музичному училищі ім. Д. Задора (нині Ужгородський музичний коледж). Діяльність Тетяни Юріївни допомогла подальшій еволюції духовності краю в етнокультурному аспекті, збагаченню закарпатського мистецтва рисами Московської, Петербурзької та Київської шкіл.

Центром викладацької практики Тетяна Юріївна є особистість студента. На розкриття його обдарування, формування комплексу фахових компетенцій, інтелектуальний та духовний поступ спрямовувалася робота в класі спеціальності. Вона реалізовувалася через єдність психоемоційного, технічного та інтелектуального розвитку вихо-

ванця. Для дидактичної системи Тетяна Юріївна характерним є домінування східнослов'янських фортепіанних принципів. Тому втілення ідей композитора, прискіпливий добір репертуару, глибинне проникнення в його стилістику, вироблення особливого туше – основне завдання. Віртуозна майстерність підкорена реалізації змісту музичного опусу.

Крім того, в Ужгородському коледжі Тетяною Юріївною вела навчальний курс «Методика вивчення гри на інструменті». Метою дисципліни було раціональне осмислення та опанування основними прийомами праці провідних національних і закордонних педагогів, засвоєння концепцій різних виконавських шкіл, вільне володіння категоріально-понятійним апаратом, вміння використовувати потрібні навички для вирішення професійних проблем.

Педагогічна справа Т. Теличко не обмежується аудиторними заняттями. Маючи величезну фонотеку, вона влаштовує для учнів прослуховування і подальше дискусійне обговорення багатоманітних творів у виконанні провідних світових митців. Такі зустрічі вдосконалюють художній смак, комунікативні вміння і критичне мислення учнів, формують в них потребу до саморозвитку і пізнання нових культурних обріїв.

За період освітньої діяльності на Закарпатті Т. Теличко було підготовлено більше 70 піаністів, які успішно працюють у музичних школах та ВНЗ (в Україні та за кордоном). Понад 20 вихованців закінчили національні та зарубіжні консерваторії, стали лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Перелік їх досить значний, в рамках статті не можу навести весь список. Зрозумілим є і те, що майстерність викладача вимірюється не кількістю випускників, а якістю їх фахової практики. Вона виявляється у таланті прищепити підопічним любов до мистецтва, викликати в них бажання його осягати й розуміти. В цьому аспекті можна визнати, що дидактичні засади Т. Теличко є результативними.

Тетяна Юріївна здійснює значну методичну роботу, є авторкою низки наукових розробок із проблем музичної педагогіки, багато років читає лекції та веде майстер-класи на обласних курсах підвищення кваліфікації вчителів ДМШ. Мисткиня реалізовує просвітницьку місію: актуалізує, пояснює та популяризує постулати західно- й східноєвропейської піаністики, сприяючи подальшому утвердженню етнокультурної специфіки Закарпаття.

Змістовним є і виконавство Т. Теличко, що проводиться в Україні й за її межами (Словаччина, Німеччина, Польща, Угорщина, Австрія та інші). В репертуарі артистки опуси Д. Скарлаті, Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, Е. Гріга, П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Скорика та інших. Слід згадати і прем'єрні інтерпретування творів В. Теличка, Г. Ляшенка, Є. Станковича, Г. Коларовського, Б. Бріттена, Є. Іршаї, В. Янцо, В. Алмаші, Ю. Іщенка та інших.

Певний естрадний універсалізм можливий завдяки довершеному володінню Т. Теличко великим фаховим арсеналом. Піаністка співпрацювала із закордонними та українськими музикантами: В. Возняком (Швейцарія), Х. Свімбергом (Бельгія), Е. та П. Готвоні (США), В. Буймістером, Ю. Бервецьким, О. Ільницькою, Н. Підгородською, В. Плоскіною, Ф. Томичем, В. Шейко (Україна) та іншими.

Ґрунтовна практика Т. Теличко отримала і суспільне визнання. Вона нагороджена значною кількістю почесних грамот, є лауреатом обласної премії ім. Д. Задора, а у 2016 році за розвиток духовності краю отримала почесне звання – Заслужений працівник культури України. Однак найбільшою її відзнакою є успішна робота її випускників, які гідно продовжують справу своєї наставниці.

Висновки. Творчість Т. Теличко – вагома сторінка в еволюції професійного мистецтва Закарпаття. В педагогічній діяльності мисткині відобразилося поєднання традицій східноєвропейських і західноєвропейських піаністичних шкіл. Цей синтез знайшов свою реалізацію у формуванні власної дидактичної системи, домінуючою рисою якої є етнокультурна специфіка. Виховуючи студентів на засадах провідних світових фортепіанних методик, викладач розкриває їх креативний потенціал; кристалізує високу якість звуку; удосконалює інтелектуальні та технічні можливості; виробляє аксіологічне ставлення до духовності людства тощо.

Напрацювання Тетяни Юріївни у виконавстві представлені інтерпретацією багатогранних стильових і жанрових зразків. З позиції тематики цього дослідження особливо цінними є популяризація на теренах України доробку майстрів краю, що допомагає утвердженню регіонального композиторського мистецтва в національному соціокультурному просторі; гастролі за кордоном, які вплинули на інтеграцію закарпатського колориту в європейський музичний континуум.

Оскільки закладений у змісті опусів образний характер відображає грані ментальності мешканців певної території, то їх трактування потребує своєрідного розуміння. Воно часто втілює не тільки професійні прийоми фортепіанної гри, але

й імітує фольклорні естрадні принципи проживаючих у краї етносів – українців, угорців, чехів, словаків, румунів та інших. Піаністика Т. Теличко демонструє досконале володіння багатою палітрою художніх засобів гри, що сприяє донесенню етнокультурних особливостей області.

Ця стаття не вичерпує всі аспекти заявленої проблематики. Перспективними є дослідження виконавської манери Т. Теличко, характеристика її науково-методичних розробок, комплексне вивчення професійного фортепіанного мистецтва Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Болбат Ю. Традиции русской исполнительской культуры как фактор музыкального профессионализма. *Вопросы науки и образования: теоретические и практические аспекты* : материалы Международной научно-практической конференции (Прага, 18 мая, 2019 год). Прага, 2019. С. 374–379.

2. Добровольська Е. В., Романюк Л. Б. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття в контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища регіону. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. 2017. № 2 (24) 1 т. С. 34–36.

3. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті музичної педагогіки : монографія. Київ, 2007. 459 с.

4. Микуланинець Л. М. Виконавська та педагогічна діяльність Наталії Вітте в контексті розвитку Київської фортепіанної школи другої половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. Вип. 21. С. 252–259.

5. Микуланинець Л. М. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття : монографія. Ужгород : Карпати, 2012. 212 с.

6. Професійна музична культура Закарпаття / упоряд., підготовка текстів, передм., прим. Мокану Л. М. Ужгород : Карпати, 2005. Вип. 1. 420 с.

7. Теличко Т. Ю. Воспоминания об Л. И. Евсевской. *Выдающие музыканты Днепропетровщины: Лидия Евсевская* / сост. Т. Медведникова. Днепропетровск, 2007. С. 96–98.

REFERENCES

1. Bolbat Iu. Traditsii russkoy ispolnitel'skoy kul'tury kak faktor muzykal'nogo professionalizma [The traditions of Russian performing culture as music professionalism factor]. Science and Education Issues: Theoretical and Practical Aspects: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Prague, 18 may, 2019), Prague, 2019, P. 374–379 [in Russian].

2. Dobrovolska E. V., Romaniuk L. B. Fortepianna tvorchist' kompozytoriv Zakarpattya u konteksti polietnichnogo kul'turno-mystecz'kogo seredovy'shha regionu. [Pianoforte oeuvre of Zakarpattia's composers within the context of regional poly-ethnic cultural and artistic domain]. International science periodical *Internauka, 2017. №* 2 (24) (Vol. 1), P. 34–36 [in Ukrainian].

3. Huralnyk N. P. Ukrayins'ka fortepianna shkola XX stolittya v konteksti muzychnoyi pedagogiky [Ukrainian pianoforte school of the 20th century within Music Pedagogy context : monograph.]. Kyiiv, 2007, 459 p. [in Ukrainian].

4. Mykulanynets L. M. Vykonavs'ka ta pedagogichna diyal'nist' Nataliyi Vitte u konteksti rozvytku Kyyivs'koyi fortepiannoyi shkoly' drugoyi polovyny' XX stolittya [Performing and teaching activity of Nataliia Vitte within the context of Kyiiv pianoforte school evolvement in the second half of the 20th century]. Mystetstvoznavchi zapysky, 2012, Issue 21, P. 252–259 [in Ukrainian].

5. Mykulanynets L. M. Etnokul'turni vymiry stanovlennja ta rozvytku profesijnoho muzyčnoho mystectva Zakarpattja druhoji polovyny XX stolittja [Ethnic and cultural aspects of the establishment and evolvement of Zakarpattia's professional Music Art in the second half of the 20th century] : monograph. Uzhhorod : Karpaty, 2012, 212 p. [in Ukrainian].

6. Mokanu L. M. (Ed.) Profesijna muzyčna kul'tura Zakarpattja [The professional music culture of Zakarpattia]. Uzhhorod : Karpaty, 2005, Issue 1, 420 p. [in Ukrainian].

7. Telichko T. Iu. Vospomynanyja ob L. Y. Evsevskoj. [Recollections of L. I. Ievsevskaia]. T. Medvednikova, (Ed.), Vydaiushiesia muzykanty Dnepropetrovshiny: Lidiia Ievsevskaia, Dnepropetrovsk, 2007, P. 96–98 [in Russian].

УДК 781.68:786.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209723

Уляна МОЛЧКО,
orcid.org/0000-0003-1519-6053
доцент,
доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) u.molchko@gmail.com

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ЮЛЮСА ФЕЛЬДМАНА

У статті розглядаються фортепіанні п'єси українського композитора Юлюса Фельдмана, який тривалий час працював і творив на Прикарпатті. Автор висвітлює віхи життя та мистецькі здобутки культурно-освітнього діяча із міста Стрия Львівської області. Розглянуто музичну діяльність Юлюса Фельдмана як педагога Стрийської дитячої музичної школи, як члена Літературно-мистецького об'єднання «Хвилі Стрия».

Творчий доробок маестро становлять пісні, хори та інструментальні п'єси для фортепіано, скрипки, баяна. На жаль, фортепіанна творчість педагога, представлена низкою п'єс для юнацтва, зовсім не вивчена. Тому актуальним є розглянути та дослідити фортепіанні композиції митця в контексті сучасного національно спрямованого педагогічного репертуару та обґрунтувати їх значення для професійного зростання учнів.

Юлюс Фельдман писав фортепіанні п'єси протягом всього життя (це понад 20 творів). В них яскраво відчувається пісенний мелодизм, тематична виразність, емоційна глибина. Це переважно п'єси, які є невеликими за розмірами і охоплюють різні жанри. Дотепер інструментальні композиції перебували в рукописному вигляді та зберігалися у приватному архіві дочки композитора Людмили Фельдман. Надані автору дослідження нотні манускрипти вперше відредаговано та здійснено їх комп'ютерний набір, що дасть можливість їх широкого впровадження у навчально-концертний простір.

У публікації представлено огляд жанрової палітри фортепіанних творів Юлюса Фельдмана. Автор описує застосування пісенно-танцювальних музичних форм, а саме пісні, вальсу, мазурки, польки, балади. Поряд із цими видами композитор використовує інструментальні різновиди – сонатину та етюд.

Здійснюючи музично-естетичний аналіз, дослідник проникає в жанрові особливості п'єс, їх багату художню образність, фактурний виклад, штрихову та динамічну палітри. Переосмислення художньо-стильового напряму у фортепіанних творах Юлюса Фельдмана, а саме неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, відображає в п'єсах митця стильову палітру української музики для дітей початку XX століття.

Розглянуто образно-картинну основу п'єс, заглиблення в яку дасть змогу учням вільно застосовувати художню, індивідуальну уяву. Автор проникає в музичну мову митця і доводить, що вона є доступною, безпосередньою, що сприятиме плідній інтерпретації творів молодими піаністами. У статті наголошується на дидактичній і виховній цінності фортепіанних композицій Юлюса Фельдмана та використанні їх в сучасному дитячому навчальному репертуарі.

Ключові слова: *Юлюс Фельдман, дитячий фортепіанний репертуар, інструментальна фактура, жанрові особливості, місто Стрий.*

Ulyana MOLCHKO,
orcid.org/ 0000-0003-1519-6053
Associated Professor,
Associated Professor at the Science Musical Sciagraphy and Pianoforte Department
of Education and Researcher Musical Art Institute
of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical Univeristy
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) u.molchko@gmail.com

GENRE FEATURES OF PIANO WORKS BY YULIUS FELDMAN

The article examines the piano pieces of the Ukrainian composer Yulius Feldman, who had worked and created music in Prykarpattia for a long time. The author highlights the milestones of life and artistic achievements of a cultural and educational figure from the town of Stryi, Lviv region. There is examined in the research paper the musical activity of Yulius Feldman as a teacher of the Stryi children's music school and as a member of the Literary and Artistic Association "Waves of Stryi".

The maestro's creative output consists of songs, choirs and instrumental pieces for piano, violin and accordion. Unfortunately, the piano creative work of the teacher, which is represented by a number of plays for young people, has not been studied at all. Therefore, it is relevant today to consider and explore the piano compositions of the artist in

the context of modern nationally oriented pedagogical repertoire and justify their importance in the development of professional growth of students.

J. Feldman wrote piano pieces throughout his life. This is more than twenty works. They clearly feel the song melody, thematic expressiveness, emotional depth. These are mostly plays that are small in size and cover different genres. Until now, the instrumental compositions were in manuscript form and kept in the private archives of the composer's daughter Lyudmila Feldman. The musical manuscripts provided to the author of the study were edited for the first time and computer-generated, which will allow for wide introduction into the educational and concert space.

The publication presents an overview of the genre palette of piano works by J. Feldman. The author describes the use of song and dance musical forms, namely songs, waltzes, mazurkas, polkas, ballads. Along with these types, the composer uses instrumental varieties such as sonatina and etude.

Carrying out musical and aesthetic analysis, the researcher penetrates into the genre peculiarities of plays, their rich artistic imagery, textured presentation, dashed and dynamic palette. The rethinking of the artistic and stylistic direction in the piano works of Yulius Feldman, e.g. neo-folklore, neoclassicism, neo-romanticism, reflects in the artist's plays the stylistic palette of Ukrainian music for children of the early twentieth century.

The figurative basis of the plays is considered, the deepening into which will allow students to freely use artistic, individual imagination. The author penetrates into the musical language of the artist and proves that it is accessible and direct, which will contribute to the fruitful interpretation of works by young pianists. The article emphasizes the didactic and educational value of piano compositions by Y. Feldman and their use in modern children's educational repertoire.

Key words: *Y. Feldman, children's piano repertoire, instrumental texture, genre features, Stryi.*

Постановка проблеми. Сучасний стан духовності нашого суспільства вимагає постійного вдосконалення рівня духовної та естетичної культури особистості, тому в системі освіти проблема виховання професійних навиків молоді на високомистецькому та педагогічному досвіді сучасників і їхніх здобутках набуває особливого значення.

В умовах відродження української культури дедалі частіше до учнівських програм входять твори, написані педагогами мистецьких шкіл. Саме до них належить композитор Юлюс Фельдман. На жаль, фортепіанна творчість педагога, який тривалий час працював у Стрийській дитячій музичній школі, яка представлена низкою п'єс для юнацтва, є зовсім не вивченою. Тому актуальним є розглянути та дослідити фортепіанні композиції митця в контексті сучасного національно спрямованого педагогічного репертуару та обґрунтувати їх значення в розвитку професійного зростання учнів.

Аналіз досліджень. Фортепіанний доробок стрийського композитора не був об'єктом наукових досліджень. Короткі відомості про митця зафіксовані в публікаціях Віктора Романюка (Романюк, 1995; 2006; 2012) Лідії Чабан (Чабан, 2016), Лесі Гульчевської (Гульчевська, 2013).

Мета статті – здійснити музично-естетичний і методичний аналіз фортепіанних п'єс для визначення їх мистецької та дидактичної цінності.

Виклад основного матеріалу. Ім'я Юлюса Фельдмана тісно пов'язане зі Стриєм, що на Прикарпатті. «Стрийське Підгір'я – край не лише драматичної історії і чарівної природи. Це традиційно пісенний край, який подарував світові когорту визначних творчих особистостей: композиторів, диригентів, музикознавців», – слушно зазначає сучасний політично-громадський і культурно-освітній діяч Віктор Романюк (Романюк, 2006: 223). Музичному розвитку цього регіону сприяли такі українські митці: Філарет Колесса, Остап і Нестор Нижаківські, Станіслав Людкевич, Соломія Крушельницька, Василь Барвінський, Зиновій Лисько, Роман Савицький, Галина Левицька, Меланія Байлова, Іван Повалячек, Анатолій Кос-Анатольський, Микола Колесса та інші.

Літературно-мистецьке об'єднання «Хвилі Стрия» було засноване в 1964 році. Воно діяло при Стрийському будинку працівників освіти (Романюк, 1995: 344) і згуртувало навколо себе плеяду музикантів, які своєю творчою працею збагатили українську культуру. Серед них народні артисти України Ярема Скибінський, Тарас Микитка, заслужений артист України Левко Бебешко (Левко Дурко), заслужений діяч мистецтв України Степан Целюх, заслужені працівники культури України Володимир Гущак, Роман Никифорів, Ярослав Бондзяк, Ігор Михайлів, Зеновій Сиротюк. В цій когорті й Михайло Золотуха, Артем Андріїв, Микола Брик, Розалія Паукевич, Юліан Загорулько, Роман Савицький, Юлюс Фельдман.

Мистецький шлях Юлюса Фельдмана пройшов у педагогічній та композиторській ділянках. Народився культурно-освітній діяч 31 серпня 1925 року в місті Яссах (Румунія). Він зростав у музично обдарованій сім'ї. «Батько, якого Юлюс втратив ще в ранньому дитинстві, був вчителем музики, – пише Лідія Чабан, – мати – піаністкою, яка закінчила консерваторію в Бухаресті, а вітчим був валторністом Королівського оркестру Румунії» (Чабан, 2016: 3). В цій мистецькій атмосфері виявилися та розвивалися музичні здібності юнака. Переїхавши на проживання в міста Бельци

(Бесарабія), хлопець опановував гру на фортепіано, закінчивши навчання в музичному технікумі, володів також і акордеоном.

Події Другої світової війни торкнулися життєвого шляху молодого музиканта, який пішов на фронт. Чуттєва натура Юлюса Фельдмана відобразила ці тяжкі пережиті роки у своєму першому творі «Солов'їний романс». Пройшовши демобілізацію, митець зробив доленосний вибір – пішов на навчання на музично-педагогічний факультет Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка (нині це Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка).

В 1953 році Юлюс Фельдман прийшов на роботу в Стрийську дитячу музичну школу. Теоретичний відділ, де він розпочав свій педагогічний шлях, мав давнє професійне коріння, адже «школа була філією Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка і в ній працювали такі видатні педагоги, композитори, професори та музикознавці як Остап і Нестор Нижанківські, З. Лисько, А. Кос-Анатольський, а інспектування здійснювали В. Барвінський та С. Людкевич», – зазначає Л. Гульчевська (Гульчевська, 2013: 81). Викладач виявляв цікавість до всього, що було пов'язане із музичною творчістю, і «дбав, як доступніше донести до учнів навіть найскладніший навчальний матеріал, як зацікавити їх, навчити розуміти музику, збудити їх уяву», – пише Л. Чабан (Чабан, 2016: 3).

Через шість років він здобув значний авторитет серед колег і з 1959 до 1965 років завідував відділом теорії музики. Юлюс Фельдман розумів велику вагу просвітницької діяльності, саме тому тривалий час очолював університет культури, який діяв при Стрийській дитячій музичній школі. Під час педагогічної праці він яскраво виявляв композиторський хист. У його доробку пісні, хори, інструментальні п'єси для фортепіано, скрипки, баяна.

З 1965 року Юлюс Фельдман став членом літературно-мистецького об'єднання «Хвилі Стрия». Саме в цей час зароджується тісна співпраця з поетом, головою товариства, Віктором Романюком, яка дала українській культурі низку пісенних композицій: «Стрий, мій Стрий», «Зоре моя світанкова», «Стриянка» (всі на вірші В. Романюка), «Земле моя!» на слова Стефанії Гарячої.

Митець «досконало володів пісенною мовою, – характеризує творчість педагога Л. Чабан, – живучи на Прикарпатті, захопився місцевим фольклором, полюбив народні мелодії. На їх основі написав чимало творів» (Чабан, 2016: 3). Саме тому його композиції зайняли чільне місце у репертуарі Прикарпатського ансамблю «Верховина», заслуженої академічної хорової капели «Думка». Пісні Юлюса Фельдмана співав народний артист України Дмитро Гнатюк. Серед численних вихованців викладача – визначний український диригент Ярема Скибінський. Залишивши значний творчий доробок, композитор відійшов у засвіти 26 травня 1988 року та був похований на Стрийському кладовищі.

Фортепіанний доробок Юлюса Фельдмана налічує понад 20 творів. Композиції захоплюють своєю «мелодійністю, виразністю, глибиною почуттів» (Чабан, 2016: 3). Це переважно п'єси, які є невеликими за розмірами і охоплюють різні жанри.

Розуміння великого музично-естетичного виховного значення простих жанрів, а саме пісні, танцю, маршу, спонукало митця до створення низки п'єс, які опираються на їхні характерні особливості. У фортепіанному доробку Юлюса Фельдмана ці жанри представлені композиціями «Пісня», «Пісня без слів», «Танок», «Мазурка», «Полька», «Полька «Пташки», «Вальс квітів», «Вальс-мазурка», «Вальс «Людмила».

Твори «Пісня» та «Пісня без слів» є одними із ранніх опусів. Вони були написані у травні 1956 року, про що зазначено автором у рукописах. В українській фортепіанній музиці «пісня пройшла шлях еволюції, – зазначає В. Клин, – від найпростішого перекладення фольклорного зразка (зародкова форма жанру) до вторинного, певного за своєю специфікою жанру професіонального мистецтва» (Клин, 1980: 9). Зазначеним п'єсам властивий розспівний мелодичний розвиток. У тематизмі простежуються інтонації ліричного мелосу. Це рух невеликими кантиленними поспівками. Насичення фортепіанної фактури октавно-акордовим викладом додає їм насиченого звучання та романтичної піднесеності.

«Танок» автор будує на розробці тематичного ритморуху. Висхідні, швидкобіжучі пасажі, які пронизують п'єсу, передають танцювальний вир. Супровід, що будується на чергуванні басового звуку та акорду, додають енергійної пульсації. Все це споріднює композицію з творами концертно-віртуозного плану.

Жанр вальсу представлений Юлюсом Фельдманом у трьох творах: «Вальс квітів», «Вальс-мазурка», «Вальс «Людмила». На думку В. Клина, цей музичний вид «мав особливу популярність, що зумовило формування його певних різновидів» (Клин, 1980: 27). «Вальс квітів» був створений 6 червня 1956 року і належить до ранніх композицій митця. Мелодика п'єси насичена орнаментикою,

далекими стрибками, акордово-октавною фактурою, що надає цій фортепіанній речі романтичної схвильованості. Тональність d-moll, метр 3/8, тріольний рух, альтеровані ходи поглиблюють лірико-драматичну образність твору.

Композиція «Вальс «Людмила» несе автобіографічне наповнення. Він був створений 2 квітня 1956 року та присвячений дочці, яка «була для батька-композитора першим слухачем, порадником, критиком» (Чабан, 2016: 3). Твір вражає своїми піаністично складними послідовностями, які споріднюють його з концертним різновидом вальсу. Граціозні пасажі, якеі «пробігають» подвійними звуками інтервалом терції, альтерація тематичного матеріалу, пульсуючий акордовий супровід свідчать про фактурно-віртуозну розробку лірико-драматичної образності п'єси.

«Вальс-мазурка» поєднує в собі два танцювальні різновиди, належить до п'єс подвійного жанру. Внесення до вальсу елементів польського танцю надає фортепіанній речі оригінального звучання. Пунктирний ритм, висхідні пасажні лінії, хроматичні інтонації, які накладаються на рівномірний супровід, образно підкреслюють примхливу вишуканість, додають більшої свободи почуттів і художної привабливості. Твір написаний 4 лютого 1957 року.

Фортепіанний варіант польського танцю втілений митцем у «Мазурці» (d-moll). Примхливий і гострий крапкований ритм, короткі мелодичні поспівки є прямими виразниками її жанрової природи. Тематичний матеріал підпорядкований метрично організованому супроводу. Швидкий темп поглиблює загострену експресію танцювальної стихії.

Двом творам «Полька» та «Полька «Пташки» властивий радісно піднесений настрій. У першій п'єсі це досягається шляхом ведення мелодичних поспівок шістнадцятковими вартостями на тлі рівномірного акомпанементу. В другій композиції автор застосовує яскраво зображальні елементи. Тріпотіння крил пташок Юлюс Фельдман передає багатою орнаментикою. Форшлаги та морденти розцвічують тематичний матеріал та підсилюють ідилічний настрій.

П'єса «Спогади» – яскраво романтична. В ній настроєві зміни передані автором застосуванням контрастного музичного матеріалу. Твір написаний у 3-частинній формі. Тематичний матеріал першої і третьої частин є лірико-поетичними почуттями, які композитор передає мелодичними висхідними мотивами з широкими інтервальними ходами. Введення альтерованих поспівок, які звучать на тлі довготривалих, далеких басів, загострюють настроєву емоційність. Тональність d-moll, темп Andante додають сумовитого відтінку.

В середній частині зміна тональності на G-dur, темпу Allegretto poco rubato, примхливі тематичні ходи вводять слухача у світ бадьорої, веселої рухливості. Музичний матеріал насичується веденням мелодії подвійними звуками, які змінюються на енергійний токатний рух і загострені хроматизовані октавні послідовності. Все це призводить до драматичної кульмінації. Емоційна експресивність поволі спадає шляхом введення в музичну тканину прозорих низхідних пасажів. Все заспокоюється. Поява початкового тематичного матеріалу повертає до елегійно-сумовитих спогадів.

П'єси «Осінь» і «Весняні мотиви» належать до творів, які відображають настроєві пори року. Авторські назви задають тон їх програмності. Юлюс Фельдман ці музичні замальовки не зводить до пейзажності, а крізь призму танцювальної характерності передає зміни в природі.

Композиція «Осінь» написана в g-moll, який надає їй сумовитого забарвлення. Темп Lento сприяє розкриттю ліричного змісту. Розмір 3/4, супровід, що опирається на бас, та акомпануючі акорди надають п'єсі яскраво вальсових ознак. На цьому усталеному тлі проходить мелодичний розвиток. Йому властиві затактовий зачин, короткі низхідні та висхідні ходи, стрибки, подекуди пунктирний ритмічний малюнок. Тричастинна форма п'єси передає мінливі природні явища. В середній і заключній частинах – хроматизація тематичного матеріалу, тріольний рух, введення орнаментики, які додають ліричному твору експресії. Цими засобами автор підсилює свій художній задум.

Твір «Весняні мотиви» поєднує кружляючу вальсовість із барвистою зображальністю. Мелодичний розвиток базується на коротких мотивах, у закінченнях звучать короткі восьмі тривалості, «прикрашені» форшлагами. Це доповнення передає весняне цвіріньканння пташок, які сповіщають про пробудження природи. Застосування звуків високих регістрів надає фортепіанному творові дзвінкого переливу співу пернатих. Тональність D-dur вияскравлює світлу пейзажну картинність. Вальсовий акомпанемент конкретизує змістову програмність. Радісні відчуття з приводу приходу нової пори року автор підсилює в середній і заключній частинах зміною тональності на Es-dur.

«Елегія» Юлюса Фельдмана тісно пов'язана з романтичним світосприйняттям митця. Автор вдало поєднує різні відтінки ліричної чуттєвої сфери. В початковому тематичному матеріалі яскраво відчутно сумну мрійливість, яка досягається композитором поєднанням висхідних мелодичних посту-

пеневих поспівок із низхідними, які рухаються інтервалами кварти та квінти. В середній частині Юлюс Фельдман користується усталеним ритмічним малюнком, який наближає п'єсу до елегійного вальсу. Поліфонізація мелодичного руху підголосками у поєднанні з гармонічною загостренністю надають композиції ознак зосереджених роздумів.

Віртуозна композиція «Вихор» наскрізь пронизана швидкобіжучими пасажами і нагадує етюд. Хроматизовані гамоподібні послідовності, які перериваються пунктирним ритмічним малюнком, зображають нестримність явища природи.

У фортепіанному доробку Юлюса Фельдмана є три твори під назвою «П'єса». Композиція в тональності g-moll насичена мелодичними зворотами танцювального характеру. Привертає увагу в музичній тканині партія лівої руки, яскравий тематизм якої демонструє самостійний розвиток. Хроматизація голосоведення додає ліричному твору загостреної терпкості. В коротких фразах «П'єси» (d-moll, Andantino) відчутний пісенний мелодизм, висхідний рух яких приводить до місця емоційного напруження. Це досягається шляхом застосування альтерації тематизму в партіях обох рук. Хоча третя композиція (d-moll, Moderato) досить лаконічна і охоплює дві лінійки та дрібний ритмічний малюнок, ходи подвійними терціями надають їй віртуозного викладу та жвавого характеру.

Жанр прелюдії представлений у творчості Юлюса Фельдмана двома композиціями. В першій п'єсі (h-moll) акордова фактура довготривалими вартостями споріднює її з хоралом. Рясна альтерація співзвучь драматизує настрій мініатюри. Назвою «Прелюдія-казка» митець наголошує на фантастичному змісті композиції. Твір розпочинається мелодичними ходами на тлі довготривалих акордів цілими вартостями. Перехід тематизму в низький регістр поглиблює зображання нереального світу. Застосування далеких тембрових звучань надають фортепіанній п'єсі просторовості та об'ємності. Оригінальним є введення Юлюсом Фельдманом кластерних співзвучь, підсилених густою педалізацією, які виявляють фантасмагоричну змістову основу композиції.

«Сонатина» e-moll є нескладну композицію тричастинної форми. Тематизм її ґрунтується на мотивній розробці. Для мелодики твору властиві поступеневий низхідний та висхідний рух восьмими, який завершується половинним вартостями. Саме ця проста ніжно-лірична інтонаційність споріднює її з народно-пісенними зразками. Для супроводу автор використав так звані «Альбертієві баси». Такий фактурний виклад, а саме однотипний рух звуками розкладених співзвучь, сприяє досягненню цілісності композиції. Лаконічна розробка відтіняє першу і третю частину дещо дисонуючим інтонаційним тематизмом. Введення автором у мелодичний рух хроматизмів надає їй емоційної поетичності. Строга рельєфність форми «Сонатини» e-moll, наявність характерних фактурних прийомів споріднює твір із сучасними взірцями композицій неокласичного спрямування.

Композиція g-moll (без назви) захоплює зворушливим ліричним настроєм. Юлюс Фельдман фіксує її чуттєву сторону епіграфом з роману Джека Лондона «Серця трьох», в якому йдеться про непроминальну, багатосторонню жіночу любов. Автор втілює емоційну пристрасність у композиції вільної форми. Характерна поетична піднесеність тематизму наближає його до розвинутого в романтичній музиці жанру балади. Музичний матеріал п'єси базується на пісенних інтонаціях. Різноманітні відтінки ліричної образності розгортаються шляхом застосування мелодичних і фактурних варіантів, тональних змін, які утверджують романтичне світовідчування митця.

Висновки. До створення фортепіанної музики Юлюс Фельдман звертався протягом всього свого життя. Його композиції, в яких митець відображає широку емоційну палітру життєствердних почуттів, сприяють збагаченню як педагогічного репертуару, так і сучасної української музики. Для фортепіанних творів стрийського культурно-освітнього діяча властивим є втілення світових стильових тенденцій неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, що є помітним внеском у сучасний концертно-педагогічний репертуар.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гульчевська Л. Теоретичний відділ. *Сторінки історії до 100-річчя заснування Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижаківського*. Стрий : ТОВ «Видавничий дім «Укрпол», 2013. С. 81–87.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
3. Романюк В. Співці зеленого Підгір'я. *В. Романюк. Стрияни.* Стрий : Щедрик, 2006. С. 223–225.
4. Романюк В. Пісня і праця – великі дві сили. *Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху. Сучасне літературно-мистецьке життя*. Стрий : Щедрик, 1995. С. 339–382.
5. Романюк В. Фельдман Юлюс. *Стрийщина. Історія в імена. Книга 2.* Стрий : Щедрик, 2012. С. 481.
6. Чабан Л. Композитор, педагог, наставник. *Гомін волі.* 2016. 12 березня. С. 3.

REFERENCES

1. Gulchevska L. Teoretychnyj viddil. Storinky istoriyi do 100-richchya zasnuvannya Stryjskoyi dytyachoyi muzychnoyi shkoly im. O. Nyzhakivskogo [Theoretical department. Pages of history to the 100th anniversary of the founding of the Stryi childrens music school named after O. Nyzhakivsky]. Stryj : TOV "Vydavnychyj dim "Ukrpol", 2013, P. 81–87 [in Ukraine].
2. Klyn V. Ukrayinska radyanska fortepianna muzyka. [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv : Naukova dumka, 1980, 314 p. [in Ukraine].
3. Romanyuk V. Spivci zelenogo Pidgirya. [Singers of the Green Foothills]. V. Romanyuk. Stryyany. [Striped]. Stryj : Shhedryk, 2006, P. 223–225 [in Ukraine].
4. Romanyuk V. Pisnya i pracya – velyki dvi syly. Xvyli Strya: Storinky z istoriyi kultury ta nacionalno-vyzvolnogo ruxu. Suchasne literaturno-mysteczke zhyttya. [Song and work are two great forces. Stryi Waves: Pages on the History of Culture and the National Liberation Movement. Modern literary and artistic life]. Stryj : Shhedryk, 1995, P. 339–382 [in Ukraine].
5. Romanyuk V. Feldman Yulyus. [Feldman Julius]. Stryjshhyna. Istoriya v imena. Knyga 2. [Stryjshchyna. History in names. Book 2.]. Stryj : Shhedryk, 2012, p. 481 [in Ukraine].
6. Chaban L. Kompozytor, pedagog, nastavnyk. [Composer, teacher, mentor]. Gomin voli, 2016, 12 bereznya, p. 3 [in Ukraine].

УДК 74:7.01/.09:004.92
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209726

Маріанна МУРАШКО,
orcid.org/0000-0002-3737-4060
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри телебачення
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) marianna.ksada@gmail.com

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА В ПОЯСНЮВАЛЬНИХ РЕКЛАМНИХ РОЛИКАХ ЗА ОСТАННЄ ДЕСЯТИРІЧЧЯ

Статтю присвячено питанню розвитку візуалізації персонажа за останнє десятиріччя у нерозважальних відео. Надано визначення пояснювальному рекламному ролику як короткому анімаційному відео, яке використовується для маркетингових цілей і розповідає про основні особливості товарів або послуг завдяки простій графіці та зрозумілій візуальній мові. Особлива увага в роботі приділяється питанням дизайн-проектування персонажу та його залежності від продукту та цільової аудиторії.

Вказано, що головними чинниками при створенні візуального образу персонажа є формоутворення, кольорове та графічне рішення. Зазначено, що сучасні тенденції розвитку візуального образу персонажа суттєво відрізняється від реального світу, його кольору та антропоморфних форм тіла в бік спрощення форми, абстрактного вигляду з перебільшеннями частинами тіла або кольорами, які базуються на фірмовому стилі продукту.

Зроблено висновки щодо факторів, які впливають на процес розробки дизайну персонажа саме у комерційному контексті для використання в пояснювальних рекламних роликах. До них, зокрема, належать такі: 1) для зіставлення глядача з головним героєм у пояснювальних роликах використовують сторітелинг, де визначена цільова аудиторія буде прототипом персонажа; 2) доступність продуктів, які рекламуються у всьому світі, потребує виразної, проте універсальної візуальної мови, що призводить до обмеження творчої свободи у виборі стилістичного напряму відео.

Оптимальним рішенням у такому випадку є створення шаблонного набору елементів тіл, які можуть бути замінені для «народження» низки стилістично-подібних персонажів, що також дає можливість скоротити витрати часу та бюджету на розробку проекту; 3) анімаційний персонаж для пояснювального ролика може бути гендерно-нейтральним, знеособленим, не мати певного віку. Це відводить персонажа на другий план і дає можливість сфокусувати увагу глядача на головному – на продукті або послузі.

Ці фактори впливають на розвиток не лише стилістики в рамках одного проекту, а й на індустрію анімаційного дизайну загалом, що призводить до подальшого конфлікту, де з одного боку постає необхідність розробки характерного неординарного персонажа, а з іншого це відсутність оригінальної стилістки через необхідність його узагальнення.

Ключові слова: *візуальний образ, маркетинг, персонаж, пояснювальний рекламний ролик, цільова аудиторія.*

Marianna MURASHKO,
orcid.org/0000-0002-3737-4060
Candidate of Art Criticism,
Lecturer of the Department of Television Art
of Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) marianna.ksada@gmail.com

VISUAL IMAGE OF THE CHARACTER IN EXPLANATORY COMMERCIALS FOR THE LAST DECADE

The article is devoted to the development of character visualization over the past five years in commercial videos. An explainer commercial was determinate as a short-animated video that is used for marketing purposes, tells about the main features of products or services, developed with the simple graphics and clear visual language.

Particular attention in the research is paid to the design of the character that dependence on the product's target audience. The main factors that was indicated in character design process are the shape, color and graphic details. It is noted that modern trends in the character visualization are significantly different from the real world with its colors and anthropomorphic body shapes to the way of simple forms, abstract appearance with exaggerated body parts or colors based on the corporate style of the product.

Conclusions was made regarding the factors that influence the process of character design development in a commercial explainer video. These, in particular, include the following: 1) to compare the viewer with the protagonist in the explainer videos uses storytelling, where a certain target audience is a prototype of the character; 2) the availability of

sharing products' adverts around the world requires a clear but universal visual language, which leads to limited creative freedom in choosing the stylistic direction of the video. The best solution in this case is to create a template set of body elements that can be replaced for the needs of creation a number of similar characters, that also reduces the cost of time and budget for project development; 3) the animated character for the explainer video could be first of all gender-neutral, impersonal, not have a certain age.

This takes the character to the background and allows the viewer to focus on the main thing – the product or service. These factors affect not only the style development process in the project, but the animation design industry in general and cause the further conflict, where on the one hand is a need to develop an extraordinary character, and on the other hand the style should be neutral.

Key words: *visualization, marketing, character design, explainer video, target audience.*

Постановка проблеми. Останніми роками у світі відбулося впровадження продуктів ІТ-технологій в усі сфери діяльності людини. Це не тільки розважальні мобільні додатки, а насамперед комп'ютерні розробки, робототехніка та програмне забезпечення для професійного використання у комерційній і соціальній сферах. Це створило новий комерційний конкурентний ринок, а тому кожна компанія-розробник нині використовує мультимедійні канали комунікації для презентації потенційних та існуючих проектів на стадії розробки.

Перед компанією-розробником постає питання створення аудіо-візуального продукту, який пояснить цільовій аудиторії можливості продукту. Беручи до уваги той факт, що продукт може ще не існувати в реальності, анімаційні ролики дають можливості створення комп'ютерними засобами ще неіснуючого продукту, створити та розповісти історію, щоб пояснити глядачу суть продукту. Найчастіше для цього використовують історію з життя потенційного користувача, показану через його образ. Саме тому вплив на користувача через образ анімаційного персонажа повинен бути максимальний із маркетингової точки зору. Питання досягнення цієї мети інструментами дизайну висвітлює проблематику дослідження та робить його актуальним.

Аналіз досліджень. Тема аналізу візуального образу персонажа в пояснювальних рекламних роликах не була об'єктом наукових досліджень.

Метою статті є визначення факторів, які впливають на проектування візуального образу персонажа, окреслення тенденцій розвитку дизайну персонажа в пояснювальних рекламних роликах за останнє десятиріччя. В роботі досліджено приклади роликів різноманітних студій з України, Франції, США, Австралії, Канади.

Виклад основного матеріалу. Насамперед наведу визначення пояснювальних рекламних роликів, які також є поширеними як експлейнер ролики (від англійського дієслова "explaine", що буквально перекладається як «пояснювати»). В комерційному світі це рекламні ролики, метою яких є пояснення функцій продукту або способів їх використання.

Оскільки термін не є науковим і використовується насамперед у професійній рекламній сфері, то доцільним є звернення до відповідних джерел – рекламних агенцій, блогів із маркетингу та дотичних видань. Так, студія lmediagroup надає таке визначення: «Експлейнер – це коротке маркетингове відео, яке розповідає клієнтам про основні особливості товарів або послуг. Таке відео одночасно навчає, розважає глядачів і дає їм корисну інформацію (MEDIAGROUP, 2018: 8). Інше джерело також схиляється до подібного визначення: «Це короткоформатне відео, що зазвичай використовується для маркетингових чи збутових цілей, яке висвітлює продукт, послугу чи бізнес-ідею компанії у переконливий та ефективний спосіб» (Grant, 2018).

Звертаючись до історії пояснювальних рекламних роликів, зазначу, що початок закладено у 2007 році, коли компанія Common Caft створила ролик із поясненням способу використання нової на той час соціальної платформи Twitter, що відразу набрало майже 10 мільйонів переглядів. Саме з того часу ці відео почали набирати популярності завдяки простій графіці та зрозумілій мові. Вони роз'яснюють теми, які важко описати чітко та стисло. Це започаткувало епоху пояснювального відео. Відтоді тисячі великих і малих підприємств виявили, що коротке переконливе відео допомогло їм розширити свою присутність на ринку.

Бізнес-видання Forbes визначає подібні рекламні ролики як «коротке відео, яке може зачепити ваших перспективних клієнтів і допомогти їм зрозуміти вашу ціннісну пропозицію (Harrison, 2018). Окрім того, автор видання категоризує ролики за визначеними параметрами:

1. Відео про переваги – вони добре працюють на обкладинці вебсайту чи на цільовій сторінці, що дозволяє отримати більш високий рівень інформованості про продукт / послугу.

2. Відео «Як це працює» – ці відео пояснюють конкретні теми.

3. Відгуки – ці відеоролики використовуються для побудови довіри.

4. Демо-відео – пояснюють більш точні деталі про продукти / послуги.

5. Відео, які надають відповіді на поширені запитання.

Одна зі студій насамперед надає анімації визначне місце в поясненні терміну: «Це коротке анімаційне відео, яке зазвичай використовується компаніями для швидкого розповідання історії своїх брендів і запам'ятовується» (Switch Video Productions, 2018)

Підсумовуючи зазначене вище, зазначу, що пояснювальний рекламний ролик, або експлейнер ролик – це коротке анімаційне відео, яке використовується для маркетингових цілей і розповідає про основні особливості товарів або послуг завдяки простій графіці та зрозумілій візуальній мові. Отже, якщо замовник створює технічно-складний продукт або послугу, найкращим способом пояснити його буде відео, яке детально розкриє та продемонструє всі переваги та принцип роботи для аудиторії, яка буде використовувати товар або послуги. Такі відео не призначені для телеефіру, а будуть використані як презентаційний матеріал на сайті, в соціальних мережах, під час презентацій на конференціях і форумах.

Цільова аудиторія такого ролика за походженням поділяється на два типи – безпосередні користувачі продукту / послуги та інвестори. Останні в свою чергу є першими глядачами та найважливішими, адже саме для них насамперед і розробляється прототип продукту або послуги розробниками, що мають первинну мету у вигляді збору бюджету для подальшої розробки та реалізації свого винаходу. Саме інвестори мають бути обізнані про всі переваги продукту. Проте кількість звернень до одного інвестора перевищує одиничний випадок, а тому його візуальний досвід є насиченим різноманітними презентаціями.

Завдяки поширення реклами в усіх мобільних додатках нині середній потенційний глядач так само є перенасиченим інформацією та вже має певний візуальний досвід. Тому маркетингове питання приваблення уваги та враження таких глядачів-інвесторів та покупців гостро постає як перед розробником продукту / послуги, так і перед командою дизайнерів, відповідальних за візуальну «мову» ролика.

Стосовно технологій створення та формату роликів можна визначити такі форми відеоролика: відео-зйомка, анімаційний графічний ролик, дудл-відео (рука малює на білому папері або дошці маркером).

У дослідженні дизайну персонажа насамперед увагу зосереджено на анімаційному ролику. Загалом пояснювальні ролики використовують персонажів із багатьох причин. Насамперед це ототожнення глядачем себе із персонажем ролика через зіставлення життєвої історії, показаної у відео. Бо саме з головним героєм асоціює себе глядач незалежно від характеру і вчинків героя.

Саме тому найчастіше сюжет ролика викладається у стилістиці сторітеллінгу – технології створення історії та передачі з її допомогою необхідної інформації з метою впливу на емоційну, мотиваційну, когнітивну сфери слухача (Методичний навігатор, 2019). У перекладі з англійської "story" означає історія, а "telling" – розповідати. Найчастіше формування потреби використання продукту, тобто маркетингового складника, демонструється саме через проблему потреби головного персонажа, а продукт з'являється як рішення. Без головного героя розповідь такої історії не є дієвою, що є другим чинником доцільності використання персонажа в пояснювальних відео.

Персонаж може з самого початку бути частиною бренду – корпоративним персонажем. Основне призначення бренд-персонажа – просування запропонованих компанією послуг або товарів. При його створенні художником вже чітко сформовано його концептуальна роль, яка включає в себе інформацію про бренд, найважливіші (ключові) особливості товару, існуючий або планований для бренду фірмовий стиль, де і в якому вигляді буде розміщуватися персонаж. Іншими важливими причинами є можливість прямої демонстрації взаємодії персонажа та продукту, виразність візуальної мови через анімацію персонажа, а також простота в розробці рекламного проекту.

Після опитування клієнта та визначення мети ролика як пояснювального відео проходить такі етапи у процесі створення: збір та аналіз інформації, створення сценарію, опис візуального ряду, пошук стилістичного напряму, розробка аркушу персонажа, розкадровка, створення візуалізації всіх сцен, анімація, накладання аудіо та затвердження проекту. Саме займаючись художнім проектуванням на етапі пошуку стилістичного напряму, всі ресурси компілюються, всі фактори збираються разом, щоб відтворитися у стилістиці ролика, де головна увага приділяється розробці анімаційного персонажа та передачі історії.

Розробка виразного анімаційного персонажа – досить трудомісткий процес, особливо, якщо йдеться про головного героя або значущу фігуру анімаційного проекту. У процесі проектування анімаційного персонажа до уваги беруться два головних чинники – оригінальний художній

образ та врахування цільової аудиторії, тобто маркетинговий складник.

Важливими вихідними умовами з боку маркетингу при розробці персонажа є вік персонажа, стать, рід занять, національність, соціальний статус. Вони мають прямий вплив на образ персонажа, щоб відбувся процес зіставлення глядача з головним героєм, його ототожнення з цільовою аудиторією. Так, виявлення та персоналізація персонажа, який має користуватися продуктом чи послугою у реальному світі, є метою не тільки маркетингового аналізу, а й завданням дизайну. Для гармонійного поєднання героя та продукту в рекламній історії треба визначити соціально-культурні особливості життя героя, речі та людей, які його оточують, його побут, звички, захоплення і потреби – все це вплине на подальшу розробку художнього образу.

При створенні художнього образу враховуються характерні зовнішні особливості героя (пози, жести, емоції). Пошук образу персонажа для пояснювального рекламного ролика є найвідповідальнішим етапом. У проектуванні необхідно врахувати не тільки особисті якості героя, його гармонійне поєднання з навколишнім світом, але й те, як його образ відповідає продукту, підкреслює і не конфліктує з ним. В той же час персонаж повинен бути виразним і «не побитим», володіти певною часткою шарму. Тому на етапі створення персонажів насамперед ілюструють найяскравіші епізоди зі сценарію, розробляють загальну стилістику проекту і створюють концепти найбільш вражаючих сцен за участю головного героя, де визначається його форма, колірне рішення, маса, постава.

Далі до персонажа додаються характерні деталі (форма зачіски, аксесуари, деталі одягу). Це походить ще з анімаційних принципів студії Дісней таких як привабливість і професійний малюнок. Так, привабливість мультиплікаційного персонажа відповідає тому, що називається акторською харизмою. Привабливий персонаж не обов'язково є позитивним.

Є кілька прийомів для налагодження відносин між глядачем і персонажем; для симпатичних персонажів симетричні або підкреслено дитячі обличчя як правило ефективні. Професійний малюнок означає, що об'єкт зображується з урахуванням його форми в тривимірному просторі. При цьому створення персонажів, чиї ліва і права сторони виглядають дзеркально правильними відображеннями один одного, виглядають мляво. Сучасні аніматори малюють набагато менше завдяки використанню комп'ютерних технологій, але їх робота вимагає наявності загальних уявлень про класичний малюнок на додаток до знань комп'ютерної анімації.

Головними чинниками при створенні візуального образу персонажа залишаються такі інструменти дизайну як формоутворення, кольорове та графічне рішення. Формоутворення персонажа відбувається шляхом складання з простих форм – кругів, овалів, трикутників, прямокутників. Завдання дизайнера в рекламному пояснювальному ролику – не тільки детально розібрати свого персонажа на прості форми, а показати способи перетворення одного персонажа на низку героїв в рамках однієї стилістики одного відео. Таким чином за умови створення універсального шаблону з такими складниками, які при зміненні пропорції тіла і деталей, а також кольору все одно будуть мати спільні стилістичні ознаки на тотожні риси зберігається єдиний візуальний образ подальшого ролика. В такому разі схема побудови персонажа повинна бути проста, логічна, зручна і зрозуміла. Чим грамотніше продумана схема побудови, тим простішою буде подальша робота з персонажем. У комерційному світі це є важливим фактором ціноутворення, що дозволяє скоротити строки на розробку проекту.

Розгляну приклади персонажа в рекламних пояснювальних відео. Від початку розвитку анімаційних пояснювальних відео спостерігалася тенденція створення низки чорно-білих роликів, в яких рука з маркером поступово малювала одну велику ілюстрацію. Потім ця стилістика трансформувалася у вигляді так само графічних чорно-білих проектів із персонажами, ніби намальованими маркером, але вже без відео руки автора та з мінімальною анімацією. Технологічно цей процес виконувався завдяки окресленню фотографій реальних людей, але потім спростився до стилістики коміксу. Це такі проекти як "Bond-style animated video" (Wow-How Studio, 2016), "Sephora – Skincare Loft" (Wonderlast, 2019), "ReportLinker" (Mute, 2014), "Telstra Ultimate Mobile Broadband Wi-Fi" (Giant Ant, 2011).

З розвитком технологій створення анімації в пояснювальних рекламах почали відіграти свої ролі персонажі, які були максимально адаптовані під образ людини, кольори шкіри, одягу та предметів в оточенні, яке відповідало реальному. Це можна прослідкувати в пояснювальних роликах початку 2010-х років авторства різних студій, наприклад "Central 1 Credit Union" (Giant Ant, 2012), "AST Groupe – Your Low Energy House" (Mute, 2014), "Badtracks", "Scripted" (Wonderlust, 2015), "Explainer video for Chk-In" (Wow-How

Studio, 2015), "Allergy Checked App. 2D Explainer Video" (Wow-How Studio, 2016), "Güd Happens" (BUCK, 2012), "BCBS" (BUCK, 2015), "Loyalty Expert – The Distinctive Marketing" (Mute, 2041). Всі ці проекті відтворюють реальне буденне життя людей, роботу в офісі, час вдома або в громадському транспорті, на природі. Так само і кольорове рішення в них схильне до натурального, персонажі мають характерні риси, які вказують на вік або національність завдяки кольору волосся та шкіри, формі тіла та зачіски.

Надалі дизайн зробив ще один крок на зустріч ринку, і палітра відео почала відповідати корпоративним кольорам, що призвело до появи наприклад монохромних відео, де все оточення, природа та персонажі могли бути створені в одному кольорі, наприклад рожевому "Furniture Smart" (Vidico, 2017), "Lyft" (BUCK, 2017). Надалі це призвело до появи нереальних футуристичних кольорових і фактурних рішень, де люди могли мати синій колір шкіри на тлі жовтого неба – "Your Target" (Wow-How Studio, 2018), "Betscoop" (Wow-How Studio, 2019), "Veterans Day" (State, 2016), "Employes" (Vidico, 2020).

Цьому сприяв той факт, що пояснювальні відео насамперед створюються для реклами надсучасних технологій, які мають використовуватися в майбутньому. Отже, має відбутися ототожнення персонажа як когось, можливо, штучного. Або навпаки через космополітизацію та глобалізацію світу персонаж не має бути візуально причетним до певного суспільства. Так само тут постає питання ґендеру, бо для універсальності образу персонажу він може бути спростованим. Це видно в низці робіт "CEMS" (Wow-How Studio, 2019), "DemandJump" (Vidico, 2019), "Shhh" (Giant Ant, 2018).

Нині можливо спостерігати змішування візуальних рішень у розробці персонажа пояснювального ролику. Якщо декілька років тому персонаж відтворював у спрощений спосіб реальний світ, антропоморфне тіло, об'єм і кольори одягу та шкіри персонажа, то нині ця тенденція змінилася. В сучасних відео можна спостерігати поєднання відкритих частин тіла (голова, руки) персонажа у вигляді контурного малюнка на контрасті з одягом, що має повноцінне забарвлення – "PatientBank" (Vidico, 2017), "The Atlantic" (Wonderlust, 2019), "Credit carma" (Giant Ant, 2019). Так відбувається поєднання базових інструментів організації візуального ряду – плями та лінії.

Стилістично персонажі пройшли шляхом спрощення форми від реалістичного відтворення пропорціями людини до абстрактного вигляду з перебільшеннями частинами тіла. Спрощення відбулося не тільки в пропорціях, а і в самих частинах. Так, голова персонажа на повторює багатокомпонентну форму, а виглядає як овал чи навіть круг. Тіла позбуваються талії, все більше нагадують прості геометричні форми прямокутника або овалу, що можна спостерігати в низці проектів "CMT" (State, 2019), "The Science Of Surfing" (Wonderlust, 2019), "Better Farming Practices" (Wonderlust, 2017), "Acast" (Vidico, 2019).

Відсутність деталей також відіграє свою роль. Більш давні роботи презентують максимально наближений до людини образ із присутніми частинами обличчя (ніс, рот, брови, вії, очі, вуса та борода), деталями одягу (краватка, окуляри, прикраси, візерунок), а також відтворенням об'єму у вигляді лінії світла або тіні. Останні персонажі пояснювального ролику спростили деталізацію, відмовившись, наприклад в обличчі, від всього, крім окулярів, знеособивши таким чином персонажа.

Кожен ролик переслідує декілька маркетингових цілей, які суттєво вплинули на візуальний образ персонажа в пояснювальних рекламних роликах. Продукт або послуга, які презентується в цих відео, мають мету розповсюдження по всьому світу, адже нині мобільний ринок дозволяє використання розробки та покупки продукту користувачем із будь-якої країни. Це призводить до уніфікації образу героя відео з метою ототожнення будь-якого реального потенційного покупця з персонажем незалежно, наприклад, від національності. Ці фактори впливають на розвиток не лише стилістики в рамках одного проекту, а на індустрію анімаційного дизайну загалом, що призводить до подальшого конфлікту, де з одного боку постає необхідність розробки характерного неординарного персонажа, а з іншого відсутність оригінальної стилістки через необхідність його узагальнення.

Висновки. Найкращій спосіб сформувати у глядача відчуття зіставлення себе з ситуацією та бажання покупки – це створити пояснювальний рекламний ролик за принципом сторітеллингу, де головний герой буде проживати ті ж самі проблеми та відчувати ті ж самі потреби, що й глядач. Саме тому керівним фактором у виборі стилістики персонажа є цільова аудиторія, на яку спрямовані ролики. І саме цільова аудиторія насамперед і буде прототипом персонажів.

Доступність послуг або винаходів в усьому світі вимагає від рекламних роликів більш виразної, універсальної візуальної мови. Тому за останнє десятиріччя дизайн персонажа пройшов шлях від антропоморфного та людиноподібного до абстрактного, спрощеного, стилізова-

ного. Оптимальним рішенням у такому випадку є створення шаблонного набору елементів тіл, які можуть бути замінені для «народження» нового персонажа, що також дає можливість скоротити витрати часу та бюджету на розробку проекту. Це допомагає виділити пояснювальний рекламний ролик із низки подібних конкурентів. Проте це призводить до того, що фахівці з анімації та дизайнери зі створення проекту не мають певної свободи, яка б дозволила використати творчий потенціал у виборі стилістичного напряму відео.

Анімаційний персонаж для пояснювального ролика насамперед може бути гендерно-нейтральним, знеособленим, не мати певного віку або виразності. Це насамперед дозволяє відвести персонажу другорядну роль і сфокусувати увагу глядача на головному – на продукті або послузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитриева К. А. Разработка персонажа. Проект “Art-character”. URL: web.archive.org/web/20180112042719/http:/art-character.re-animate.com/.
2. Кисель О. 20 советов по дизайну персонажа. Cgmag.net. URL: cgmag.net/20-sovetov-po-dizajnu-personazha.
3. Сторітеллінг. Сторітеллінг – історія про історію. Методичний навігатор. URL: sites.google.com/a/lyceum2.cv.ua/metodicnij-navigator/metodicnimateriali/ storitelling.
4. Эксплейнер – тренд в видеорекламе, который действительно работает. Студия MEDIAGROUP 8 – продакшн полного цикла. URL: mediagroup8.com.ua/2018/07/10/explainer-a-trend-in-the-video-advertising/.
5. Bancroft T. Creating Characters with Personality: For Film, TV, Animation, Video Games and Gaphic Novels. New-York City : Watson-Guptill, 2006, 144 p.
6. BUCK is a talent-driven, global, creative company. URL: www.buck.co/work/.
7. Giant Ant. Giant Ant is a creative studio in Vancouver. URL: www.giantant.ca/.
8. Grant H. What Is an Explainer Video? Lemonlight. URL: www.lemonlight.com/blog/what-is-an-explainer-video/.
9. Gunardi Teguh T., Tokarev K. Character Design: Shape Language and Readability. 80 LEVEL is an industry-leading platform. URL: 80.lv/articles/character-design-shape-language-and-readability/.
10. Harrison K. What You Really Need To Know About Explainer Videos. Forbes. URL: www.forbes.com/sites/kateharrison/2018/04/06/what-you-really-need-to-know-about-explainer-videos/#681ddb646f02.
11. Mute. A communication agency. URL: www.agence-mute.fr.
12. State. We are STATE. Design & Animation. URL: statedesign.tv.
13. The History of Explainer Videos. Explainer Video. Switch Video Productions. URL: www.switchvideo.com/explainer-video.
14. Vidico Animation Studio. Explainer videos for business. URL: vidico.com/explainer-videos.
15. Watch. Vimeo – the world’s leading professional video platform. URL: vimeo.com.
16. Wonderlust. Wonderlust is a design & animation studio based in Canada. URL: www.wonderlustmedia.ca.
17. Wow-How Studio. URL: wow-how.com.

REFERENCES

1. Dmitrieva K. Razrabotka personazha. Proekt “Art-character”. [Character development]. Project “Art-character”. URL: web.archive.org/web/ 20180112042719/http:/art-character.re-animate.com [in Russian].
2. Kisel O. 20 sovetov po dizajnu personazha. Cgmag.net. [20 Character Design Tips]. Cgmag.net. URL: cgmag.net/20-sovetov-po-dizajnu-personazha [in Russian].
3. Storitelling. Storitelling – istoriya pro istoriyu. Metodichnij navigator. [Storytelling. Storytelling is a story about a story]. Methodical navigator. URL: sites.google.com/a/lyceum2.cv.ua/metodicnij-navigator/metodicni-materiali/storitelling [in Ukrainian].
4. Eksplejner – trend v videoreklame, kotoryj dejstvitelno rabotaet. Studiya MEDIAGROUP 8 – prodakshn polnogo cikla. [Explainer is a trend in video advertising that really works.] MEDIAGROUP 8 is a full cycle production studio. URL: mediagroup8.com.ua/2018/07/10/explainer-a-trend-in-the-video-advertising/ [in Russian].
5. Bancroft T. Creating Characters with Personality: For Film, TV, Animation, Video Games and Gaphic Novels. New-York City : Watson-Guptill, 2006, 144 p. [in English].
6. BUCK is a talent-driven, global, creative company. URL: www.buck.co/work [in English].
7. Giant Ant. Giant Ant is a creative studio in Vancouver. URL: www.giantant.ca [in English].
8. Grant H. What Is an Explainer Video? Lemonlight. URL: www.lemonlight.com/blog/what-is-an-explainer-video [in English].
9. Gunardi Teguh T., Tokarev K. Character Design: Shape Language and Readability. 80 LEVEL is an industry-leading platform. URL: 80.lv/articles/character-design-shape-language-and-readability [in English].
10. Harrison K. What You Really Need To Know About Explainer Videos. Forbes. URL: www.forbes.com/ sites/kateharrison/2018/04/06/what-you-really-need-to-know-about-explainer-videos/#681ddb646f02 [in English].
11. Mute. A communication agency. URL: www.agence-mute.fr [in French].
12. State. We are STATE. Design & Animation. URL: statedesign.tv [in English].
13. The History of Explainer Videos. Explainer Video. Switch Video Productions. URL: https://www.switchvideo.com/explainer-video/ [in English].
14. Vidico Animation Studio. Explainer videos for business. URL: vidico.com/explainer-videos [in English].
15. Watch. Vimeo – the world’s leading professional video platform. URL: vimeo.com/ [in English].
16. Wonderlust. Wonderlust is a design & animation studio based in Canada. URL: www.wonderlustmedia.ca [in English].
17. Wow-How Studio. URL: wow-how.com [in English].

УДК 75:091.12:7.041.5
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209727

Марина ПОНОМАРЕНКО,
orcid.org/0000-0002-2406-408X
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
(Одеса, Україна) el.mari@ukr.net

ТРИПТИХ М. ПОНОМАРЕНКО «СІМЕЙНІ РЕЛІКВІЇ»: ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНОГО ЛАДУ

У статті розглянуто твір портретного жанру, створений автором поданої публікації – Мариною Валентинівною Пономаренко – в техніці акрилового живопису. У 2008 році під час завершення навчання в портретній майстерні Харківської державної академії дизайну й мистецтв був створений триптих «Сімейні реліквії» (287х200). Твір виконаний під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України художника-портретиста Віктора Миколайовича Чауса. Портрет-картина був представлений у дисертації «Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова ХХ–ХХІ ст.», захищеній у 2016 році. Досвід художника дозволив теоретизувати свої практичні напрацювання в царині портретного живопису, що є актуальним напрямом у сучасному українському мистецтвознавстві. Образну структуру триптиху «Сімейні реліквії» розкрито через архетип Жінки-Матері та ідею нескінченного циклу відродження. Автопортрет разом із бабусею та мамою дозволив зрозуміти організуючу природу жінки, усвідомити необхідність збереження вічних духовних цінностей роду та нації. Проаналізована композиційна, колористична структура, матеріал і техніка виконання. Виявлено, що трансформація іконографії парадного портрету відбулась у напрямі сакралізації змісту: канонічні атрибути замінені на зображення орнаментованих рушників – символу духовного зв'язку поколінь. Бокові частини триптиху «Рушники» замінюють зображення колон (обов'язковий складник парадного портрету), утворюючи аналогію з порталом, який відкриває іншу реальність та відсилає до архетипу дому-храму, що уособлює мікрокосм і макрокосм людини. Установлено, що висловити ідею домінанти вічного над тимчасовим допомагає зображення умовного простору, використання золотої акрилової фарби як імітації сусального золота. Опора на спадщину світового та українського сакрального мистецтва, канонічну форму парадного портрета вказує на поєднання в сучасній картині «Сімейні реліквії» принципів світського й ритуального мистецтва.

Ключові слова: *парадний портрет, триптих, живопис М. В. Пономаренко, родина, Богиня-Матір, простір, золото, орнамент, рушники.*

Maryna PONOMARENKO,
orcid.org/0000-0002-2406-408X
Candidate of Art History,
Lecturer of the Department of Fine Art
of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
(Odessa, Ukraine) el.mari@ukr.net

M. PONOMARENKO'S TRIPTYCH "FAMILY TREASURES": FEATURES OF THE IMAGE AND ARTISTIC-STYLISTIC STRUCTURE

The work of the portrait genre, created by the author of this article – Maryna Valentynivna Ponomarenko – in the technique of acrylic painting, is considered. In 2008, while graduating from the portrait studio of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, the triptych "Family Treasures" (287x200) was created. The work was performed under the direction of the Honored Artist of Ukraine, portrait artist Viktor Mykolayovych Chaus. The portrait-painting was presented in the dissertation "Artistic and stylistic features of the easel portrait in the painting of Kharkiv XX–XXI centuries", defended in 2016. The artist's experience allowed her to theorize his practical work in the field of portrait painting, which is a relevant area in modern Ukrainian art history. The figurative structure of the work is revealed through the archetype of Women-Mother and the idea of an endless cycle of rebirth. Self-portrait with grandmother and mother makes it possible to understand the organizing nature of women, to realize the need to preserve the eternal spiritual values of the clan and nation. The compositional, coloristic structure, material and technique are analyzed. It was revealed that the transformation of the iconography of ceremonial portrait occurred in the direction of sacralization of content: the canonical attributes were replaced with images of ornamented towel – a symbol of the spiritual connection of generations. The side parts of the triptych – 'Towels" replace the image of the columns (a mandatory component of ceremonial portrait), forming an analogy with the portal, which reveals another reality and refers to the archetype of the temple house, which embodies the microcosm and macrocosm of a man. It is established that the expression of the conditional space, the use of golden acrylic paint as an imitation of gold leaf helps to express the idea of the eternal dominant over the temporary. Reliance on the heritage of world and Ukrainian sacred art, on the canonical form of ceremonial portrait indicates the combination of the principles of secular and ritual art in the modern portrait "Family Treasures".

Key words: *ceremonial portrait, Mother Goddess, space, gold, ornament, painting M. V. Ponomarenko.*

Постановка проблеми. Подолання постмодерністської деконструкції та кризи ідентифікації актуалізує відродження гуманістичної направленості сучасного мистецтва України. Необхідним є переосмислення ідеї мікшируваної культури, в якій художній метод – це поєднання несистемних візуальних фрагментів е єдину мозаїку. У сучасній мистецькій практиці такий підхід став програмним. У соціально-психологічному плані він означає зруйнування персональної самототожності людини, її нездатність до фіксації чіткої позиції у ставленні до плюральних аксіологій. Важливо, що саме портретний жанр відновлює цілісне сприйняття людини та світу, а автопортрет надає художнику ключі до аутоідентифікації.

Зміст та пластична мова сучасного парадного портрету з огляду на поєднання сакрального і світського ще не отримали належного мистецтвознавчого аналізу. Дослідження особливостей образної та формотворчої структури триптиха буде сприяти увазі до початкового – ритуального призначення портрету, встановленню глибинного зв'язку між стародавніми та сучасними творами портретного жанру, збереженню духовної спадщини України в контексті світового образотворчого мистецтва.

Аналіз досліджень. Репродукції триптиху опубліковані в декількох джерелах, але наукового аналізу твір не отримав. Концептуальною моделлю для дослідження образного ладу твору обрані теоретичні роботи доктора мистецтвознавства О. А. Тарасенко, які розкривають ритуальне призначення портретів різних часів. Учена використовує ідею міфологічного мислення та розглядає українське мистецтво в контексті всесвітнього, спираючись на теорію «великого часу» М. М. Бахтіна. Такий метод отримав продовження в поданій статті, де аналіз твору ґрунтується на розкритті сучасних жіночих образів через архетип Матері та встановленні зв'язків сучасного парадного портрету з обрядовою культурою язичництва і християнськими традиціями. Дослідження міфологічних аспектів семантики та іконографії образу Великої Богині в давньослов'янській архаїці містять праці українських та зарубіжних учених: О. Л. Баркової, В. М. Гнатюка, В. В. Іванова, О. І. Потапенка. Вивчення цієї теми залишається важливим для наукового осмислення іконографічних схем жіночих портретних образів.

Оскільки в поданій статті розглядається золото як живописний матеріал, за допомогою якого зображено простір, необхідним стало звернення до наукових джерел, присвяченим його використанню в мистецьких творах. Найчастіше роль золота розглядалась у релігійно-філософському аспекті видатними вченими П. О. Флоренським та С. С. Авєрінцевим, які наголошували на його сакральному змісті. Техніко-технологічні особливості використання золота як основи під живопис розкривав Б. Р. Віппер. У сучасному українському мистецтвознавстві питання сакралізації простору в портреті за допомогою золота розробляється М. В. Пономаренко та має перспективи подальших досліджень.

Мета статті – розглянути особливості образної та художньо-стилістичної структури твору «Сімейні реліквії» у взаємозв'язку з його первинним – ритуальним призначенням. **Завдання –** аналіз змісту та іконографії твору, розкриття художніх прийомів та засобів виразності, котрі посилюють значущість сакрального змісту лексики мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Зміст творів мистецтва, присвячених жіночім образам, традиційно розкривається через архетип Жінки-матері. Жіночій образ сприймається як джерело продовження роду та безперервного циклу відродження, в якому бінарна опозиція «життя-смерть» є природною. Мати – передова фігура там, де відбувається магічне перетворення й воскресіння (Юнг, 2017). Її образ як утілення жіночої енергії Всесвіту, характерний для мистецтва різних світових культур і часів. Культ поклоніння Жінці-Матері закарбувався у дрібній пластиці палеолітичних «Венер», у зображеннях образів Ізиди, Деметри та Церери. Як уважають прихильники міфологічного мислення, надалі він проявився в образі Цариці Небесної (в християнській традиції – Богородиці, в католицькій – Мадонни) (Голан, 1993). Трансформуючись у часі, образ зберіг спільні риси іконографії: фронтальне зображення на повний зріст, підняті вгору руки – жест адорації (рис. 1).

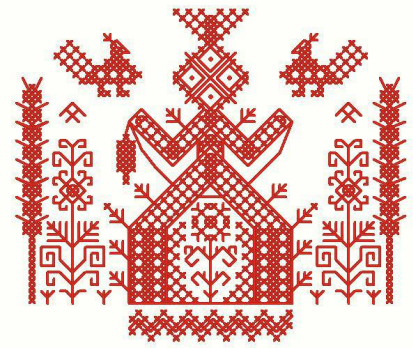


Рис. 1. Орнамент із зображенням Макоші. Схема для вишивки. XXI ст.

У давньослов'янській міфології персоніфікацією однієї з функцій Великої Богині була Макош –

богиня родючості, алегорія Матері-Сирої Землі (рис. 1). У синкретичному образі Макоші впізнаються риси богині долі, покровительки прядіння та вишивання, яка володіла ниткою життя кожної людини (Войтович, 2002). Культ Богині складався з обрядів-присвят родючості. Фольклорний матеріал підтверджує уявлення про взаємозв'язок трьох іпостасей Богині-Матері, в яких зафіксована циклічність часу, пов'язана із життям людини та змінами її зовнішності – молодості, зрілості, старості (Гнатюк, 2000). Ця тема представлена у творах живопису відомих європейських та українських художників (рис. 2; 3).

Рис. 2. Густав Клімт. Три віки жінки. 1905

Рис. 3. Федір Кричевський. Три віки. 1913

Вона знайшла втілення в особливій формі автопортрету у трьохфігурній композиції триптиху «Сімейні реліквії» та була розкрита через зображення жінок трьох поколінь однієї родини (Рис. 4). Вони уособлюють ідею продовження життя, збереження цінностей, котрі передаються від попереднього покоління до наступного.

Інтерпретація традиційної іконографії парадного портрету та поєднання прийомів світського мистецтва із сакральним стали основою методу створення композиції «Сімейні реліквії».

Три монументальні жіночі постаті зображені набагато більше натуральної величини та ніби злиті в єдиний моноліт. Таке художнє рішення притаманне творам живопису модерну. Наприклад, у багатьох полотнах Ф. А. Малявіна жіночі образи – метафори Землі, зображені як єдина маса. У більшості таких творів художника

Рис. 4. Марина Пономаренко. Триптих «Сімейні реліквії». 287х200. Полотно, акрил. 2008

відсутня психологічна ідентифікація героїнь. Такий же принцип побудови композицій характерний для деяких творів митців українського модерну – Ф. Г. Кричевського та С. М. Прохорова. У їх полотнах, на відміну від картин Малявіна, художнє рішення втілилось у графічній інтерпретації. Домінує лінійний абрис, сплощення об'ємів та орієнтації на іконопис. Портретна спадщина згаданих митців стала орієнтиром для створення художньо-стилістичної структури картини «Сімейні реліквії». Ритмічна організація кольорової композиції вирішена орнаментально. Великі кольорові плями чергуються з лініями, об'ємне моделювання форми поєднане із площинним тлом. Живописний стиль виконання співіснує із графічним.

Природа відчуттів та емоцій споріднює портретні композиції модерну й бароко за змістом. Але, поряд із монументалізацією, головним для парадних портретів бароко було відтворення індивідуальності та проникнення в характер людини. У монументальному масштабі триптиху «Сімейні реліквії» велич й узагальнення образу скульптурних пам'ятників поєднана з ознаками камерного станкового портрету – відтворенням схожості, психології та настрою моделей. Жінки змальовані у спокійних позах на повен зріст, їх погляди спрямовані згори вниз. Внутрішню динаміку та духовну єдність героїнь передає рух поглядів. Схожість відтворена в індивідуальних пропорціях облич і пластиці кистей рук та посилена виразним ракурсом у три чверті. Така формула художнього рішення характерна для типології парадних портретів, створених Тіціаном Вечелліо, Пітером Паулем Рубенсом, Антонісом Ван Дейком, Дієго Веласкесом та вбачається в портретній творчості класиків українського живопису – Ф. Г. Кричевського і О. О. Мурашка.

Великий розмір триптиха підкреслює значущість зображеної події та дозволяє глядачу відчувати себе причетним до дійства в панорамному просторі композиції. Змістовна фабула творчого задуму проєктується у вимір трьох окремих частин: ліву і праву – «Рушники» та центральну – «Три віки». Архітектонічною основою твору став триптих, котрий асоціюється з формою вівтарного складня, характерною для європейського релігійного мистецтва. Традиційно його центральна частина присвячувалася сценам біблійних сюжетів, бокові – портретам замовників у молитовних позах. На відміну від канонічної композиції, в центральній картині триптиху «Сімейні реліквії» зображені конкретні жінки, в бокових – рушники. Симетричні вертикалі рушників посилюють піднесений лад символічного простору. Таке художнє рішення розширює площину полотна та встановлює художньо-стилістичний та образний зв'язок трьох частин єдиної композиції. За своєю формою та видовженими пропорціями бокові частини нагадують колони (обов'язковий елемент парадного портрету) та утворюють своєрідну модель дому-храму. *Трансформація іконографії* бокових частин ґрунтується на християнському звичаї в українській культурі – прикрашання ікон «покутними» рушниками, які симетрично обрамляють образ (Рис. 5). Така інтерпретація коріниться в особистих спогадах та родинних традиціях, де зберігалася основна функція рушників – обрядова.

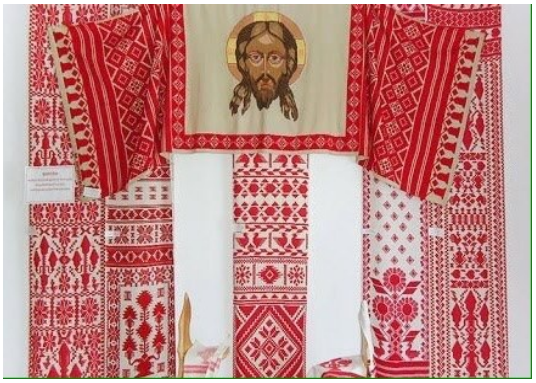


Рис. 5. Кролевецькі ткані рушники. Із фондів музею Кролевецького ткацтва. XX ст.

Орнаментовані рушники, зображені в моїх, маминих та бабусиних руках – важливий атрибут образної структури триптиху. Ритмічне чергування водоспаду складок домотканого полотна акцентує відчуття урочистого таїнства. У тиші золотого простору нібито вчувається тихий шелест тканини, котра нагадує про міфологічну основу живописного твору – стародавні ритуали присвяти Великій Богині (піднесення в дар полотна в його первинному нефарбованому стані) (Баркова, 2018). Білі орнаменти-обереги зображені фактурною пастою для живопису, яка дозволила створити ілюзію об'ємних візерунків та ефект унікальної техніки вишивання «білим по білому» (рис. 6–8). Пастельна гама кольорів лаконічна й вишукана водночас, тональна схожість орнаментальних мотивів та полотна рушників утворює цілісність кольорової плями. Домінує стилізоване зображення жіночого єства. Закодоване в мотивах трикутника та ромба із крапкою в центрі (зоране й засіяне поле), воно здавна поширене в декоративному мистецтві України (Пономаренко, 2017). Архаїчні орнаменти відсилають до уявлень про картину світу наших предків.

Рис. 6

Рис. 7

Рис 8.
Рис. 6, 8. Українська вишивка в техніці «біле по білому». XXI ст.
Рис. 7. Марина Пономаренко. Фрагмент триптиху «Сімейні реліквії». 2008

Техніка акрилового живопису була обрана свідомо, що сприяло утворенню матової оксамитової поверхні на полотні. Особливий зміст, який виходить за межі традиційного психологічного портрету, досягнутий за умов уведення золота як матеріалу для живопису. Теплі вохристо-золотаві кольори злиті в цілісне тло, звільнене від зайвих елементів зображення, джерело освітлення знаходиться позаду постатей. *Простір*, згідно з ідеєю композиції, відтворений як Божественна нескінченність, завдяки чому жіночі постаті опиняються начебто в символічному світі. Це дозволяє відчути таємницю гармонії людини, введеної до позачасового виміру. Як відомо, природа сакрального розкривається через символ (Флоренский, 1993: 312–313). Релігійне світосприйняття різних епох зумовило введення золота до кола символів у потрактуванні портретних образів, але докорінні зміни світоглядів XVIII – XIX століть актуалізують індивідуальний психологічний портрет. У XIX та на початку XX століття увага живописців модерну концентрується на суто декоративних якостях цього матеріалу. «Естетика підмінила сакральне символічне значення золота, вічне змінилося на тимчасове» (Пономаренко, 2017: 201).

У своєму творі «Сімейні реліквії» я звернулась до ритуального призначення золота та нагадала про первинний – сакральний зміст портретів із його використанням. Символічні образи жінок уособлюють загальнолюдські архетипи родинно-духовної спорідненості та ідею вічного циклу відродження життя. Для її втілення необхідною була сакралізація простору. Із цією метою уведено золоту акрилову фарбу як імітацію сусального золота (рис. 9). Світське поєднується із сакральним, реальне стає трансцендентним. Часто слово «золото» вживається у Священному писанні як символ духовних дарів. Таким чином акцентується домінанта духовного плану буття над фізичним.

Рис. 9. Марина Пономаренко. Фрагменти центральної частини триптиху «Сімейні реліквії». Полотно, акрил. 2008

Загальний теплий колорит триптиху будується на гармонії складних поєднань взаємодоповнювальних кольорів. Домінуючим теплим (тло, рушники, спідниці, обличчя жінок) протиставлені холодні відтінки на одязі та поземі. Одяг жінок позбавлений ознак належності до сучасної епохи. *Костюми* являють собою узагальнення українських національних строїв та сприймаються поза часом. Лаконізм й аскетичність одягу сприяє зосередженню на психології облич. Білий колір жіночих сорочок живописно відтворений у прохолодних блакитно-зеленуватих та бузкових відтінках. Схожість їхнього тону з теплим тлом створює враження злиття – постаті майже розчиняються у просторі. Дослідники вважають, що «для українців білий колір – споконвіку священний. Майже всі святкові народні обрядодії проводили саме в білому одязі» (Потапенко, Дмитренко, 1997). Картата плахта маминого вбрання співзвучна до зелено-коричневої умовно зображеної землі та колористично ритмується з моєю брунатно-червоною спідницею. Хустки на головах жінок утворюють гармонію відповідно до контрасту тепло-холодних взаємодоповнювальних кольорів. Глибоким тональним камертоном композиції звучить темно-синя бабусина хустка як протиставлення маминій насичено-жовтій. *Прикраси* мають символічне значення, привертають увагу до очей жінок та утворюють ритмічні чергування деталей. Полиски срібла й золота нагрудних хрестиків, сережок-перлин, сережок-кілець та мониста перегукуються із блиском очей. Яскраві коралі з декількох разків утворюють графічний орнамент червоних ритмів. Коло, втілене у формі прикрас, із давніх часів на Україні вважалось магічним оберегом, а його замкнена лінія – символом духовного та родового зв'язку (Потапенко, Дмитренко, 1997).

Висновки. Образну структуру композиції «Сімейні реліквії» розкрито через архетип Жінки-Матері та ідею нескінченного циклу відродження. Автопортрет разом із бабусею та мамою дозволив зрозуміти організуючу природу жінки, усвідомити необхідність збереження вічних духовних цінностей роду та нації. Величність образів розкрита в поєднанні загального з індивідуальним.

Виявлено, що трансформація іконографії парадного портрету відбулась у напрямі сакралізації змісту: канонічні атрибути замінені на зображення орнаментованих рушників – символу духовного зв'язку поколінь. Бокові частини триптиху «Рушники» замінюють зображення колон (обов'язковий складник парадного портрету). Установлено, що висловити ідею домінанти вічного над тимчасовим допомагає зображення умовного простору, використання золотої акрилової фарби як імітації сусального золота.

Опора на спадщину світового та українського сакрального мистецтва, традиційну форму парадного портрета вказує на поєднання в сучасній картині «Сімейні реліквії» принципів світського й ритуального мистецтва. Творчо переосмислені, ці набутки проявились у художньо-стилістичній та образній структурі твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.* Москва : Наука, 1973. С. 43–52.
2. Баркова А. Л. Сотворение мира. Богиня-Мать. Бог Земли. Бессмертная Возлюбленная: Четыре лекции о мифологических универсалиях. Москва : Рипол Классик, 2018. 195 с.
3. Бражник М. В. Три возраста. Domus-design. Киев, 2011. № 3(88). С. 30.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2019. 352 с.
5. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва : АСТ–ПРЕСС КНИГА, 2004. 368 с.
6. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.; іл.
7. Гнатюк В. М. Нарис української міфології. Львів : Інститут народознавства НАН України. 2000. 263 с.
8. Голан А. Миф и символ. Москва : Русслит, Тарбут, 1993. 376 с.
9. Пономаренко М. В. Золото як матеріал в живопису: сакралізація простору. *Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції науково-викладацького складу і молодих вчених у рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017».* Харків : ХДАДМ, 2017. С. 200–201.
10. Потапенко О. І. та ін. Словник символів / за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. Київ : Редакція часопису «Народознавство», 1997. 156 с.
11. Тарасенко О. А. Портрет і ритуал. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ.* 2005. № 5. С. 56–68.
12. Тарасенко О. А. Портрет и маска (лик). Фазы Бытия. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2003. № 2. С. 108–133.
13. Тарасенко О. А. Простір портрету. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної академії ім. А. В. Нежданової.* 2005. Вип. 6. Кн. 1. С. 148–162.
14. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург : Мифрил, 1993. С. 312–313.
15. Художня антологія Харківщини. Живопис / за заг. ред. В. І. Ковтуна. Харків : 2018. С. 167.
16. Юнг К. Г. Человек и его символы. Москва : Серебряные нити, 2017. 352 с.

REFERENCES

1. Averyntsev S. S. (1973). Zoloto v sisteme simvolov rannevizantiyskoy kultury [Gold in the system of symbols of the early Byzantine culture]. Moscow : Nauka. [in Russian].
2. Barkova A. L. (2018). Sotvorenie mira. Bogynia-Mat. Boh Zemli. Bessmertnaya Vozlyublennaya: Chetyre lektsyi o myfologycheskikh universalyiakh [Creation of the world. Mother Goddess. God of the Earth. Immortal Beloved: Four lectures on mythological universals]. Moscow : Rypol Klassyk. [in Russian].
3. Brazhnik M. V. (2011). Tri vozrasta [Three ages]. Domus-dyzain – Domus-design. № 3(88). 30 [in Russian].
4. Velflin H. (2019). Osnovnye poniatyia ystorii iskusstv [Basic concepts of art history]. Sankt Petersburg : Azbuka-klassyka [in Russian].
5. Vipper B. R. (2004). Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva [Introduction to the historical study of art]. Moscow : AST–PRESS KNYHA [in Russian].
6. Voytovych V. (2002). Ukrainska mifolohiia. [Ukrainian mythology]. Kyiv : Lybid. [in Ukrainian].
7. Gnatiuk V.M. (2000). Narys ukrains'koi mifolohii [The sketch of Ukrainian mythology]. Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. [in Ukrainian].
8. Golan A. (1993). Mif i simvol [Myth and symbol]. Moskva : Russlyt, Tarbut. [in Russian].
9. Ponomarenko M. V. (2017). Zoloto yak material v zhyvopysu: sakralizatsiia prostoru [Gold as a material in painting: sacred space]. Aktualni pytannia mystetstvoznavstva: vyklyky XXI stolittia – Topical issues of the art criticism: Challenges of the 21st century, 200–201. [in Ukrainian].
10. Potapenko O. I., Dmytrenko M. K., & Potapenko H. I. (1997). Slovnyk symvoliv [The dictionary of symbols]. Kyiv: Redaktsiia chasopysu "Narodoznavstvo". [in Ukrainian].
11. Tarasenko O. A. (2005). Portret i ritual [Portrait and ritual]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art criticism of Ukraine*. № 5. P. 56–68 [in Russian].
12. Tarasenko O. A. (2003). Portret i maska (lik). Fazy Bytiya [Portrait and mask (image). Phases of Being]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv.* Kharkiv State Academy of Design and Mystery newsletter. Kharkiv. № 2. P. 108–133 [in Russian].
13. Tarasenko O. A. (2005). Prostir portretu [Spaciousness of portrait]. Muzychne mystetstvo i kultura – Musical mastery and culture. № 6(1). P. 148–162 [in Ukrainian].
14. Florenskiy P. (1993). Ikonostas. Izbrannyye trudy po iskusstvu. [The iconostasis. Selected Works of Art]. Sankt Petersburg: Myfryl. [in Russian].
15. Khudozhyestvyennaya antologiya Kharkovshchiny. [Art anthology of Kharkiv region]. 2018. [in Russian].
16. Yung K.G. (2017). Chelovek i eho symvoly. [Man and his symbols]. Moscow : Serebrianye nyty. [in Russian].

УДК 78.22.1
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209729

Ірина П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА,
orcid.org/0000-0002-7211-1602
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського
(Миколаїв, Україна) musik_prof@ukr.net

ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ДИСКУРСУ ЯК БАГАТОВИМІРНОГО ТЕКСТОВОГО ПРОСТОРУ

У статті порушено проблематику музичного дискурсу, який мислиться як багатовимірний текстовий простір, здійснено аналіз поняття «музичний дискурс» з урахуванням сучасних тенденцій розвитку лінгвістики та музикознавства, виявлено його сутнісні характеристики з позицій сучасного семіозу. Здійснено аналіз поняття «дискурс» із позицій сучасної лінгвістики та музикознавства. Наголошено на тому, що термін «дискурс» має глибоке коріння та варіативну етимологію, яка змінювалась упродовж тривалого часу та мала вектор тлумачення від «аналітичних дій» до «механізму актуалізації мови» в системі комунікації. Зазначено, що в гуманітарній думці під впливом лінгвістичних студій виникали різні теорії дискурсу, зокрема: критичний дискурс-аналіз (Т. А. Ван Дейк, Н. Ферклоу, Р. Водак), структурний аналіз міфів і дослідження способів комунікації в різних культурах (У. Лабов, Н. Ріс), когнітивні моделі розуміння зв'язного тексту й дискурсу (Т. А. ван Дейк, Д. Кінч) тощо. Закцентовано увагу на тому, що починаючи із 60-х рр. XX ст. термін «дискурс» набуває категорійного значення та корелює з поняттям «текст», чому сприяв розвиток семіотики як спеціалізованої галузі знання. Проте вже із 70-х рр. у наукових дослідженнях відбувається специфікація терміна «дискурс», який інтерпретували як спосіб актуалізації тексту, де текст і мовлення мислились як аспекти дискурсу.

Зазначено, що в теоретичному музикознавстві попри відсутність методологічного обґрунтування термін дискурс все ж таки отримав своє ґрунтовне осмислення в багатьох аналітичних працях, зокрема у дослідженнях таких науковців: М. Арановського, Б. Гаспарова, Л. Березовчук, Л. Дьячкової, Б. Каца, Л. Казанцевої, А. Клімовицького, І. Коханик, В. Москаленка, І. Пясковського, М. Раку та інших. Продовжуючи заявлений аналітичний напрям у контексті поданої статті зроблено спробу виявити змістовні характеристики музичного дискурсу, який мислимо як багатовимірний текстовий простір. Зазначено, що музичний дискурс характеризується прагматичним спрямуванням та діалогічним характером представлених у ньому текстів, які взаємодіють між собою. Під поняттям «тексти» розуміємо не тільки авторські інтенції у вигляді музичних творів, але й виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання (рецензії, відгуки, діалоги, аналітика, критика тощо), котрі вибудовують смисловий вимір дискурсу. Це своєрідна поліфонічна форма існування різних музичних текстів, де звучать думки, висловлюються погляди та народжуються смислові виміри музичної культури загалом.

Наголошено на тому, що в музичному дискурсі віддзеркалюється складний контекст відносин, котрий передбачає особливий алгоритм його розуміння як художньої практики, яка побутує в контексті конкретного соціуму та охоплює не тільки контекстний вимір його існування, але й мету, установки, досвід особистості як творця, так і слухача. Тобто музичний дискурс – це семіотична система, в контексті якої відбувається генерація (породження) – трансляція (виконання, інтерпретація, прочитання) – засвоєння (сприйняття) музичних цінностей, де взаємодія всіх компонентів визначає актуалізацію його смислу. Зазначено, що складники музичного дискурсу неоднорідні за своєю значимістю, проте відіграють важливу роль у процесі музичної комунікації, спрямовуючи вектор полілогу на засвоєння музичних цінностей. Зазначено, що в музичному дискурсі проявляється семантична єдність різних складників музично-мовленнєвого потоку, зануреного в ситуацію музичного спілкування. Із таких позицій між музичним текстом і дискурсом вибудовуються відносини реалізації, де в музичному тексті можуть проявлятись різні дискурси. Тобто саме в контексті музичного дискурсу мисленнєві процеси знаходять своє експліцитне вираження, набуваючи форм тексту, що характеризується його залученням у соціальний контекст, де мовлення – текст – дискурс існують у просторі макродіалогу та є своєрідною поліфонією «різних голосів» культури.

Ключові слова: *дискурс, музичний дискурс, аналітичний підхід, текстовий простір музичної культури.*

Irina P'YATNISKAYA-POZDNYAKOVA,
orcid.org/0000-0002-7211-1602
Doctor of Art History,
Associate Professor of the Department of Musical Art
of V. O. Sukhomlynskyi Mykolaiv National University
(Mykolaiv, Ukraine) musik_prof@ukr.net

TO THE PROBLEM OF MUSICAL DISCOURSE AS A MULTIDIMENSIONAL TEXT SPACE

The article deals with the issue of musical discourse which is deemed as a multidimensional text space; taking into account modern trends in the development of linguistics and musicology, the concept of "musical discourse" is analyzed. The article identifies the essential characteristics of musical discourse from the perspective of modern semios. The article analyzes the concept of "discourse" from the perspective of modern linguistics and musicology.

It is emphasized that the term "discourse" has deep roots and a variable etymology that has changed over a long time and has had a vector of interpretation from "analytical actions" to "the mechanism of language actualization" in the communication system. It is noted that according to humanitarian approach, under the influence of linguistic studies, various theories of discourse arose, in particular: critical discourse analysis (T. A. van Dyck, N. Ferklow, G. Vodak), structural analysis of myths and the study of communication methods in various cultures (V. Labov, N. Ris), cognitive models of understanding a coherent text and discourse (T. A. van Dyck, D. Kinch), etc. It is emphasized that since the 1960s, the term "discourse" acquires a categorical meaning and correlates with the concept of "text" which was facilitated by the development of semiotics as a specialized field of knowledge. However, since the 1970 s, the term "discourse" has been specified in scientific researches. It has been interpreted as a way to actualize the text where text and speech were thought of as aspects of discourse. It is emphasized that in theoretical musicology, despite the lack of methodological justification, the term discourse still received its thorough understanding in a number of analytical works, in particular: N. Aranovsky, B. Gasparov, L. Berezovchuk, L. Dyachkova, B. Kats, L. Kazantseva, A. Klymovitsky, I. Kokhanik, V. Moskalenko, I. Pyaskovsky, M. Raku and others.

Following the stated analytical approach in the context of this article, an attempt is made to identify the content characteristics of musical discourse, which is conceived as a multidimensional text space. It's noted that musical discourse is pragmatically oriented and the texts it comprises are dialogical in nature. By "texts" we mean not only the author's intentions in the form of musical works, but also performing interpretations, analytical readings (reviews, dialogues, analysis, criticism, and so on) that build the semantic dimension of discourse. This is a kind of polyphonic form of existence of different musical texts where opinions and points of view are expressed, and semantic dimensions of musical culture as a whole emerge.

It is noted that musical discourse reflects a complex relationships context which implies a special algorithm for understanding it as an artistic practice that exists in the context of a particular society and includes not only the contextual dimension of its existence, but also the goal, attitudes, and experience of the individual as the creator and the listener. I.e., musical discourse is a semiotic system in the context of which there is a generation (procreation) – translation (execution, interpretation, reading) – assimilation (perception) of musical values, where the interaction of all components determines the actualization of its meaning. The components of musical discourse are heterogeneous in their significance, but they play an important role in the process of musical communication, directing the polylogue vector to the assimilation of musical values.

The semantic unity of various components of the musical-speech flow, immersed in the situation of musical communication, is manifested in musical discourse. From these positions, the relations of realization are built between the musical text and discourse, where different discourses can manifest themselves in the musical text. I.e., it is in the context of musical discourse that thought processes find their explicit expression, acquiring the form of a text characterized by its inclusion in the social context, where speech – text – discourse exist in the space of a macro dialogue and is a kind of polyphony of "different voices" of culture.

Key words: *discourse, musical discourse, analytical approach, textual space of musical culture.*

Постановка проблеми. Заявлена проблематика представлена ґрунтовними теоретичними дослідженнями та має міждисциплінарний вектор свого спрямування, що дозволяє говорити про її актуальність, яка й до сьогодні залишається відкритим простором для мисленнєвих рефлексій. Проте одним із маловивчених аспектів виявився ракурс дослідження музичного дискурсу як текстового простору.

Мета статті – розглянути особливості музичного дискурсу як складноорганізованого текстового простору з варіативним розмаїттям його осмислення, яке може набувати форм щодо фіксованої події, в контексті якої відбувається репрезентація музичної культури певного часу.

Виклад основного матеріалу. Етимологія терміна «дискурс» сягає своїм корінням латинського "discurrere" (вести перемовини, обговорювати), який у контексті середньовічної академічної науки отримав тлумачення «роздуму», тобто логічно побудованого усного (або письмового) мовлення. У такому розумінні смислове навантаження терміна «дискурс» схоже за значенням із поняттям «тексту» як об'єднаної смисловим зв'язком цілісної послідовності знакових одиниць. Упродовж XVI–XVIII ст. термін «дискурс» використовувався саме в цьому значенні та був синонімом наукового пошуку, а під дискурсивним мисленням розуміли аналітичні дії, завдяки яким можливе пізнання будь-яких явищ. Проте вже у XVIII ст. поняття дискурсу набуває додаткових характеристик завдяки інтроспекції як невід'ємного складника дискурсивного аналізу, що передбачає звернення до внутрішніх структур явища, яке досліджується. У XIX ст. поступово відбувається зміна форм наукового дискурсу разом із формою презентації наукових результатів, а саме поняття починає функціонувати як у галузі точних (цілеспрямоване, логічне наукове мислення), так і гуманітарних (вільне вираження думки, що може й не бути науково структурованим) наук. Проте за дискурсом зберігається його ключова характеристика нормативності, котра передбачає наявність формально-логічних структур.

На початку XX ст. дискурсивна проблематика отримує новий вектор розвитку, а сам термін «дискурс» широко використовується в контексті гуманітарних наук, що зазвичай пов'язують із працею «Мова і дискурс» бельгійського лінгвіста Е. Б'юісанс, у якій було розширено бінарну

опозицію «мова – мовлення», а сам термін мислився як посередник між мовою та процесом живого мовлення. У такому контексті дискурс набуває значення механізму актуалізації мови в системі комунікації.

Загалом, теорії дискурсу в гуманітарній думці виникали під впливом лінгвістичних студій, у контексті яких наголошувалось на тому, що аналіз мови має враховувати не тільки граматику, але і процес її функціонування в соціумі (мовленнєва інтеракція, діяльнісний підхід тощо). Як наслідок – виникали різні підходи, серед яких – критичний дискурс-аналіз (Т. А. Ван Дейк, Н. Ферклоу, Р. Водак), структурний аналіз міфів і дослідження способів комунікації в різних культурах (У. Лабов, Н. Ріс), когнітивні моделі розуміння зв'язного тексту й дискурсу (Т. А. Ван Дейк, Д. Кінч) тощо. Проте у другій половині XX ст. дискурсивна практика суттєво змінилася, а сам дискурс стає однією із ключових категорій наукового аналізу, предметом спеціальних досліджень філософських та соціально-гуманітарних дисциплін, що спричинило появу цілого спектру міждисциплінарних напрямів.

Із 60-х рр. XX ст. термін «дискурс» набуває категоріального значення та корелює з поняттям «текст», чому сприяв розвиток семіотики як спеціалізованої галузі знання. У 70-х рр. у наукових дослідженнях відбувається специфікація терміна «дискурс», який інтерпретували як спосіб актуалізації тексту, де текст і мовлення мислилися як аспекти дискурсу. Водночас, визнаючи первинність тексту щодо дискурсу, досліджувалась динамічна форма існування тексту, а в поле дослідження потрапляли різні дії з мовою та мовленням. Такі підходи до дискурсу сприяли появі різних напрямів, серед яких соціолінгвістичний, лінгвосеміотичний, французький дискурс-аналіз, теорія мовленнєвих актів, критичний дискурс-аналіз тощо. Водночас вони прагнули інтегрувати в собі різні концепції, що привело до появи міждисциплінарних досліджень, де організація смислу дискурсу визначалась «темою» як динамічним утворенням, котре розгортається в контексті дискурсивної практики.

У 90-х рр. та на початку нульових теорії дискурсу найбільш інтенсивно інтегруються в різні галузі знання, утворюючи міждисциплінарні напрями. Зокрема, такі зв'язки спостерігаються між лінгвістикою і психологією, лінгвістикою й соціологією, психологією та антропологією, що сприяло появі нової галузі – дискурсології та дозволило розширити змістовне поле терміна «дискурс» від суто лінгвістичного до філософського, набувши статусу самостійного підходу, зокрема:

– з позицій лінгвістичного підходу, *дискурс – це структурно завершене змістовно-мовленнєве утворення*, яке може складатись як із кількох висловлювань, так і з цілісного тексту;

– *з* позицій функціонального підходу, *дискурс – це спосіб функціонування мови* в соціальному контексті;

– *з* позицій прагматичного підходу, *дискурс – це соціокультурний простір*;

– *з* позицій філософського підходу, *дискурс – це корпус правил*, котрі мають історико-культурні та соціальні характеристики.

Такий широкий спектр дослідження дискурсу сприяв надзвичайно великому термінологічному виміру самого поняття, який мислиться і як текст, і як когнітивний процес, і як реалізація процесу мовлення в конкретній ситуації спілкування, набуваючи соціокультурного аспекту, тощо. Загалом, дефінітивне поле терміна «дискурс» у різних тлумачних словниках, попри незначні відмінності у формулюванні, висвітлює такі основні характеристики, як: комунікативність, діалогічність (відкритість, інтеракціональність), динамічність, прагматичність (цілеспрямованість на аудиторію), макроситуативність, ілокутивність (постановка та вирішення проблематики здійснюється у процесі мовлення), часова обмеженість, соціальна зорієнтованість та мовна функціональність, психологічно-орієнтований простір (тобто залучення як вербальної, так і невербальної комунікації, котра обмежена часопросторовим та людським фактором) тощо.

З іншого погляду, дискурс мислиться як складна комунікативна форма існування мови, в якій віддзеркалюється ментальність етносу, або сукупність знань у тій чи іншій галузі культури, що фіксується знаковими системами. За такої умови під комунікативною формою розуміють усне мовлення, письмовий та невербальний текст автора, який виникає в його уяві. Із таких позицій текст розглядається як дискурс, а дискурс – як особлива форма функціонування мови (Кубрякова, 1997: 19). Тобто в текстах також може бути зосереджений особливий дискурс, який можна віднести до конкретної соціальної або професійної групи як своєрідний альтернативний світ, котрий актуалізує лексику і граматику в різних типах дискурсу. Тобто дискурс дозволяє відтворити лексичні, синтаксичні особливості мовної картини конкретної особистості, її світобачення та є віддзеркаленням як соціальних практик, так і соціокультурних знань загалом. Водночас дискурс розглядається не

як мисленнєва, а як комунікативно-прагматична діяльність (Карасик, 1998a), у контексті якої мова орієнтована на дискурс, а тексти є результатом мовленнєвої діяльності, узагальнення котрих відбувається на рівні системи мови.

Загалом, у більшості праць дефініція дискурсу подається за допомогою терміна «текст». Водночас є різні підходи у вирішенні дихотомії «дискурс – текст»: від повного ототожнення до розмежування понять відповідно до різних параметрів або внесення «тексту» в більш ширшу категорію «дискурсу». Така строкатість виникла внаслідок термінологічної неспіввіднесеності терміна «аналіз дискурсу» (discourse analysis), котрий отримав у науковій німецькій школі еквівалент «лінгвістика тексту» (textlinguistik) та позначав дисципліну, яка займається дослідженням тексту. У цій термінологічній невизначеності значну роль відіграла саме лінгвістика тексту, в контексті якої поняття «текст» і «дискурс» вживались як взаємозамінні, а різниця між ними не вважалась принциповою. Це свідчить про багатоаспектність та поліфункціональність терміна «дискурс», який до сьогодні не позбавився полісемічності та став об'єктом дослідження різних дисциплін. Проте з часом було сформовано передумови для розмежування цих двох понять, де під «текстом» почали розуміти цілісний вербальний продукт, а також зроблено спробу виокремити категорійні ознаки дискурсу, серед яких: багатоплановість структури, котра зумовлює його знаковий характер; семантична єдність; поєднання соціального з інтроспективним; здатність до утворення різних смислів; ситуативність та екстралінгвістична спрямованість (Карасик, 1998b). Попри доволі широкий спектр досліджень дискурсу, вони можуть бути згруповані у два напрями:

– *дискурс як когнітивно обумовлена комунікативна подія*, яка фіксується в письмових текстах. Із таких позицій дискурс – це одиниця операціонального аналізу, котра має суто функціональне спрямування. Водночас дискурсивний аналіз передбачає виявлення складників комунікативного процесу, що відображені в його внутрішньотекстовій організації, та характер впливу екстралінгвістичних факторів (соціальних, культурних тощо) на формування мовних закономірностей;

– *дискурс як сукупність тематично співвіднесених текстів*, які корелюють один з одним, функціонують у межах однієї комунікативної сфери або «дискурсивної формації» (у термінології М. Фуко), змістовний вимір яких розкривається за допомогою інтертекстуальних зв'язків. У такому розумінні дискурс як прагматично спрямований часопросторовий континуум може мати усну або письмову форму, вербальні та невербальні складники, представляти окремий історичний період, соціальну спільноту або цілу культуру. За такої умови дискурсивний аналіз передбачає виявлення тих спільних ознак, які об'єднують у єдиному дискурсивному просторі різні тексти та аналіз тих стратегій, що в них реалізуються. Тобто акцент робиться на конвенціональному характері комунікації, яка пов'язана із прагматичними умовами породження і сприйняття різних типів текстів.

Попри те, що це різні підходи у визначенні дискурсу, але вони не є принципово різними, оскільки акцентують різні сторони одного й того ж явища й визначають такі його характеристики, як: комунікативність; діалогічність; динамічність; прагматичність; макроситуативність; ілокутивність (постановка та вирішення проблематики здійснюється у процесі мовлення); часову обмеженість; соціальну зорієнтованість та мовну функціональність; психологічно орієнтований простір (тобто залучення як вербальної, так і невербальної комунікації, обмеженої часопросторовим та людським фактором, що дозволяє виявити змістовну єдність різних текстів) тощо.

Незалежно від напряму дослідження більшість учених ядром дискурсу визнають текст як складний синергетичний продукт, процес народження якого відбувається на рівні свідомості особистості та апелює до емоційного досвіду, генетико-культурної інформації та соціокультурного знання, забезпечуючи адекватну реакцію на виклики навколишньої дійсності (Клименюк, 2010: 211). У такому розумінні дискурс виступає як медіатор соціокультурно зумовленої комунікації та характеризується специфічними особливостями (тематичними, лексичними, синтаксичними тощо), які «актуалізують його смисл, інтенції та функції» (Потапчук, 2013: 140).

Попри таке розмаїття різних підходів у дослідженні дискурсу, й до сьогодні немає чіткого визначення, до якого інструментального рівня він належить. Доволі строката картина дефініцій дискурсу дозволяє його потрактовувати і як підхід, і як форму текстового аналізу, і як сукупність різних технік аналізу, і як інструментарій дослідження мови (її структури, функцій та способів застосування) тощо. Такий строкатий термінологічний вимір дискурсу свідчить про наявність як широкого, так і вузького його розуміння. Зокрема, під дискурсом у вузькому значенні розуміють динамічний процес породження і сприйняття тексту, котрий має соціокультурну та прагматичну спрямованість. У широкому розумінні цей процес

містить процес мовлення і сам текст, які є видовими поняттями щодо родового «дискурс», який їх об'єднує.

У ХХ ст. екстраполяція поняття «дискурс» у галузь музичного мистецтва дозволила вийти на новий рівень осмислення соціокультурного простору з його інноваційним, складно організованим музичним текстом та варіативним розмаїттям форм (виконавські, аналітичні інтерпретації тощо). Музичний дискурс мислиться як порівняно фіксована подія, котра має чіткий вектор презентації музичної культури певного часу, де музичні тексти набувають форм резонансних подій, які дозволяють розширити межі соціокультурної ситуації та сприяють оновленню музичних традицій. Надзвичайно складний соціокультурний період розвитку музичного мистецтва ХХ ст. з його артикуляцією значущих цінностей та понять, котрі були інкрустовані в подекуди несприятливий контекст ідеологічної системи координат, зміг закцентувати увагу на необхідності укорінення в музичний простір ідеї самоцінності та унікальності музичної культури. Акцентуація на найважливіших смислових акцентах музичної культури того часу, структурованість комунікаційного простору навколо різних музичних подій дозволили не тільки зберегти власні надбання композиторської практики, але й інкрустувати в її контекст нові тенденції розвитку.

Уведений в теоретичне музикознавство термін «музичний дискурс» позначав складні процеси в розвитку музичної культури ХХ ст. з її надзвичайно складним жанрово-стильовим потенціалом та динамікою соціокультурного розвитку. У такому розумінні музичний дискурс мислився як складний смисловий простір, своєрідна макроструктура та мав кілька вимірів, серед яких:

– інституціональний, який розкриває взаємозв'язок між індивідом і різними інститутами та представлений найрізноманітнішими формами (презентації, репрезентації, інтерпретації тощо) й різними рівнями абстрактності (письмовий, усний, візуальний, тощо);

– контекстуальний, що розкриває різні варіанти соціокультурної ситуації, в якій реалізується дискурс;

– ментальний, котрий розкриває ціннісні установки та мотивації творчості особистості митця певного типу культури.

Будь-який дискурс може бути «<…> виявлений, описаний та зрозумілий тільки в контексті» (Водак, 1997: 76), що дозволить декодувати його смислові виміри. Це важливий тезис, оскільки в контексті музичного дискурсу як соціально спрямованої інтерактивної взаємодії текстові структури набувають багатозначності, а їх осмислення відбувається на соціокультурному, історичному, стильовому, граматичному (синтактика), смисловому (семантика), мотиваційному (прагматика) рівнях, які в сукупності визначають стратегію його репрезентації.

Загалом, погляд на музику як на дискурс є не новим у теоретичному музикознавстві та набув свого осмислення в контексті праць як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Найбільше до проблеми осмислення музичного дискурсу долучилась соціологія музики, яка сфокусувала свою увагу на вивченні соціального аспекту функціонування музики, проте поняття «музичне мовлення» та «музичний текст» залишилися поза її увагою. Водночас більшість учених мислили дискурс як багатовимірний «текстовий простір» (за Ю. Лотманом), у якому презентована ментальна модель особистості митця, що проявляється на рівні інтерпретацій, смислових реконструкцій, відкритих для полілогу, тощо. Проте в теоретичному музикознавстві термін «музичний дискурс» так і не набув методологічного обґрунтування, про що свідчить відкритість його дефініційного поля, невизначеність типів та критеріїв аналізу, жанрово-стильових різновидів, модусів тощо. Проте є окремі аналітичні праці, в контексті яких наголошується на функціонуванні художніх практик композиторів у дискурсивному просторі музичної культури. Зокрема у працях О. Берегової поняття «дискурс» мислиться як «складне комунікативне явище», а «музичний дискурс» представлено як «комунікативну подію», як «<…> процес розгортання та інтерпретації музичного твору як потоку музично-мовленнєвої поведінки, «заглибленої» в ситуацію музичного спілкування» (Берегова, 2009a).

Із таких позицій, метою музичного дискурсу є «<…> вираження й передача засобами звукової матерії емоційно впорядкованої художньої інформації; спосіб його реалізації – творчий діалог між усіма учасниками музичного спілкування, котрий здійснюється за кількома, якісно різними лініями комунікації» (Берегова, 2009b). Проблематика музичного дискурсу порушувалася і в контексті інтертекстуальності як однієї з форм його прояву. За такої умови інтертекстуальність у широкому розумінні мислили як наявність у музичному тексті константних і динамічних складників, а у вузькому – як наявність «чужого слова» (в термінології М. Бахтіна) у вигляді різних «фігур інтексту». До речі, саме ідеї М. Бахтіна про «чуже слово», яке виникає під час взаємодії з іншими текстами, «<…>

утворюючи певний «діалог» [Бахтін, 1975: 35), мали важливий вплив на формування інтертекстуальності, як присутності в новому тексті елементів попередніх художніх текстів.

У теоретичному музикознавстві розуміння інтертекстуальності як величезного цитатного фонду було заявлено у працях Б. Гаспарова та, в подальшому, отримало досить широкий діапазон тлумачень «від цитати до «відбитка структури», котрі являють собою певні «уламки» й мають лише «метонімічну функцію». У подальшому у працях М. Арановського інтертекстуальність набула значення домінантної характеристики музичного тексту. Уже наприкінці 90-х рр. ХХ ст. заявлену проблематику в аспекті інтертекстуальності було продовжено у працях Л. Березовчук, Л. Дьячкової, Б. Каца, Л. Казанцевої, А. Климовицького, І. Коханик, В. Москаленка, І. Пясковського, М. Раку та багатьох інших. Зокрема, було класифіковано різні види таких маркерів інтертекстуальності, як цитації, алюзії, стилізації, асоціативні образи, метафори, архетипічна символіка тощо.

Також наголошувалося на тому, що найбільш розповсюдженим є звернення до лексики іншого композитора задля підсилення музичного образу, набуття ним багатогранності, це свідчить про пластичність мислення композитора та характеризує сам метод композиції. Водночас різнорівневі одиниці утворюють єдиний смисловий простір, який має свою логіку та характеризується когерентністю (зв'язністю) та метакомунікативною спрямованістю. Завдяки цьому інтертекстуальність набула рівня домінуючої тенденції в музичному мистецтві постмодерну з його асоціативністю, діалогічністю, полістилістикою мислення як своєрідна модель пізнання дійсності крізь призму «чужого тексту». Наголошувалось, що в текстах із домінуючим семантичним складником наявний цілий ряд опозицій на зразок сакральний – світський, життя – смерть, небо – земля тощо, котрі мають духовну значимість і зорієнтовані на глибинні шари людської психіки. Зазначалось, що цитації є важливим засобом структурування смислового рівня музичного тексту, а це віддзеркалює специфіку світосприйняття та характер художнього мислення композитора, а сама цитата в новому контексті отримує інше змістовне навантаження, що свідчить про глибоку зануреність композитора у стиль оригіналу. Було зазначено, що аналітичні підходи до алюзій (як особливого виду текстової імплікації) дозволяють виявити різні засоби виразності, від окремої інтонації до метро-ритмічного малюнку, котрі здатні набувати характеристик репрезентанта (знака) певного стилю. Водночас акцентувалась увага на складності їх аналізу, на який впливає багатошаровість самого музичного тексту, котрий має як інваріантні, так і варіативні складники.

Подальший аналіз текстових взаємодій із метою виявлення смислових рівнів музичних текстів привів до виокремлення різних модусів їх осягнення. Із таких позицій будь-який художній текст, і музичний зокрема, потенційно містить у собі інші тексти як комбінацію різних конструктивних елементів, ідей, сюжетних схем та структурних моделей, що зумовлено особливостями художнього мислення, яке спирається на багаж людської пам'яті, де зберігаються художні знаки-образи позатекстової реальності. Тобто, музичний текст – це потенційний тезаурус певного історико-культурного часу, а інтертекстуальність – семіотичний простір різних мовних систем, які між собою референційно співвіднесені.

Попри велику кількість ґрунтовних досліджень, маємо зазначити, що музичний дискурс характеризується прагматичним спрямуванням та діалогічним характером представлених у ньому текстів, котрі взаємодіють між собою. Під поняттям «тексти» розуміємо не тільки авторські інтенції у вигляді музичних творів, але й виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання (рецензії, відгуки, діалоги, аналітика, критика тощо), які вибудовують смисловий вимір дискурсу. Це своєрідна поліфонічна форма існування різних музичних текстів, де «звучать» думки, висловлюються погляди та народжуються смислові виміри музичної культури загалом. У такому контексті «музичне мовлення» й «музичний текст» мислимо як видові поняття щодо родового «дискурс», у контексті якого вони функціонують. Саме з таких позицій піддається аналізу музична культура другої половини ХХ – початку ХХІ ст., у контексті якої відбулись кардинальні зміни в розумінні самої музичної матерії. Унаслідок цього виникає відкрита форма в алеаториці, мінімалістські паттерни заміняють собою класичну лексику, злиття тембру й фактури приводить до нових принципів композиційної організації, відмова від каузальності класицизму спричиняє появу не тільки нового синтаксису з надскладним семантичним виміром, але і приводить до суттєвих змін у музичній мови загалом. Водночас аналітичний вектор семантики музичної мови зміщується в концептуальний вимір музично-мовленнєвих процесів смислоутворення як віддзеркалення способу художнього буття.

Висновки. У музичному дискурсі віддзеркалюється складний контекст відносин, який передбачає особливий алгоритм його розуміння

як художньої практики, що побутує в контексті конкретного соціуму та охоплює не тільки контекстний вимір його існування, але й мету, установки, досвід особистості як творця, так і слухача. Тобто музичний дискурс – це семіотична система, в контексті якої відбувається *генерація* (породження) – *трансляція* (виконання, інтерпретація, прочитання) – *засвоєння* (сприйняття) музичних цінностей, де взаємодія всіх компонентів визначає актуалізацію його смислу. Складники музичного дискурсу неоднорідні за своєю значимістю, проте відіграють важливу роль у процесі музичної комунікації, спрямовуючи вектор полілогу на засвоєння музичних цінностей.

У музичному дискурсі проявляється проявляється семантична єдність різних складників музично-мовленнєвого потоку, зануреного в ситуацію музичного спілкування. У такому розумінні соціокультурний аспект музичного дискурсу може бути осмислений завдяки різним формам його функціонування, водночас когнітивний – дозволить виявити смислові рівні музичного тексту, котрі набувають просторовості, багатовимірності й текстуальної гетерогенності. Із таких позицій між музичним текстом і дискурсом вибудовуються відносини реалізації, де в музичному тексті можуть проявлятись різні дискурси. Тобто саме в контексті музичного дискурсу мисленнєві процеси знаходять своє експліцитне вираження, набуваючи форм тексту, який характеризується його залученням у соціальний контекст, де *мовлення – текст – дискурс* існують у просторі макродіалогу та є своєрідною поліфонією «різних голосів» культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Музыкальный текст. *Структура и свойства.* Москва : Музыка, 1998. 344 с.
2. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Берегова О. Сучасні теорії дискурсу і рефлексії в розробці теорії музичної комунікації. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії.* 2009. Вип. 2(11). С. 185–191.
4. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика / пер. с англ. и нем. Волгоград : Перемена, 1997. 139 с.
5. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр*. Вып. 129. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1996. С. 17.
6. Карасик В. О категориях дискурса. *Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты: сб. науч. тр.* Волгоград; Саратов : Перемена, 1998. С. 185–197.
7. Кац Б. Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса. *Выбор и сочетание: открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона.* Петрозаводск; Санкт-Петербург, 1995. С. 18–21.
8. Клименюк А. Знание, познание, когниция: монография. Тернополь : Підручники і посібники, 2010. 304 с.
9. Климовицкий А. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия. *Россия – Европа: контакты музыкальных культур: сб. научн. трудов Рос. института истории искусств. Проблемы музыкознания.* Вып. 7. Санкт-Петербург, 1994. С. 221–274.
10. Кубрякова Е. Виды пространства текста и дискурса. *Пространство и время: материалы научн. конф.* Москва : МГУ, 1997. С. 19.
11. Потапчук М. Песенный дискурс как коммуникативный процесс. *Вестник Челябинского государственного ун-та.* 2013. № 2(293) : Филология. Искусствоведение. С. 140–143.
12. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия.* 1999. № 2. С. 9–21.
13. Ревзина О. О понятии коннотации. *Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: сб. научн. статей.* Москва : Изд-во МГУ, 2001. С. 436–446.
14. Степанов Ю. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности. *Язык и наука 20 века: сборник статей.* Москва : Российский государственный гуманитарный ун-т, 1995. С. 4.
15. Agawu K. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford; New York : Oxford University Press, 2009. 345 p.

REFERENSES

1. Aranovskij M. Muzykalnyj tekst. Struktura i svojstva. [Musical tex. Structure and properties]. Moskva : Muzyka, 1998. 344 c. [in Russian].
2. Bahtin M. Problemy soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom tvorchestve. [Problems of content, material and form in verbal creativity]. Voprosy literatury i estetiki. Moskva: Hudozh. lit., 1975. 504 s. [in Russian].
3. Beregova O. Suchasni teoriyi diskursu i refleksiyi v rozrobci teoriyi muzichnoyi komunikaciyi. [Modern theories of discourse and reflection in the development of the theory of musical communication]. Aktualni problemi misteckoyi praktiki i mistectvoznavchoyi nauki. *Mistecki obriyi.* 2009. Vip. 2(11). S. 185–191. [in Ukrainian].
4. Vodak R. Yazyk. Diskurs. Politika. [Language. Discourse. Politics]. Volgograd : Peremena, 1997. 139 s. [in Russian].
5. Dyachkova L. Problemy interteksta v hudozhestvennoj sisteme muzykalnogo proizvedeniya. *[Problems of intertext in the artistic system of a musical work]. Interpretaciya muzykalnogo proizvedeniya v kontekste kultury : sb. tr.* Vip. 129. RAM im. Gnesinyh. Moskva, 1996. S. 17. [in Russian].

6. Karasik V. O kategoriyah diskursa. [About the categories of discourse]. Yazykovaya lichnost: sociolingvisticheskie i emotivnye aspekty: sb. nauch. tr. Volgograd; Saratov: Peremena, 1998. S. 185–197. [in Russian].

7. Kac B. Ob intertekstualnosti poslednej simfonicheskoj temy Bramsa *[On the intertextuality of Brahms' last symphonic theme]. Vybor i sochetanie: otkrytaya forma: sb. st.* k 75-letiyu Yu. G. Kona. Petrozavodsk; Sankt-Peterburg, 1995. S. 18–21. [in Russian].

8. Klimenyuk A. Znanie, poznanie, kogniciya: monografiya. [Knowledge, cognition, cognition: monograph]. Ternopol: Pidruchniki i posibniki, 2010. 304 s. [in Ukrainian].

9. Klimovickij A. «Pikovaya dama» Chajkovskogo: kulturnaya pamyat i kulturnye predchuvstviya. [Tchaikovsky's "Queen of Spades": Cultural Memory and Cultural Premonitions]. Rossiya – Evropa: kontakty muzykalnyh kultur: sb. nauchn. trudov Ros. instituta istorii iskusstv. Problemy muzykoznaniya. Vip. 7. Sankt-Peterburg, 1994. S. 221–274. [in Russian].

10. Kubryakova E. Vidy prostranstva teksta i diskursa. [Types of text space and discourse]. Prostranstvo i vremya: materialy nauchn. konf. Moskva : MGU, 1997. S. 19. [in Russian].

11. Potapchuk M. Pesennyj diskurs kak kommunikativnyj process. [Song discourse as a communicative process]. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo un-ta. 2013. № 2 (293): Filologiya. Iskusstvovedenie. S. 140–143. [in Russian].

12. Raku M. "Pikovaya dama" bratev Chajkovskih: opyt intertekstualnogo analiza. [The Tchaikovsky Brothers «The Queen of Spades»: the Experience of Intertextual Analysis]. Muzykalnaya akademiya. 1999. № 2. S. 9–21. [in Ukrainian].

13. Revzina O. O ponyatii konnotacii. [On the concept of connotation] Yazykovaya sistema i ee razvitie vo vremeni i prostranstve: sb. nauchn. statej. Moskva : Izd-vo MGU, 2001. S. 436–446. [in Russian].

14. Stepanov Yu. Alternativnyj mir, diskurs, fakt i princip prichinnosti. *[Alternative world, discourse, fact and the principle of causality]. Yazyk i nauka 20 veka: sbornik statej.* Moskva : Rosijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj un-t, 1995. S. 4. [in Russian].

15. Agawu K. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford; New York : Oxford University Press, 2009. 345 p. [in New York, USA].

УДК 747.023.9
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209731

Віолетта РАДОМСЬКА,
orcid.org/0000-0001-6868-868X
старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) v.r.radomska@gmail.com

ФАКТУРИ В АРХІТЕКТУРНІЙ ПОЛІХРОМІЇ ЯК ЧИННИК ФОРМОУТВОРЕННЯ ІНТЕР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Стаття присвячена дослідженню фактур як одного з важливих чинників формоутворення об'єктів дизайну інтер'єрного середовища в сакральній архітектурі. У роботі сформовано мету та завдання щодо використання та врахування фізичних, оптичних властивостей фактур для реалізації художньо-проєктного опорядження інтер'єрного простору, зокрема в середовищі сакрального характеру. Проведено аналіз результатів наукових пошуків та публікацій, присвячених поставленій проблематиці. Унаслідок дослідження аргументовано та визначено провідну роль фактур у стінописі як важливого сегменту просторового опорядження інтер'єрів українських храмів. Установлено закономірність використання утворення фізичних властивостей фактур для організації об'ємно-просторових сегментів: концептуального задуму, декоративно-стилістичного та композиційного, функціонального зонування в середовищі храму. Виділені основні складники, особливості та способи застосування фактур для композиційного та образно-стилістичного підсилення і створення ансамблевої завершеності та гармонізації простору загалом. На прикладі автентичних поліхромій відомого українського монументаліста Модеста Сосенка (1895–1920), проведено аналіз матеріальної структури малярських верств та тиньків, техніко-технологічну особливість стінописів. На основі власних емпіричних спостережень, порівняльного аналізу збережених автентичних поліхромій та переписаних і «поновлених» у другій пол. XX – пер. чверті XXI ст. стінописів Модеста Сосенка встановлено негативні чинники зміни авторських фактур. Втручання такого типу суттєво спотворили візуальний образ та стилістичні особливості персоніфікованого малярства. Визначено напрям подальших досліджень, а саме – провести подальший аналіз впливу та застосування візуального матеріального чинника – фактури та текстури, на формування завершеного гармонійного інтер'єрного середовища в контексті організації опорядження сакрального простору; аналітичний досвід інтегрувати на практиці для коректного науково-реставраційного процесу збереження автентичних архітектурних поліхромій в історичних пам'ятках.

Ключові слова: *фактура, техніко-технологічна структура, стінопис, сакральний інтер'єр, Модест Сосенко.*

Violetta RADOMSKA,
orcid.org/0000-0001-6868-868 X
Senior Lecturer at the Departament of Design and Fundamentals of Architecture
of Lviv Politechnic National University
(Lviv, Ukraine) v.r.radomska@gmail.com

TEXTURES IN ARCHITECTURAL POLYCHROME PAINTING AS THE FORM-MAKING IN THE INTERIOR ENVIRONMENT

The article is dedicated to studying textures as one of the important factors of form-making of design objects in the interior environment of sacred architecture. The research is focused on application of physical and optical properties of textures of visual art materials for the sake of artistic and design organization of interior space, particularly in church architecture. The analysis of previous scientific studies and publications on the given topic has been conducted. The regularity of using physical properties of textures for organization of dimensional and spatial segments (conceptual design, decorative-stylistic, compositional, and functional zoning of temple environment) has been established. As based on the example of textures in authentic polychrome paintings by the proclaimed Ukrainian monumentalist Modest Sosenko (1895–1920), we have systematized the major constituent components, peculiarities, and means of using textures for compositional and stylistic reinforcement and creation of ensemble completeness and harmonization of space in general.

The objectives of the research are to determine the notion and the means of using textures in artistic and design practice; analyze the application of natural textures, as well as technical and technological properties of visual art materials, for creation of murals in decoration of interior environment of sacred buildings; detect the characteristics of textures of authentic murals by Modest Sosenko (1875–1920).

The research is based on the historiographical general scientific analysis, which remains the inseparable theoretical factor of forming the new direction of design innovation development. To determine the specificity of using textures in murals by Modest Sosenko, we have applied such special scientific methods as empirical research of real objects, macro photographic fixation, physical-optical, and chemical laboratory study of the material structure of authentic polychrome paintings.

The notion of "texture" is based on one of the properties of the object world, which is to transmit and help to navigate in the surrounding reality. Texture is the type of surface, which is defined by natural and artificial properties of the material out of which it is made and along with colour and shape constitutes the means of artistic image expression. In the context of creative visual art, the type of texture depends on the technique of surface finish and the specificity of using natural visual art material. That is why the application of the spectrum of visual art material is conditioned by author's objectives. Visual perception of the surface nature (texture) is based on physical regularities of reflection and absorption of light. In terms of psychological and philosophical nature of visual art, the material component, i.e. texture, gives the rise to the spiritual component, which preserves memory about the material world. Texture, as well as colour, forms two major constituent components, which are physical property and aesthetic expressiveness. As combined with shape, texture of an object or a spot can significantly reinforce the influence on a viewer and his emotional perception and cause certain images, memories, associations. In the course of designing objects, an author conducts the search for an optimal solution that would take into account the complex of form-making factors. Church as the centuries-long ordering customer and the recipient of visual art becomes the significant object of project and design practice. Creation and organization of infrastructure in the interior environment of sacred architecture is oriented at preservation of classical canons of theological thought; meanwhile, the means and factors of form-making of objective and spatial environment via works of art and object design (murals, mosaics, stained glass, sgraffito of iconostasis, liturgical lightening and utensils, etc.) allow designers to form new tendencies and implement unusual stylistic peculiarities. From this perspective, polychrome painting cannot function merely as the work of art. It performs not only the decorative and aesthetic role, but becomes the structural element and the symbolic expressive means and function of "divine" order in the dimensional and spatial infrastructure of interior. Herein, it has been suggested that we review the application of textures in compositional structure of authentic murals by the Ukrainian monumentalist Modest Sosenko (1875–1920). The empirical study of polychrome painting surface helped to determine the means of using physical properties of the technique of glue painting (animal glue plus pigment), gold paint, imitation of gold foil (brass leaf) as generative and key factors of creating and reinforcing harmonious interior with the help of murals in architectonics of Archangel Michael Church (Arkhystratyh Mykhail Church) in Pidberiztsi village, Lviv region (architectural bureau of I. Levynskyi, 1891; murals by M. Sosenko, 1907−1910). The study of textures of authentic polychrome paintings by the monumentalist Modest Sosenko has been conducted on the basis of physical, optical, chemical, and stratigraphic analyses of the material structure of painting layers and decorative plaster. The technical and technological specificity of his murals has been determined. The analytics has served as the basis for detecting the author's methodology of using textures for the comprehensive transmission of artistic and stylistic intention of the compositional and coloristic hierarchy of visual art perception in the structure of temple architectonics.

It has been determined that application of such visual material factor as texture significantly influences the formation of complete harmonious interior environment and constitutes the important tool in the context of environment design. The empirical study and the comparative analysis of authentic murals by Modest Sosenko and murals, which were "renewed" in the XX-XXI centuries, have detected the negative impact of the change of author's textures, which significantly distorted the visual image and the stylistic peculiarities of the personalized painting in historical monuments of architecture. It is reasonable to integrate the analytical experience into the artistic and project activity of designers and the scientific and restorative practice of the proper preservation of authentic architectural polychrome paintings in historical monuments.

Key words: *texture, technical and technological structure, mural, sacred interior, Modest Sosenko.*

Постановка проблеми. Розвиток сучасного дизайну в Україні відбувається в умовах контроверсійного перегляду цивілізаційних стратегій та швидких орієнтирів суспільства. Відповідно до цього формуються фактори створення принципово нових цінностей та підходів. Важливий складник пошуку – історіографічний аналіз, який залишається невід'ємним теоретичним чинником у формуванні нового вектора розвитку проєктних нововведень. Аналогова база та творча інтерпретація і трансформація архетипів, методик та принципів залишається основою для подальших генеративних процесів. Відповідно до призначення предметно-просторове середовище визначається специфічними функціональними та естетичними якостями, котрі наділені змістом окремих процесів. Під час проєктування об'єктів дизайну відбувається пошук оптимального рішення з урахуванням комплексу формотворчих чинників. Церква як багатовіковий замовник і реципієнт візуального мистецтва стає важливим об'єктом для проєктно-дизайнерської практики. Створення та організація інфраструктури в інтер'єрному середовищі сакральної архітектури орієнтована на збереження класичних канонів богословського змісту, але спосіб та чинники формування предметно-просторового середовища за посередництвом творів мистецтва та предметного дизайну (стінописів, мозаїк, вітражів, сграфіто, іконостасів, літургійного освітлення та начиння тощо) дозволяють дизайнерові формувати нові тенденції та впроваджувати незвичні стилістичні особливості. У цьому дискурсі поліхромія в сакральному просторі не може функціонувати просто як художній твір. Вона не лише виконує декоративну, естетичну роль, а і становить структурний елемент та стає символічним субсистентним виражальним та матеріалізованим засобом в об'ємно-просторовій інфраструктурі інтер'єру. Стінописи та предметно-літургійне наповнення виконують

спеціальну функцію для «божественної» впорядкованості та організації сакрального простору. У цьому контексті запропоновано розглянути використання фактур у структурі стінописів як генеративний чинник для створення та підсилення гармонійного інтер'єру в автентичних стінописах українського монументаліста Модеста Сосенка (1875–1920).

Аналіз досліджень. Упродовж віків в історії та теорії дизайну як однієї з теоретичних галузей мистецтвознавства висвітлюється проблематика пошуку соціально-культурних, художньо-композиційних та технологічних закономірностей формування гармонійного, естетично досконалого предметного середовища життєдіяльності людини, створення мистецьких об'єктів матеріальної культури. У цьому процесі сформовані певні історичні закономірності дослідження широкого спектру художньо-проєктних засобів формування предметно-просторового середовища, стилістики та пластично-образні особливості об'єктів дизайну. У сакральному інтер'єрному середовищі важливим прикладним інструментарієм є стінопис та поліхромія, які фактично базуються на методиці використання «фактур». У контексті «панорамного» мистецтвознавчого фактажу та розкриття творчості певного автора чи стилістики розглянуто стінописи в сакральних спорудах у колективній монографії (Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай, Нога, 2012), в різночасових наукових публікаціях (Барвінський, 1921; Галишич, 2002; Кіба, 2003; Семчишин-Гузнер, 2011; Сидор, 2012). Певні описові характеристики та аспекти технологічних особливостей поліхромій в інтер'єрному середовищі подано в наукових розвідках (Вадюк, 2010; Геврик, 1987; Клімашевський, 2001; Тарас, 2006; Maddex, 2001). У дослідженнях, де застосовано спеціальні методи науково-реставраційної експертизи, аналіз матеріальної структури малярських верств та тиньків, техніко-технологічні особливості стінописів, висвітлено у працях (Радомська, 2010: 176; Kutnyj, 2009: 118; Gössel, 1990: 97; Paprocka, 1999:102; Rozycka-Bryzek, 2000: 97). Однак у спеціалізованій літературі не виявлено досліджень, присвячених системному виявленню ролі та особливостей фактур саме настінних поліхромій, зокрема авторства Модеста Сосенка (1875–1920) як важливого чинника у формуванні сакрального простору.

Мета статті – визначити поняття та способи використання фактур у художньо-проєктній практиці; *проаналізувати* застосування природних фактур та техніко-технологічних особливостей художніх матеріалів для створення стінописів в опорядженні та формуванні інтер'єрного середовища сакральних споруд; виявити особливості фактур в автентичних стінописах Модеста Сосенка (1875–1920).

Виклад основного матеріалу. У поняття «фактура» закладено одне із властивостей предметного світу – передавати та допомагати орієнтуватись у навколишній дійсності. Фактура, поряд із кольором та формою, становить засоби вираження художнього образу. Фактура – це характер поверхні, котрий визначається природними або штучними властивостями матеріалу, з якого він створений (Галишич, 2002: 69; Gossel, Leuthauser, 1990: 19; Kutnyj, 2009: 67). Зазвичай, якщо йде мова про креативне візуальне мистецтво, тип фактури визначається способом обробки поверхні чи використання певних технологій. Наприклад, за визначеного завдання фактура каменю може стати гладкою, яка надає поверхні блиск, або залишитися шорсткуватою, грубо обробленою (матовість площин). Такий спосіб опрацювання виключно залежить від завдань автора і створюваного художнього образу (Галишич, 2002: 34; Тарас, 2006: 122; Maddex, 2001: 38). Візуальне сприйняття характеру поверхні або фактури відбувається на основі фізичних закономірностей відбивання та поглинання світла. У контексті психологічно-філософського складника креативних візуальних творів матеріальне (фактура) народжує духовне, а духовне, зі свого боку, зберігає пам'ять про матеріальний світ (Барвінський, 1921: 8; Тарас, 2006: 120). Фактура, як і колір, формується із двох важливих сегментів: фізичні характеристики та естетична виразність. Важливий метафізичний чинник фактур – емоційно-психологічне відчуття, формування та організації простору. У комбінації з формою фактура об'єму або плями може значно підсилити вплив на споживача (перцепцію сприйняття), на його чуттєво-емоційне, образне, асоціативне ретранслювання візуально-морфолологічних закономірностей, підсилити субсистентну «форму» монументального мистецтва в системі архітектоніки сакрального простору (Gossel, Leuthauser, 1990: 95). Різноманітність і неповторність фактур формують широкі можливості для створення художнього образу. Правильний вибір фактури, тобто доцільний підбір матеріалу та його обробки, допоможе у створенні та підсиленні образу. Фактура, як і колір, не може бути без форми. Удале інтегрування форми, фактури конкретно обраного матеріалу та кольору творить візуально-морфологічну структуру визначеного простору.

Відповідність форми й фактури, їх єдність в архітектонічному просторі – одна з найважливі-

ших проблем, яку необхідно розв'язати в передпроєктній пропозиції дизайнера, архітектора, художника (Вандюк, 2010: 32; Геврик, 1987: 41; Радомська, 2010: 175; Сидор, 2012: 238; Rozycka-Bryzek, 2000: 68). Відповідність між фактурою й кольором стає важливим фактором для створення образу. У цьому ракурсі важливим елементом стає використання світла та освітлення, котрі надають нюансів та особливого різноманіття у сприйнятті. Освітлення – це ще один із засобів вираження художнього образу. За певного типу освітлення (штучне, денне, фокусне, розсіяне тощо) виокремлюється бажана форма, фактура та текстура, пряме, яскраве висвітлення чітко виявить об'єм, різко підкреслить усі нерівності поверхні, змусить відблискувати гладкі чи металізовані фактури; розсіяне освітлення, яке зм'якшує та нівелює форму, додає фактурі глибину, яка підкреслює її природність. Так, застосовуючи різний ступінь освітленості, міняючи кількість та напрям джерел світла, можна поглибити та врізноманітнити характеристику створеного художнього образу.

Використання засобів двох важливих взаємопов'язаних складників (фізичних та оптичних властивостей фактур художніх матеріалів) суттєво змінюють ансамблевість реалізації художньо-проєктного опорядження інтер'єрного простору. Адже в окремий історичний період для дизайнерів та митців є певний спектр художньо-оздоблювальних матеріалів та техніко-технологічні можливостей. Наприклад, розглядаючи техніку монументальних стінописів в історичному зрізі, є очевидним, що для певної епохи чи періоду притаманні визначені техніки різновиди фрескового малярства чи темперного, клеєвого у XXI столітті можна застосувати, але в досвіді минулих століть нові техніки (акрилова, модифікації синтетичних матеріалів, рідкого скла тощо), базовані на сучасних в'язивах та сполуках ще не були відкриті. Тому історичні об'єкти архітектури з автентичними інтер'єрними та екстер'єрними поліхроміями під час поновлення чи нефахової «реставрації» часто «стають заручниками» використання досить вигідних у роботі сучасних технологій, незворотність яких спонукає до цілковитої зміни та руйнування органічних та мінеральних верств історичного стінопису. Відповідно до таких дій, шарм та вишуканість авторських фактур історичних поліхромій знівельовані, фактури та текстури попереднього візуального образу трансформуються до «сублімаційного друку». Саме текстури тонких верств клейового чи фрескового стінного малярства найбільше видозмінюються: втрачається прозорість та вишуканість колористики, оскільки щільні верстви акрилових в'язив практично міняють технологічну структуру фарбового покриття та тиньків. Історіографічний досвід використання фактур художніх засобів дозволяє диференційовано обирати матеріали та поєднання фактур для найбільш виразного відображення об'ємно-просторового задуму. У цьому контексті запропоновано розглянути використання фактур у композиційній структурі автентичних стінописів українського монументаліста Модеста Сосенка (1875–1920). За емпіричним дослідженнями поверхні поліхромій визначено спосіб використання фізичних властивостей техніки клейового малярства (клей тваринного походження + пігмент), твореного золота, імітації листкового золота (поталь) як генеративних та ключових авторських чинників для створення та підсилення гармонійного інтер'єру за посередництвом стінописів М. Сосенка (1907–1910) в архітектоніці церкви Арх. Михаїла в с. Підберізців Львівської області, арх. бюро І. Левинського, 1891 р. Дослідження фактур автентичних поліхромій монументаліста Модеста Сосенка проведено на базі фізико-оптичних та хімічних, стратиграфічних аналізів матеріальної структури малярських верств та тиньків, визначено технікотехнологічну особливість його стінописів (Радомська, 2010: 177). На базі аналітики встановлено авторську методику використання цих фактур для комплексної подачі художньо-стилістичного задуму композиційної та колористичної ієрархії сприйняття візуального мистецтва у структурі архітектоніки храму. Пориста структура піскововапняного тиньку всіх архітектонічних деталей інтер'єрного простору була заґрунтована цільною світло-блакитною тонкою верствою фарби (в'язиво на основі тваринного клею), що частково вирівняло поверхню. Відсутність одноманітної поверхні, ефект матової та бархатистої, напівтрапарентних фарбових верств малярства створює легкість, загальну співгармонійність, яка вдало підсилена металізованими вкрапленнями золотої поверхні в орнаментальних схемах, німбах, елементах облачення святих та ангелів. Текстура імітування мозаїчної кладки (металізована основа стіни із графічним рисунком у вигляді мозаїчного модуля) вдало нівелює блиск «золотої» поверхні величезної площі склепіння святилища та надає композиційного збалансування із площинно-трактованим сюжетом композиції «Новозавітна Трійця». Якщо в церкві с. Підберізців є можливість проаналізувати ще збережені автентичні фактури поліхромій Модеста Сосенка, то цілком інша візуалізація відкривається у «відреставрованому»

інтер'єрному середовищі ц. Св. Миколая в м. Золочеві Львівської області Фотомакрофіксація яскраво репрезентує ступінь нівелювання нетраспорентних партій новочесних фарб, якими просто «переписали» в межах рисунку авторські композиційні схеми. Варто розуміти, що якість сучасного пігменту (переважно синтетичного походження) теж спотворюють і не можуть повною мірою передати багатство колористики, яку задекларував Модест Сосенко в цьому інтер'єрному просторі у пер. чверті XX століття (Радомська, 2010: 175). На жаль, така ж ситуація з поліхромія ми М. Сосенка в Музичному інституті у Львові (1913–1915), де ретранслюється негативний приклад перманентного знищення текстур та фактур клейового поліхромування, яке львівський майстер досить удало інспірував у багатьох монументальних працях у Галичині, рідній Івано-Франківщині та один об'єкт на Тернопільщині.

Висновки. Унаслідок дослідження визначено роль фактур стінописів та поліхромій як важливого чинника для просторового опорядження інтер'єрів українських храмів. Установлено закономірність використання фізичних та технологічних особливостей фактур для об'ємно-просторових сегментів: декоративно-стилістичного, композиційного, функціонального. На прикладі аналізу автентичних поліхромій Модеста Сосенка (1895–1920) виявили засоби використання матеріальної структури малярських верств та тиньків для креативної проєктно-художньої діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища. На основі власних емпіричних спостережень, порівняльного аналізу збережених автентичних та переписаних і «поновлених» у другій половині XX – першій чверті XXI ст. стінописів Модеста Сосенка встановлено негативні чинники зміни авторських фактур.

Перспективи подальших досліджень скеровані на розробку комплексної теоретичної, науково-практичної, художньо-реставраційної програми зі збереження автентичних фактур унікальних пам'яток модерного монументального мистецтва Модеста Сосенка стінописів у церкві Арх. Михаїла в с. Підберізці та в церкві Успіння Богородиці в с. Поляни Львівської області.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський О. Ставропигійська церква Успіння Пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси. *Збірник Львівської Ставропигії.* Т. 1. Львів : Ставропигія, 1921. 64 с.
2. Вадюк Й. Розписи у Святоуспенській Унівській Лаврі. Львів : Свічадо, 2010. 85 с.
3. Галишич Р. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя. Львів : СПОЛОМ, 2002. 336 с.
4. Геврик Т. Дерев'яні храми України. Шедеври архітектури. New York : Мирон Баб'юк, 1987. 112 с.
5. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. Українське церковне мистецтво. Західний регіон, 1880–1920 рр. Том 1. Львів : Українські технології, 2012. 392 с.
6. Кіба М. Використання поза стильового релігійного живопису у формуванні художнього образу інтер'єрів римокатолицьких костелів східної та південної України. *Народознавчі зошити 1–2.* Львів : СПОЛОМ, 2003. С. 208−212.
7. Клімашевський А. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVII – поч. XX ст. (Проблема ансамблевості) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2001. 18 с.
8. Радомська В. Науково-технологічне дослідження поліхромій М. Сосенка в церкві Арх. Михаїла с. Підберізці. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура.* № 674. Львів : НУ «Львівська політехніка», 2010. С. 171–178.
9. Семчишин-Гузнер О. Спадщина Модеста Сосенка в ділянці новітнього сакрального мистецтва. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.* Том CCLXI. Львів : СПОЛОМ, 2011. С. 302–324.
10. Сидор О. Собор Святої Софії в Римі Київ–Рим : Релігійне тов. «Св. Софія» для українців католиків, 2012. 181 с.
11. Тарас Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура: ілюстрований словник-довідник. Львів : Видавничий Дім «Укрпол», 2006. 584 с.
12. Фактура як засіб виразності художнього твору. *Електрон. дані.* 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http:// www. studwood.ru /1559264/ kultorologia.
13. Gössel P., Leuthäuser G. Architektur des 20.Jahrhunderts. Köln : TASCHEN, 1990. 399 s.
14. Kutnyj A. Sakrale Holzarchitektur in den Karpaten. Bauforschung an ausgewählten Beispielen in der West–Ukraine. München : Kessler Druck, 2009. 240s. mit Il.
15. Maddex D. 50 favourite rooms by Frank Lloyd Wright. London : Thames &Hudson, 2001.123 p.
16. Paprocka B. Kaplica Trojcy Świetej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Lublin : PETIT, 1999. 272 s.
17. Rózycka-Bryzek A. Freski bizantynsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy Zamku Lubelskiego. Lublin, 2000. 105 s.

REFERENCES

1. Barvinskyi O. (1921). *Stavropyhiiska tserkva Uspinnia Pr. Bohorodytsi u Lvovi i zakhody kolo yii obnovy i prykrasy. Zbirnyk Lvivskoi Stavropyhii* [Stauropegion Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lviv and actions for its renovation and decoration. Collection of Lviv Stavropyhiia]. Lviv: Stavropyhiia. 64 p. [in Ukrainian].

2. Vadiuk Y. (2010). *Rozpysy v Sviatouspenskii Univskii Lavri* [Paintings in Univ Holy Dormition Lavra]. Lviv : Svichado. 85 p. [in Ukrainian].

3. Halyshych R. (2002). *Ukrainska tserkovna arkhitektura i monumentalno-dekoratyvne mystetstvo zarubizhzhia* [Ukrainian church architecture and monumental decorative art of foreign countries]. Lviv : SPOLOM. 336 p. [in Ukrainian].

4. Hevryk T. (1987). *Dereviani khramy Ukrainy. Shedevry arkhitektury* [Wooden temples in Ukraine. Masterpieces of architecture]. New York : Myron Babiuk. 112 p. [in Ukrainian].

5. Herii O., Turkevych-Klimashevskyi, A., Kodlubai, I., Noha, O. (2012). *Ukrainske tserkovne mystetstvo. Zakhidnyi rehion, 1880-1920. Tom. 1* [Ukrainian church art. Western region, 1880–1920. Vol. 1]. Lviv : Ukrainski tekhnolohii. 392 p. [in Ukrainian].

6. Kiba M. (2003). *Vykorystannia poza stylovoho relihiinoho zhyvopysu v formuvanni khudozhnioho obrazu interieriv rymo-katolytskykh kosteliv skhidnoi ta pivdennoi Ukrainy* [Application of the out of style religious painting in the formation of artistic image of interiors of Roman Catholic temples in eastern and southern Ukraine]. *The Ethnology Notebooks*, vol. 1–2, P. 208–212. [in Ukrainian].

7. Klimashevskyi A. (2001). *Oblashtuvannia interieru derevianykh tserkov Zakhidnoho Podillia ta Pokuttia XVII – poch. XX st. (Problema ansamblevosti)* [Organization of interior of wooden churches in Western Podillia and Pokuttia of the XVII – early XX centuries (problem of an ensemble)]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Lviv. 18 p. [in Ukrainian].

8. Radomska V. (2010). *Naukovo-tekhnolohichne doslidzhennia polikhromii M. Sosenka v tserkvi Arkh. Mykhaila s. Pidberiztsi* [Scientific and technological study of polychrome paintings by M. Sosenko in Archangel Michael Church in Pidberiztsi village]. *Herald of Lviv Polytechnic National University, Series of Architecture,* vol. 674, P. 171–178 [in Ukrainian].

9. Semchyshyn-Huzner O. (2011). *Spadshchyna Modesta Sosenka v diliantsi novitnoho sakralnoho mystetstva* [Heritage of Modest Sosenko in the realm of contemporary sacred art]. *Notes of the Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the commission of fine and applied arts*, vol. CCLXI, P. 302–324 [in Ukrainian].

10. Sydor O. (2012). *Sobor Sviatoi Sofii v Rymi* [Saint Sophia's Cathedral in Rome]. Kyiv-Rome: Relihiine tovarystvo «Sviata Sofia» dlia ukraintsiv katolykiv. 181 p. [in Ukrainian].

11. Taras Ya. (2006). *Ukrainska sakralna dereviana arkhitektura: iliustrovanyi slovnyk-dovidnyk* [Ukrainian sacred wooden architecture: illustrated dictionary and reference guide]. Lviv : Vydavnychyi Dim «Ukrpol». 584 p. [in Ukrainian].

12. *Faktura yak zasib vyraznosti khudozhnoho tvoru* [Texture as the means of expressiveness of an artistic work] (2019). Retrieved from http:// www. studwood.ru /1559264/ kultorologia [in Ukrainian].

13. Gossel P., Leuthauser, G. (1990). Architecture of the XX century. Cologne: TASCHEN. 399 p. [in German].

14. Kutnyi A. (2009). Sacred wooden architecture in the Carpathians. Construction research as based on selected examples from western Ukraine. Munich: Kessler Druck. 240 p. [in German].

15. Maddex D. (2001). 50 favourite rooms by Frank Lloyd Wright. London: Thames&Hudson. 123 p. [in English].

16. Paprotska B. (1999). Holy Trinity Chapel at Lublin Castle. History, theology, art, conservation. Lublin: PETIT. 272 p. [in Polish].

17. Rozytska-Bryzek A. (2000). Byzantine and Russian fresco paintings at Jagella foundation in the chapel at Lublin Castle. Lublin. 105 p. [in Polish].

УДК 785.1
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732

Вадим РАКОЧІ,
orcid.org/0000-0003-4025-2213
кандидат мистецтвознавства,
викладач відділу «Теорія музики»
Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) vr99@ukr.net

ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК ЗАСІБ СИНТЕЗУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ОРКЕСТРУ «КАРПАТСЬКИЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Утілення неофольклору крізь призму музичної форми, аналіз особливостей інтонаційних поспівок, вивчення характерних ладових зворотів та ритмічних формул лежать в основі численних досліджень «Карпатського» Концерту для оркестру Мирослава Скорика. Однак виявлення специфіки трактування оркестру і власне визначення його ролі у поєднанні народного та класичного мистецтв у нерозривне ціле дотепер ґрунтовно не проаналізовано.

У цій статті оркестр трактовано як визначальний засіб конвергенції двох начал. Синтез здійснюється на кількох рівнях. По-перше, на рівні звуку: у цілком класичному за структурою та складом оркестрі відтворено тембри традиційних карпатських інструментів (наприклад, подвійне соло валторн імітує трембіту). А різноманітне використання численних ударних інструментів віддзеркалює минуле у сучасності крізь призму інтонаційних, ритмічних та ладових елементів. По-друге, на рівні фактури: значна поширеність унісонної фактури – вельми рідкісного способу презентації матеріалу у симфонічних творах загалом – додає експонуванню архаїчності. Симфонічний оркестр XX століття відтворює прадавній світ і втілює завдяки унісонним поєднанням інструментів надзвичайні за силою емоції. По-третє, жанр: риси concerto grosso XVII століття (в якому в опозиції concertino та tutti) та інструментальний концерт XVIII століття (контраст між солістом та оркестром) набувають нових втілень. Адже композитор поєднує їх з унікальним жанром XX століття – концертом для оркестру, у якому кожний виконавець інтерпретується як соліст.

Переосмислюючи крізь призму оркестрування семантику окремих музичних інструментів і фактур, сплавляючи в єдине ціле різні стилі та види музичного мистецтва, композитор мостить минуле і сучасність. Сучасні техніки оркестрування виявляють найдавніші, можливо, навіть язичницькі шари буття й контекстуалізують багатовікову народну творчість у пан-європейську неофольклорну хвилю (К. Шимановський, Б. Барток, З. Кодаї). Оркестр у «Карпатському» Концерті М. Скорика (1972) представляє цей мейнстрім XX століття, поєднуючи традиції національної культурної спадщини та сучасне мистецтво класичної музики.

Ключові слова: *Карпатський Концерт, симфонічні твори Мирослава Скорика, оркестрування, синтезис, неофольклор.*

Vadym RAKOCHI,
orcid.org/0000-0003-4025-2213
Candidate of Art History,
Lecturer at the Department of Music Theory
of R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) vr99@ukr.net

SKORYK'S CARPATHIAN CONCERTO: ORCHESTRATION AS A MEANS OF THE SYNTHESIS OF THE PAST AND PRESENT

Neo-folklore and its translation through the prism of musical forms, modes, and rhythm are in the core of numerous studies of Skoryk's Carpathian Concerto. However, these studies fall short limited of explaining what role Skoryk's approach to orchestra plays in the creation of the folk and classical art's synthesis as an inseparable whole.

The orchestra is considered as a principle means of the convergence in this paper. The synthesis is examined on different levels. Firstly, on the sound level. The contemporary orchestra embodies traditional Carpathian instruments by means of timbre effects (the horns double solo imitates the trembita). The diverse use of numerous percussion instruments reflects the past in the present through the lens of motivic, rhythmic, and modal elements. Secondly, the textural level. Normally, the unison texture is rare in symphonic compositions. Its quite often use in Skorik's Carpathian Concerto adds a hint of archaicity as if the twentieth century symphony orchestra performs the "old" world. The unison texture embodies extraordinary emotions. Thirdly, there is the synthesis on the genre level: a seventeenth century concerto grosso (in which concertino and tutti are in opposition) is combined with an eighteenth century instrumental concerto (in which the soloist and the orchestra are in contrast). The composer rethinks both genres and combine them with a twentieth century concerto for orchestra: each performer becomes a soloist.

The composer reinterprets the semantic of musical instruments and textures, combines in a one whole different styles and art forms and, thus, bridges the past and the present. Contemporary techniques of orchestration seem to reveal the most ancient, perhaps even pagan era layers of being, and contextualize the centuries old folk art within the neo-folk wave (Szymanowski, Bartók, Kodály). The orchestra in Skoryk's Concerto (1972) presents this twentieth century mainstream by combining the national cultural heritage traditions and the novelty of contemporary classical music art.

Key words: *Carpathian Concerto, Myroslav Skoryk's symphony works, orchestration, synthesis, neo-folklore.*

Постановка проблеми. *Концерт для оркестру «Карпатський»* Мирослава Скорика (1972) написано в переломний час: урізноманітнення композиторських технік, започатковане у першій половині ХХ століття, стає особливо відчутним у 50–60-х роках. Тяжіння до «некласичного» викладу музичного матеріалу та форм його презентації, експериментування щодо звукової палітри проявляються, зокрема, завдяки синергії різних начал у музиці. Форми їх поєднань були різні. Міжчасовий синтез – *Konzerten im altem Style* М. Регера (1912) – старовинна форма для сучасного мистецтва. Міжстильовий – *Концерт для оркестру* П. Хіндеміта (1925) – бароко, класицизм і композиторські техніки ХХ століття. Міжвидовий: Дж. Гершвін, мабуть, був першим в історії музики, хто так переконливо та яскраво поєднав джаз і «класичну» музику в єдине ціле у 1920–1930-х роках.

Аналізуючи поєднання різних начал за участю «класичного» (академічного) мистецтва, потрібно згадати одну з магістральних тенденцій ХХ століття – неофольклоризм. Нерегулярний метр, характерні інтонаційні поспівки й елементи ладу, принципи формоутворення – усе переосмислювалося композиторами. Першими спадають на думку прізвища І. Стравінського й особливо Б. Бартока. Клара Моріц, порівнюючи ініціальну композиторську «концепцію наміру» і результату в *Концерті для оркестру* Б. Бартока (1943), трактує фольклорні збірки композитора як основне джерело натхнення (Моріц, 1993: 186–188). Б. Барток особисто наголошував на ключовому значенні синтезу для композиторів ХХ століття. Він трактував фольклор як інспіруюче джерело, хоча й підкреслював значення «контрапункту Й. С. Баха, прогресивної форми Л. Бетховена та гармонії К. Дебюссі (Зуховіч, 2000: 340; 346). Фольклор відіграв особливу роль і для багатьох знаних композиторів ХХ століття – З. Кодаї, В. Лютославського, К. Шимановського тощо.

Аналіз досліджень. У другій половині ХХ століття вказані тенденції набувають активного втілення в українській симфонічній музиці в атмосфері певної політичної лібералізації, інтенсифікації контактів між митцями різних країн. Прізвище М. Скорика – одне з перших, що спадає на думку у разі згадування неофольклорної хвилі в Україні. За словами М. Копиці, він «стояв на позиціях захисту пріоритету саме національних шляхів пошуку індивідуальної мови» і «сміливо став на самостійну дорогу, обравши загальноєвропейський шлях з національним обличчям» (Копиця, 2018: 306). Тетяна Кумеда підкреслює, що «творчість М. Скорика органічно вписалася у культурний контекст сучасності своєю парадоксальністю, апеляцією до технологій «розірваності свідомості», фахової «неподібності» до самого себе» (Кумеда, 2010: 202). І *«Карпатський» Концерт*, який «вкарбувався символом макрокосмосу української ментальності в бездонному просторі міфологічних уявлень» (Кумеда, 2010: 203), – один із знакових творів, у якому майстерно поєднано фольклор і «класичну» музику, архаїку і сучасність, національний український колорит і традиції західноєвропейської музики. Досліджуючи прояви фольклору у фортепіанному циклі *«Карпати»* М. Скорика, Катерина Івахова вказує на поєднання фольклору й академічного мистецтва завдяки речитативним формам для втілення елементів національної обрядовості; сонорним ефектам для відтворення фонічної палітри художнього образу, ладо-гармонічним особливостям для віддзеркалення гуцульської ідентичності (Івахова, 2012, 76). Усі зазначені прийоми присутні і в *«Карпатському» Концерті*, але вони набувають ще більш рельєфного втілення завдяки розмаїттю тембрової палітри барв великого симфонічного оркестру. Стосовно іншого «карпатського» твору – *«Карпатської Рапсодії»* – Галина Гумен підкреслює: «У музиці М. Скорика переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, що має здебільшого свій конкретний прототип» (Гумен, 2017: 157). Твердження цілком справедливе, адже для стилю М. Скорика, як відзначає дослідниця, тяжіння до синтезу є характерним. Це абсолютно слушно й щодо *«Карпатського» Концерту*, з притаманним йому поєднанням кількох начал. На схильності композитора до синергії під час діаметрально протилежних витоків і їх художній достовірності наголошує у монографії Любов Кияновська: «Скориківський універсалізм мислення вражає насамперед своєю гнучкістю, невичерпними можливостями вільних семантичних

комбінацій» (Кияновська, 2009: 109). Саме це відрізняє *«Карпатський» Концерт*. Аналізуючи доробок композитора в жанрі інструментального концерту, Любов Кияновська наголошує на тяжінні М. Скорика до «концерту поеми сповідального типу» (Кияновська, 2008: 81). *«Карпатський» Концерт* – це так само сповідь про буття простих людей, до того ж конкретика у цьому разі навіть значніша, ніж в інструментальних концертах: цей твір має програмну назву. Вікторія Драганчук звертає увагу на неповторне просторове звучання *«Карпатського» Концерту*, що виникає завдяки численним звуковим ефектам (Драганчук, 2001).

Актуальність цієї роботи визначається тим, що, попри незгасаючу увагу до творчості М. Скорика, дотепер відсутні, за ліченими винятками, розвідки, присвячені саме *«Карпатському» Концерту*. Й хоча синтез кількох начал всіма музикознавцями визначається як одна з найбільш притаманних стильових рис композитора загалом, дотепер не проаналізовано роль оркестру й оркестрування у цьому процесі. Це визначає актуальність пропонованої статті.

Основною метою статті є аналіз ролі оркестру й оркестрування в процесі синтезу різних начал.

Виклад основного матеріалу. Концерт для оркестру – це сучасний музичний жанр. Першою в історії музики композицією з такою назвою став *«Концерт для оркестру»* П. Хіндеміта (1925). Надалі до цього жанру зверталися А. Казелла, М. Тіппетт, З. Кодай (у 30-х роках), Б. Барток (початок 40-х), В. Лютославський (50-ті роки), Р. Щедрин (60-ті роки). Італійський композитор Г. Петрассі написав упродовж 30–80-х років загалом вісім концертів для оркестру – різних за типом, формою, складом оркестру. Проте дослідження цього типу концерту були вкрай нечастими. Лише впродовж останніх двох-трьох десятиліть сталися певні зрушення і з'явилися розвідки, присвячені окремим зразкам концерту для оркестру (Макдональдс, 1995; Шаттенхельм, 2013) та жанру загалом (Керман, 1993; Шнайдер, 2003; Ракочі, 2020).

Синергія у концерті для оркестру може виявлятися по-різному, залежно від начал, які об'єднуються. Відповідно до запропонованої класифікації концертів для оркестру як: (1) таких, що насамперед поєднують кілька стильових підходів і (2) тих, що синтезують різні музичні напрями (Ракочі, 2020: 283), *«Карпатський» Концерт* М. Скорика слід віднести до другого типу. Звісно, у творі, як у будь-якому концерті для оркестру, проявляються кілька стилів і навіть видів музичного мистецтва. Але «серцем» композиції є прадавнє фольклорне начало, трансформоване сучасним академічним музичним «оточенням». Й хоча прояв кожного музичного напряму відчутний на рівні інтонування, ладу та формоутворення, саме оркестрування стає чи не найважливішим засобом об'єднання багатьох музичних та художніх елементів у єдине ціле.

Синтезуюча роль оркестру проявляється на трьох рівнях. Насамперед у сфері звуку. *Концерт* написано для великого симфонічного оркестру потрійного складу з двома фаготами. Такий вибір дерев'яних духових інструментів утворює несильний наголос на високому регістрі, надаючи йому ледь помітного додаткового блиску і водночас дещо полегшуючи низький регістр. Група ударних інструментів велика, навіть в оркестрі XX століття. Посилення ролі і впливу цих інструментів сталося ще наприкінці XIX століття, а з початку XX століття активні ударні інструменти в оркестрі є ознакою творів І. Стравінського, Д. Гершвіна, Б. Бартока, К. Пендерецького та ін. На відміну від решти оркестрових груп, саме ударна найбільш нестабільна за складом, а тому більшою мірою, ніж струнна чи духова, віддзеркалює художню концепцію твору і сприяє рельєфному втіленню творчого задуму. Включення Д. Гершвіном цимбал та дерев'яних коробочок – нетипових для «класичного» оркестру – у фортепіанному *Концерті in F* вивищує джазове начало. Схоже вчиняє і М. Скорик, очевидно наголошуючи на значущості цих інструментів. Композитор має дві цілі. Насамперед передати особливу – прадавню – атмосферу. Це ясно відчутно в ц. 11: великий барабан утворює тло для альтів, справляючи приголомшуюче враження невідворотністю рівномірних ударів. Глухі й ворожі, неголосні, але невгамовні, вони наче пробиваються крізь нашарування часу. Це утворює дивний ефект паралельного буття: великий барабан, як доісторичний ударний інструмент, звучить поза часом і територією; альти ж експонують насичену синкопами і несподіваними стрибками мелодію. Інтонаційна та ритмічна основа дають змогу визнати її сучасною, а гуцульський лад підкреслює національну приналежність. За другим проведенням теми додаються дві групи скрипок на *pizzicato*. Перші скрипки утворюють фоно-орнаментальне дублювання стосовно альтів, а другі – інтервальне. Такі дублювання посилюють ефект архаїчності, по-перше, за рахунок вживання гри щипком, по-друге, завдяки опорі на квінту і кварту, які на струнно-смичкових інструментах звучать найбільш просторово і підкреслено чисто, ніби намагаючись здолати обмеження темперованого строю й наблизитися до ідеального злиття двох звуків.

Другою метою залучення великої кількості ударних інструментів слід визначити їх здатність до звуковідтворення народних інструментів: цимбали, бубон, дерев'яний барабан підкреслюють аутентичність багатьох сцен. У ц. *25* та ц. *27* абсолютне соло[1] – підкреслено вільне й імпровізаційне, ніби виграє карпатський музика. У ц. *14* чотири ударні інструменти утворюють тло для валторни *solo*. Цей епізод нагадує сцену у карпатському містечку: невеликий ансамбль музикантів у складі виконавців на ударних інструментах і соліст на духовому інструменті невимушено грають. Не на великий загал, а для себе. Тож ніякої пишності чи церемоніальності – це майже щоденна побутова ситуація. Неймовірна природність оркестрування і поєднання кількасотрічної традиції і оркестру XX століття сприяє утворенню сильного художнього ефекту.

Фактично весь епізод від ц. *11* до ц. *15* слід інтерпретувати як відтворення побутового музикування. З метою максимально натуралістично відтворити непрофесійну манеру виконання композитор звертається до суто оркестрових засобів. Як Г. Малер у Скерцо з *Четвертої симфонії* втілив стиль виконання місцевим п'яничкою завдяки перенастроєній скрипці (дало більш напружений і неприродний тон), М. Скорик, аби наблизити звучання оркестрової валторни до народного духового інструмента, вдається до низки прийомів. 1) До партії валторни включено ноти у максимально високому регістрі, які мають характерно напружений відтінок звучання. Це робить виклад дещо натужним, незручним. 2) Партію насичено *glissando*, ніби виконавець не має відповідної вправності, аби зіграти незручний стрибок інтонаційно чисто і має «під'їжджати» до звуку належної висоти. 3) Часта зміна штрихів і несподівані акценти справляють враження трохи хаотичної і не надто сконцентрованої гри. Усе наближує характер звуку, отриманого майстерним і професійним виконавцем на валторні, до невибагливого і аматорського музикування. Можна згадати й четверне соло валторн (ц. *29*), які майже без супроводу (за винятком кількох розрізнених акцентів у оркестру) виграють, відтворюючи звучання трембіт. Таким чином, солісти на різних інструментах сприяють поєднанню старовини і сучасності. Тож перший рівень синтезу класичної музики та фольклору виявляється через особливі звукові ефекти й отримання на оркестровому інструменті цілком «народного» характеру.

Другим рівнем синтезу стає фактура. Особливо привертає увагу презентація музичного матеріалу в унісон. Така фактура поширена у творах симфонічної музики. Найчастіше для емоційного наголосу: заклик до уваги (увертюра *«Егмонт»* Л. Бетховена), експозиція тематичного ядра (восьмерне *solo* валторн у *Третій симфонії* Г. Малера) тощо. Проте використання унісонної фактури має важливу особливість в оркестрі, який нараховує кілька десятків різних інструментів. Використання унісону зі злиттям усіх пластів в один єдиний практично ніколи не триває довше, ніж кілька нот, зрідка – один-два такти. Більш тривалі епізоди унісонної фактури у симфонічному творі – вкрай рідкісний виняток; *«Карпатський» Концерт* – один з них.

Очевидно, що незвично наполеглива унісонна фактура у *Концерті* має на меті утворення певного ефекту, зумовленого художнім задумом. Унісонна фактура вельми часто асоціюється із народним співом, зокрема з голосінням. Злиття чималої кількості інструментів в одну лінію утворює несподівано суперечливе поєднання: міць багатьох виконавців сконцентровано в абсолютному мінімуму – примі. Такий виклад дає неймовірну щільність, що комбінується з колосальною силою в одному звуці. Цей ефект ясно відчувається, наприклад, у ц. *24*. Кілька інструментів утворюють незначну за тривалістю динамічну хвилю, передаючи наростаючий неспокій. Звісно, за особливих динамічних і тембральних умов унісонні поєднання можуть заспокоювати, розчиняючи напругу й відпускаючи стиснуту пружину. Наприклад, струнні інструменти перед ц. *25*. Важливим стає звернення композитора саме до струнних. Після драматичного перегукування мідних духових і струнних інструментів, включно з буремними квінтами в останніх, саме унісон останніх у низькому регістрі, на *diminuendo*, приносить короткотривалий затишок і стає своєрідним консонансом, короткотривалим розв'язанням напруги. Хоча, насправді, лише відтіняє розпач кульмінації у ц. *31*.

Її оркестровано дуже незвично – постійною опорою на унісонну фактуру, ускладнену перегукуваннями між оркестровими групами, починаючи від мідних духових інструментів. Залучення різнозабарвлених груп надає сцені особливої рельєфності та епічності. Надзвичайне за силою оркестрове *crescendo* утворюють усе нові інструменти, динаміка яких вельми швидко посилюється

[1] За авторською класифікацією інструментальних соло *абсолютним* названо солювання інструмента в оркестрі, гру якого не супроводжує жодний інший виконавець. Гру виконавця із супроводом названо *солюючим тембром*. Гру на неяскравому і тембрально нечіткому тлі названо *quasi соло*. Використання окремих власних назв для кожного випадку соло в оркестрі дає змогу розрізнити їх термінологічно й уникнути додаткових уточнень.

до максимуму. Ніби розрізнені дотепер представники українського народу приєднуються один до одного, утворивши єдине ціле – націю. У зростанні потужності крику – заклик всієї спільноти до Всесвіту. Унісон втілює біль десятків поколінь і відчай незчисленних втрат завдяки неймовірній концентрації енергії і стисканню пружини напруження до максимуму. Важливим є факт, що унісонна фактура експонує не тематичний матеріал, а окремий витриманий звук. Це ніби зупиняє плин часу, і надає можливість максимально зосередитися на власних думках і відчуттях виконавцеві і слухачеві. Кожне зростання динамічної хвилі, кожен новий інструмент посилює біль. Кілька тихих, сповнених дисонансів акордів (перед ц. *32*), які порушують унісонний виклад, лунають як спомин.

Проте дотепер була лише перед-кульмінація. Генеральна кульмінація *Концерту* (ц. *33*) виводить ступінь напруги на ще вищу сходинку. Усі партії оркестру зливається не в унісон, а в малу секунду, інтенсивність звучання якої підкреслюється «рваною» ритмічною пульсацією. Інтервал дає змогу відчути відмінність двох кульмінацій: якщо перша, скоріше, це втілення загального, колективного, суспільного, то друга – індивідуального й особистого. Не варто розмірковувати, чи одне важливіше за інше. Бачиться, що перше невіддільне від другого. З цим пов'язана схожість оркестрування обох кульмінацій і фактичний перехід першої у другу. Майже ідентичним оркеструванням – *tutti*, залученням однакового й дуже типового для симфонічного твору прийому (в обох випадках – оркестрове *crescendo*), М. Скорик урівнює об'єктивне та суб'єктивне, показує їх взаємозалежність: трагедія на рівні нації не може не віддзеркалюватися на окремому індивідуумі. Оркестрування, невід'ємне від інших засобів музичної виражальності, виявляє філософський бік людського буття. Й саме оркестр XX століття, утворюючи певний асоціаційний ряд, для кожного свій і неповторний, поєднує минуле і сучасне, акцентуючи на прадавніх цінностях.

Третьою сферою синтезу кількох начал завдяки оркеструванню у *«Карпатському» Концерті* є жанр. Як було підкреслено вище, практично будь-який концерт для оркестру за визначенням поєднує риси кількох жанрів. У творі М. Скорика можна вельми чітко окреслити два такі: *concerto grosso* та інструментальний концерт. В основі першого – опозиція груп солістів і *tutti*. *Concerto grosso* народився у XVII столітті і став експериментальним майданчиком для випробовування можливостей інструмента. Крістіан Губо визначив становлення *concerto grosso* як справжню «композиційну стратегію» митців, коли оркестрування посіло відповідне місце у функціонуванні матеріальних засобів з метою організації «звукових подій» (Губо, 2017: 50). Очевидно, що *concerto grosso* із зіставленням меншої (*concertino*) і більшої (*concerto grosso*) груп струнних, а ширше – контрасту *tutti* й *soli* – став поштовхом для тембральної диференціації в межах оркестрового твору, сприяв удосконаленню виконавської майстерності, стимулював інструментальне соло.

Для *concerto grosso* типовим є солювання групи, а не окремого інструмента (як в інструментальному концерті), і в *«Карпатському» Концерті* є чимало таких прикладів. Солювання груп утворює фактурний і тембральний контраст решті оркестру. Наприклад, на межі ц. *10–11* альти з великим барабаном – концертуюча група (*concertino*) – опонують *tutti*. Це приклад переосмислення власне поняття «концертуююча група». Адже в *Концерті* М. Скорика солює однорідна група струнних інструментів, що вельми нетипово не лише для XVII століття. З кінця XIX століття соло струнного інструмента (найчастіше скрипки і рідше – інших струнних інструментів) дедалі активніше залучається до симфонічних творів Г. Малера і Д. Шостаковича, П. Чайковського та І. Стравінського. Але позначення *solo* стосовно групи – рідкісний прийом (проте його можна зустріти в музиці останньої чверті XX століття, наприклад, у *Третьому Концерті для оркестру «Голосіння»* І. Карабиця. У такий спосіб композитор підкреслює особливий статус цілого об'єднання виконавців). М. Скорик не робить таку примітку в партії, хоча трактування альтів саме як солюючої групи очевидно: складний ритмічний малюнок, що потребує уваги, яскрава мелодія, одноманітний супровід-тло великого барабана, відсутність акомпанементу, що забирав би частину уваги.

Солювання альтів проростає у наступне соло струнних інструментів – перші, другі скрипки й альти. За кілька тактів – нова група солістів: кларнет, фагот і чотири ударні інструменти (ц. *12*), які подібно до альтів швидко трансформуються у соло дерев'яних інструментів. М. Скорик, відштовхнувшись від старовинного принципу *concerto grosso*, екстраполює його не лише на співставлення групи і всього оркестру, а й на контраст невеликого ансамбля, який склали альти і великий барабан у першому випадку або кілька духових і ударних інструментів, і всієї струнної чи духової групи. Протиставлення окремого соліста і групи інструментів – ще модифікація *concerto grosso*

і синтез принципів старовинного та інструментального концертів. Такий підхід сприяє осучасненню принципів *concerto grosso* (який саме отримує нове життя – за кілька років буде написано *Перший Concerto grosso* А. Шнітке). Адже композитор не лише підкреслює максимальну гнучкість фактури, але й завдяки цьому формує перегукування на кількох щаблях: соліст – соліст, соліст і група, нечисленний ансамбль – більше об'єднання, група інструментів – *tutti*. Усі перегукування пронизують усю партитуру, сприяють об'єднанню інтонаційно несхожих частин завдяки подібному чи тотожному оркеструванню. Водночас непередбачувані згущення й розрідження інструментальних поєднань позбавляють виклад статичності та прогнозованості. Слух постійно відслідковує вказані зміни, а їх нерегулярність дає можливість «зачепитися» увазі за ще один, за наступний, за інший спосіб експонування музичного матеріалу.

Таке розмаїття прийомів викладу в оркестрі цілком відповідає другому – базовому – жанру: інструментальному концерту. Аналіз початку *Концерту* наочно демонструє втілення обох начал. Починає твір квінтет дерев'яних духових інструментів у високому регістрі. Такий вибір утворює прохолодний відтінок звучання. Особливо цьому сприяють дві флейти, які грають в унісон верхній голос, додатково акцентуючи на ньому увагу і посилюючи стриманість. Це ніби замальовка природи – зимовий світанок. Примітним є й використання максимально високого регістра фагота – початок другої октави. Оркестрування перших тактів *Концерту* нагадує початок балету *«Весна священна»* І. Стравінського. Єдина відмінність – балет починається абсолютним соло фагота, якому надалі акомпанує ансамбль духових інструментів. М. Скорик ніби поєднує solo фагота й ансамбль духових в єдине ціле, утворюючи «концентрований» варіант *«Весни священної»*. Тож, попри певні відмінності, значна подібність оркестрування – очевидна. Вона ще дужче пов'язує два твори, попри 60 років різниці. Отже, це свідома (чи підсвідома?) часова алюзія і приклад синтезу минулого і сучасного засобами оркестрування.

У наступному епізоді солює гобой, якому акомпанують два кларнети і фагот. Тембр соліста очевидно тепліший і більш емоційний порівняно з флейтами. На відміну від першої теми, статичність якої підкреслювала акордова фактура, опора на вертикаль і незначний інтонаційний діапазон, друга тема – динамічна. Появу стрімкого руху підкреслено новою фактурою (мелодія з акомпанементом) і розширенням діапазону експонування музичного матеріалу. Попри пружний ритмічний малюнок (чергування тріолей та дуолей) і своєрідну «наполегливість» соліста (дворазове повторення матеріалу), вектор руху спрямовано вниз, а не вгору, як можна було б очікувати, виходячи із характеру теми. Мабуть, такий напрям слід пояснити тим, що це початок твору і перший виклад матеріалу. Тож композитор хоче використати більш енергійний висхідний рух для продовження розвитку. Так і сталося. У ц. *1* кларнет підхоплює музичний матеріал і активно спрямовує його дещо різкуватим (порівняно з гобоєм) тембром вгору. Цікаво, що нестриманість кларнета компенсується розрідженням щільності: це лише дует (кларнет і фагот). Тобто більш прозора фактура сприяє виділенню солюючого тембру кларнета і опосередковано утворює незначний наголос на характерності барви.

За кілька тактів до них приєднується гобой, далі – решта інструментів, і в ц. *2* повертається перша тема. Проте вона змінилася: тематичний матеріал презентує не квінтет, як на початку, а нонет. Нюансування динаміки – ледь помітне (*mf* у перших тактах і *f* за другим разом). За умови виконання *Концерту* на фортепіано почути різницю між двома повтореннями теми було б неможливо. Водночас оркестрування рельєфно її підкреслює. Важливим чинником змін є не тільки більш щільний виклад – подвоєння всіх голосів додає динаміки. Посилення нижнього голосу (два фаготи, а не один) може здаватися несуттєвим, а й зміна балансу між учасниками камерного угрупування. Адже у такому невеликому ансамблі додавання будь-якого інструмента є суттєвим фактором. Тож відтепер фаготи практично урівноважують високі флейти, що трохи змінює загальний характер звучання з прохолодного на нейтральний. Це вже не перед-світанок, а, мабуть, схід сонця, і відразу світлішає.

На прикладі цього аналізу стає помітною тонка гра барвами в оркестрі й використання виражальних можливостей оркестрування, яке не поступається, а рівне чи навіть більш значуще, ніж мелодія, гармонія та ритм. Найбільш важливим бачиться майстерність синтезу принципів старовинної і сучасної форми концертування. Принцип *concerto grosso* втілено співставленням не *concertino* і *tutti*, а ансамблів з неоднаковою кількістю учасників у кожному випадку. На першій сторінці партитури – чотири варіанти поєднання і кожен нараховує різну кількість виконавців і нові комбінації інструментів. А тому це надає викладу нестримної динаміки. Водночас презентація змагання між солістом і оркестром, притаманне інструментальному

концерту, також трансформується. Соліст не один і не два, їх багато, вони з блискавичною швидкістю підмінюють один одного. Це посилює концертність як принцип викладу завдяки зростанню ролі кожного окремого виконавця у складі оркестру і розхитування його монолітності. Отже, інструменти починають змагатися не стільки з оркестром як певним утворенням, а радше між собою. Це активізує ігровий складник концерту, дає змогу інтерпретувати окремі інструменти як діючі персонажі. Тільки не ті, що дотримуючись встановлених умовностей, грають на театральній сцені, а ті, що вільно живуть на прадавніх землях Карпат.

Індивідуальність відчутно проявляється у кількісно малих ансамблях і численних абсолютних *soli* (флейти в ц. *4*, фагота в цц. *5* і *7* тощо), що стають віддзеркаленням світогляду індивідуумів. У групових *soli* – подвійне *solo* валторн і труб у ц. *7*, соло струнних у ц. *11* тощо) відображається бачення світу групою однодумців. Інколи соліст чи солісти можуть вплинути на спільноту. Наприклад, у заключному розділі *Концерту* (від ц. *34*), у якому «задають тон» дві солюючі скрипки, а решта оркестру поступово доєднується до них, багаторазово посилюючи та одночасно ускладнюючи спектр емоцій загального радісного піднесення. В інших випадках, зокрема ц. *14*, *quasi solo* валторни, спільнота (оркестр) вельми прохолодно ставиться до висловленої тези і розвиває її по-своєму, з іншими емоційними акцентами, з відмінним настроєм.

Висновки. Викладене доводить надважливу роль, що відіграє оркестр у поєднанні різних начал. Найважливішим стає міст, що перекинуто між минулим і сучасним. На рівні звуку чутно імітації духових та ударних інструментів: сучасними оркестровими засобами відтворюються звучання інструментів, що нараховують сотні років історії. Це перший щабель синтезу. Залучення унісонної фактури як принципу викладу, а не випадкового прийому у великому симфонічному оркестрі дає можливість поєднати об'єктивне і суб'єктивне начала, а ширше, історію українського народу, давні події та їх бачення з позицій сьогодення. Це другий шабель синтезу. Переосмислені на ґрунті концерту для оркестру (XX століття), *concerto grosso* (XVII століття) та інструментальний концерт (XVIII століття) утворюють наступний щабель синтезу. Об'єднуються не тільки стилі, а й види музичного мистецтва: академічна музика (звукові кластери, пуантилізм, власне оркестрування), фольклор (склад оркестру; імітація народних інструментів не тільки через звуковідтворення, а й через особливу манеру виконання) і навіть елементи джазу (синкоповані лінії, важливість ударних, театральність чисельних соло). Природність нескінченних соло (з та без супроводу, одного, двох чи кількох інструментів в унісон, численні ансамблі солістів в оркестрі) виявляє жанр концерту. Адже в його природі закладено особливий наголос на характері всіх інструментів, наявних у партитурі.

Усе перераховане робить *Концерт*, написаний майже 50 років тому, на диво сучасним, таким, що не втрачає зв'язку і з минулим, і із сьогоденням. Роль оркестру в процесі синтезу кількох витоків перманентно важлива, а часом і визначальна. Оркестрування виявляє семантику окремих музичних інструментів, сплавляє в єдине ціле різні стилі та види музичного мистецтва, мостить минуле і сучасне. Новітні техніки оркестрування виявляють найдавніші, можливо, язичні шари буття, контекстуалізують багатовікову народну творчість у пан-європейську неофольклорну хвилю. Оркестр у *«Карпатському» Концерті*, спряючи поєднанню традиційного та інноваційного, стає репрезентантом національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гумен Г. О. Мирослав Скорик «Карпатська рапсодія»: порівняльний аналіз перекладень. *Актуальні питання культурології.* 2017. Вип. 17. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. С. 156–161.
2. Драганчук В. М. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі «Карпатського концерту» М. Скорика. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Вип. 5. Muzyka Galiciana. Т. VI : зб. ст. Львів, 2001. С. 233–239.
3. Івахова К. П. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. С. 71–79.
4. Копиця М. Д. Маестро Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Вибране. Київ–Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2018. С. 304–312.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик (до 70-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : зб. наук. пр. (мистецькі обрії). Нац. акад. мистец. України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. 2009. Вип. 2. С. 80–82.
6. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / ред. В. Сивохіп. Львів : Вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
7. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури XX століття. *Культура і сучасність*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010. Вип. 2. С. 200–205.

8. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris : Minerve, 2017. 479 p.
9. Kerman J. Concerto conversations. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1999. 175 p.
10. MacDonald C. "Tutt'ora vivente": Petrassi and the Concerto Principle. Tempo, 1995. Vol. 194. Pp. 2–10.
11. Móricz K. New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's 'Concerto for Orchestra': Concepts of 'Finality' and 'Intention'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*.1993. Vol. 35. No. 1/3. Pp. 181–219.
12. Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research,* 2020. Vol. 9. No. 1. Pp. 273–285. URL: http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2435.
13. Schneider D. Contrasts and common concerns in the concerto 1900–1945. The Cambridge Companion to the Concerto / ed. by S. Keefe. New York : Cambridge University Press, 2003. Pp.139–160.
14. Schuttenhelm T. The Orchestral Music of Michael Tippett: Creative Development and the Compositional Process. London : Cambridge University Press, 2013. 327 p.
15. Suchoff B. Background and Sources of Bartók's Concerto for Orchestra. *International Journal of Musicology.* 2000. Vol. 9. Pp. 339–361.

REFERENCES

1. Gumen G. O. Myroslav Skoryk's Carpathian Rhapsody: a comparative analysis of arrangments [Myroslav Skoryk "Karpatska rapsodiya": porivnyalnyy analiz perekladen]. Current questions of cultural studies [Aktualni pytannya kul'turolohiyi], 2017. Vol. 17. Rivne: State University of Humanities. Pp. 156–161 [in Ukrainian].
2. Draganchuk V. M. Spatiality and synesthesia in music on the example of Skoryk's Carpathian Concerto [Prostorovist ta synesteziynist u muzytsi na prykladi "Karpatskoho kontsertu" M. Skoryka]. Scientific collections of Lviv Lysenko State Music Academy [Naukovi zbirky Lvivskoyi derzhavnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka]. Issue 5. Music of Galician. Vol. VI: Collection of Articles [Zbirnyk statej]. Lviv, 2001. Pp. 233–239 [in Ukrainian].
3. Ivakhova K. P. Performing Particularities of Myroslav Skoryk's folklore works for piano [Osoblyvosti vykonannya folklornykh tvoriv Myroslava Skoryka]. Art Studies [Studiyi mystetstvoznavchi], 2012. Vol. 1. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology [IMFE im. M. T Rylskoho]. Pp. 71–79 [in Ukrainian].
4. Kopytsya M. D. Maestro Myroslav Skoryk and Kyiv of the 60s Maestro [Myroslav Skoryk i Kyyiv epokhy shistdesyatykh]. Selected. Kyiv ; Nizhyn : Lysenko M. M, 2018. Pp. 304–312 [in Ukrainian].
5. Kiyanovska L. O. Myroslav Skoryk (To the 70th anniversary of his birth) [Myroslav Skoryk (Do 70-richchya vid dnya narodzhennya)]. Actual problems of art practice and art science: collection of science works (artistic horizons) [Aktualni problemy mystetskoyi praktyky i mystetstvoznavchoyi nauky : zb. nauk. pr. (mystetski obriyi)]. Ukrainian national academy of Art, Institute of Contemporary Art Problems [Nats. akad. mystets. Ukrayiny, In-t problem suchasnoho mystetstva.]. 2009. Issue 2. Pp. 80–82 [in Ukrainian].
6. Kiyanovska L. O. Myroslav Skoryk: man and artist : monograph [Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets] / ed. B. Sivohip. Lviv : Publishing House of the magazine "I", 2008. 592 p. [in Ukrainian].
7. Kumeda T. A. Personality of Myroslav Skoryk in the history of Ukrainian musical culture of the twentieth century [Osobystist Myroslava Skoryka v istoriyi ukrayinskoyi muzychnoyi kultury XX stolittya]. Culture and modernity [Kultura i suchasnist]. National Academy of Management of Culture and Arts [Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv], 2010. Vol. 2. Pp. 200–205 [in Ukrainian].
8. Goubault C. History of orchestration and instrumentation [Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration]. Paris : Minerve, 2017. 479 p. [in French].
9. Kerman J. Concerto conversations. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. 175 p. [in English].
10. MacDonald C. "Tutt'ora vivente": Petrassi and the Concerto Principle. Tempo, 1995. Vol. 194. Pp. 2–10 [in English].
11. Móricz K. New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's 'Concerto for Orchestra': Concepts of 'Finality' and 'Intention'. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.1993. Vol. 35. No. 1/3. Pp. 181–219 [in English].
12. Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra. Journal of History Culture and Art Research, 2020. Vol. 9. No. 1. Pp. 273–285. Retrieved from: http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2435 [in English].
13. Schneider D. Contrasts and common concerns in the concerto 1900–1945. The Cambridge Companion to the Concerto / ed. by S. Keefe. New York : Cambridge University Press, 2003. Pp. 139–160 [in English].
14. Schuttenhelm T. The Orchestral Music of Michael Tippett: Creative Development and the Compositional Process. London : Cambridge University Press, 2013. 327 p. [in English].
15. Suchoff B. Background and Sources of Bartók's Concerto for Orchestra. International Journal of Musicology. 2000. Vol. 9. Pp. 339–361 [in English].

УДК 78.087.681:37
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209733

Ірина СІДОРОВА,
orcid.org/0000-0002-9212-1701
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) sidorovairuna1978@gmail.com

КУРС «ХОРОЗНАВСТВО» В УМОВАХ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглянуто значення курсу «Хорознавство» як однієї з фахових дисциплін вокально-хорового циклу у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, висвітлено її цілі й завдання. Акцентовано увагу на тому, що вивчення цієї дисципліни сприяє вирішенню типових завдань професійно-педагогічного спрямування та орієнтує на навчально-виховну, науково-методичну, культурно-просвітницьку професійну діяльність. Педагогу необхідно оперувати певним багажем теоретичних знань, основами практичної підготовки до роботи з хором, виконавською культурою, диригентською технікою та педагогічною майстерністю в роботі з дитячим хоровим колективом. Ці складники є умовою успішної професійної діяльності вчителя-музиканта. Специфічною особливістю вивчення дисципліни «Хорознавство» є інтегрованість, оскільки вона передбачає оволодіння знаннями та вміннями в різних напрямах музично-педагогічної діяльності.

У процесі засвоєння студентами курсу «Хорознавство» вирішуються такі завдання: виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з найважливіших елементів музичної культури; ознайомлення студентів із теоретичними основами хорового мистецтва; поступове оволодіння прийомами й методами практичної роботи з хоровим колективом; надання допомоги студентам у більш інтенсивному та свідомому оволодінні такими профілюючими дисциплінами факультету, як хоровий клас, хорове диригування; підготовка до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом». Усі завдання спрямовані на вирішення проблеми підвищення рівня професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва. Цей курс дає студентам можливість оволодіти теорією та методикою роботи з хором, основними методами розучування хорового твору; навчає розрізняти жанри хорового виконавства; формує вміння організовувати дитячі хорові колективи відповідно до вікового принципу на рівні володіння необхідними елементами хорової звучності, а також проводити позакласні музично-виховні заходи з урахуванням вікових особливостей і можливостей шкільної аудиторії.

Ключові слова: *студенти педагогічних університетів, фахова підготовка, хорознавство, практика вокально-хорової роботи в школі.*

Iryna SIDOROVA,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Teacher of the Department of Vocal and Choral Training,
Theory and Methodology of Music Education
of Mykhailo Kotsyubynsky Vinnitsa State Pedagogical University
(Vinnutsia, Ukraine) sidorovairuna1978@gmail.com

"CHORAL STUDIES" COURSE IN PREPARATION OF THE FUTURE MUSIC ART TEACHERS FOR PROFESSIONAL ACTIVITIES

The article deals with the importance of the course of "Choral studies" as one of the professional disciplines of the vocal-choral cycle in the process of professional preparation of the future teacher of music art and highlights its goals and objectives. Attention is drawn to the fact that the study of the specified discipline contributes to the solution of typical problems of vocational and pedagogical direction and focuses on the educational, scientific, methodological, cultural and educational professional activity. The teacher needs to have a certain amount of theoretical knowledge, the basics of practical preparation for work with the choir, performing culture, conducting technique and pedagogical skills in working with the children's choir. Such components are a prerequisite of the successful professional activity of a future music teacher. Integrity is a specific feature of the study of the discipline of "Choral studies", as it involves mastering the knowledge and skills in different directions of music-pedagogical activity. In the process of mastering the course "Choral studies" by the students, the following tasks are solved: education of students' love for song and choral art as one of the most important elements of musical culture; acquainting students with the theoretical foundations of choral art; gradual mastery of techniques and methods of practical work with the choir; helping students to more intensively and consciously master such profile disciplines of the faculty as choral class, choral conducting; preparation for pedagogical practice under the section "Guidance of the school choir".

All the tasks are aimed at solving the problem of raising the level of professionalism of the future teacher of music art. Choral studies gives you the opportunity to master the theory and methodology of working with the choir, the basic methods of learning choral work; distinguish between genres of choral performance; develops the ability to organize children's vocal and choral groups according to the age principle at the level of ownership of the necessary elements of choral sonority; to carry out extracurricular music-educational events taking into account age-specific features of artistic perception and opportunities of the school audience.

Key words: *students of pedagogical universities, professional preparation, choral studies, practice of the vocal-choral work at school.*

Постановка проблеми. Особливого значення в підготовці до професійної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва набуває вивчення основ курсу «Хорознавство» – однієї з необхідних профілюючих дисциплін вокально-хорового циклу на музично-педагогічному факультеті вищої школи. Це зумовлено тим, що вчитель музичного мистецтва має володіти певними загальними й фаховими компетентностями у своїй педагогічній діяльності, серед яких – здатність до застосування базових знань із хорознавства, що забезпечують розуміння сутності хорового мистецтва, культурно-історичних закономірностей його розвитку; здатність здійснювати музикознавчий аналіз, розуміти художню й естетичну цінність хорових творів, їхній культурний та історичний контекст; здатність використовувати поглиблені знання з теорії та практики вокально-хорової діяльності; здатність організовувати вокально-хорову діяльність і керувати нею. З огляду на це головним завданням навчально-виховного процесу в педагогічних університетах є ефективна організація методичної підготовки студентів мистецьких факультетів. Від цього залежить як професійний, так і особистісний розвиток майбутніх фахівців. Саме курс «Хорознавство» має на меті реалізувати низку вимог до вчителя музичного мистецтва та його професійно-педагогічної спрямованості. Учителю необхідно володіти певним багажем теоретичних знань, основами практичної підготовки до роботи з хором, виконавською культурою, диригентською технікою та педагогічною майстерністю в роботі з дитячим хоровим колективом. Такі складники є умовою успішної професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта.

Досвід, здобутий студентами музичних спеціальностей на практичних заняттях із хорознавства, є корисною практикою вокально-хорової роботи для майбутньої музичної діяльності та для виховання дітей і молоді засобами хорового спілкування в загальноосвітніх закладах (вищих, середніх, дошкільних). Зазначимо, що саме вища музично-педагогічна освіта передбачає процес і результат професійного становлення, художньо-естетичного розвитку творчої особистості вчителя музичного мистецтва, його підготовку до музично-педагогічної діяльності, насамперед виконавської (інструментальної, вокальної, диригентсько-хорової), а також педагогічної (навчальної, виховної, розвивальної) (Сідорова, 2017: 3).

Аналіз наукових досліджень. Основам хорознавства присвячені фундаментальні праці таких відомих педагогів і диригентів, як П. Чеснаков, К. Пігров, В. Живов, Л. Падалко, К. Виноградов, А. Болгарський, Г. Сагайдак, Г. Струве. Особливості викладання хорознавства як науково-теоретичної дисципліни для студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів знайшли відображення у працях таких дослідників, як Л. Байда, Л. Бартенева, Т. Богданова, В. Доронюк, О. Коломоєць, Л. Костенко, Ю. Кузнецов, В. Михайлець, М. Осеннева, Л. Уколова, Ю. Юцевич, Л. Шумська та інші.

У науково-методичних публікаціях Г. Дмитревського, П. Ковалика, Ю. Кузнєцова, М. Романовського, Г. Стулова висвітлено особливості роботи над строєм та ансамблем хору, значення цих понять у процесі формування виконавської майстерності хорового колективу. Вивченню диригентсько-хорової освіти в музичній культурі присвячені роботи А. Мартинюка, А. Мархлевського, Л. Пархоменка, Б. Рачиної, В. Рожка, Л. Шаминої, А. Юрлова, Л. Ятло та інших авторів. Наукові доробки щодо застосування комплексного підходу до професійної підготовки в системі музичної освіти представлені в дослідженнях Г. Баранової, Г. Гарбар, І. Малашевської, Н. Миронової, В. Фоміна та інших учених.

Важливі аспекти вокально-хорової підготовки майбутніх педагогів-музикантів знайшли наукове обґрунтування у працях Л. Арчажникової, В. Газінського, К. Дабіжі, Н. Згурської, В. Крицького, Є. Куришева, Т. Лозінської, І. Мостової, М. Назаренко, Г. Ніколаї, О. Олексюк, В. Орлова, О. Ростовського, О. Рудницької, А. Растригіної, Я. Сверлюка, Т. Стратана, О. Щолокової та інших науковців. В останнє десятиріччя актуальним питанням стала проблема розвитку виконавського мислення майбутніх фахівців, її вивчали М. Бенюмов, А. Білозерська, І. Гринчук, І. Кірчик, Н. Кравцова, В. Крицький, К. Кушнір, А. Малинківська,

І. Пацкань, В. Приходько, Н. Прушковська, Н. Сізова, В. Фомін, Н. Шевченко та інші вчені.

Мета статті – розкрити основні завдання курсу «Хорознавство» в підготовці майбутніх педагогів-музикантів до професійної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Завдання сучасної музично-педагогічної освіти – не тільки забезпечити належний рівень фахових знань випускника, а й підготувати його до соціального життя та реалізації себе як особистості.

Фахова музично-педагогічна освіта – це процес підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до виконавської та педагогічної діяльності, де викладачі професійного навчального закладу мають не лише надавати особистості необхідні фахові знання та вміння, а й формувати особистість, зокрема її світогляд, естетичні та етичні ідеали, моральні норми, художні інтереси й смаки (Дубінець, 2016: 95–99).

Проблема підвищення рівня професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва значною мірою залежить від вокально-хорової підготовки, спрямованої на різні види музично-творчої діяльності, що є важливими для теорії та практики професійного становлення студентів мистецьких факультетів вищої педагогічної школи. Особливим підходом у формуванні фахових компетентностей є спрямування на послідовність і систематичність викладу курсу «Хорознавство». Специфічною особливістю вивчення цієї дисципліни є інтегрованість, оскільки вона передбачає оволодіння знаннями та вміннями в різних напрямах музично-педагогічної діяльності.

Отже, аналізований курс передбачає широке використання міждисциплінарних зв'язків. Ефективному вивченню хорознавства сприятимуть знання з теорії музики, сольфеджіо та гармонії, історії світової й української музики, постановки голосу, диригування, практикуму читання хорових партитур, хорового класу та практикуму роботи з хором. Проте, як показує практика, не лише спеціальні фахові предмети, а й дисципліни з певних гуманітарних наук стають необхідною базою для засвоєння основних матеріалів із хорознавства. Так, Л. Костенко та Л. Шумська стверджують: «Обізнаність у питаннях етики, естетики, педагогіки та психології, що пронизують практично всі категорії хорового мистецтва, стає запорукою оптимізації в навчанні з хорознавства, ефективності засвоєння знань, що у свою чергу формують хормейстерські уміння та навички» (Костенко, 2013: 10).

Хорознавство дає можливість оволодіти теорією та методикою роботи з хором, основними методами розучування хорового твору; навчає розрізняти жанри хорового виконавства; формує вміння організовувати дитячі вокально-хорові колективи відповідно до вікового принципу на рівні володіння необхідними елементами хорової звучності. Наприкінці навчання для систематизації, поглиблення, узагальнення, закріплення й практичного застосування знань із курсу «Хорознавство» та розвитку навичок самостійної роботи рекомендовано провести індивідуальне науково-дослідне завдання – анотацію на хоровий твір. Такий аналіз хорової партитури потребує самостійної інформаційно-пошукової й аналітичної діяльності та виконується на основі знань, умінь і навичок, отриманих у процесі засвоєння курсу (Сідорова, 2017: 3–5).

У процесі засвоєння студентами курсу «Хорознавство» вирішуються такі завдання:

– виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з найважливіших елементів музичної культури;

– ознайомлення студентів із теоретичними основами хорового мистецтва;

– поступове оволодіння прийомами та методами практичної роботи з хоровим колективом;

– надання допомоги студентам у більш інтенсивному та свідомому оволодінні такими профілюючими дисциплінами факультету, як хоровий клас, хорове диригування;

– підготовка до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом» (Сідорова, 2019: 4–5).

Перше завдання має актуальне значення в питанні виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з визначних елементів музичної культури. Адже сучасний шоу-бізнес побудований на естрадній музиці беззмістовного характеру, пропагує низькоякісні хіти з антиморальними образами, жодним чином не пробуджує високі почуття та не приносить естетичного задоволення. Безумовно, це істотно впливає на культурне життя молодіжної аудиторії. Тому майбутніх учителів важливо залучати до пісенно-хорового мистецтва систематично, прищеплювати любов до пісенної культури різножанровим репертуаром, націлювати на розуміння того, що хоровий спів – це мистецтво колективного виконання вокальної музики, багатий духовний скарб у житті народу, його соціальна й культурна цінність. На заняттях із хорознавства розкривається зв'язок хорової культури з народно-пісенною творчістю, роль хорового мистецтва в масовому музично-естетичному вихованні та освіті, а особливо важливим питанням є висвітлення значення

хорового мистецтва як засобу виховання молодого покоління (від дошкільного до юнацького віку).

Варто наголосити на поступовості викладу курсу. Перші теми за змістом присвячені історії розвитку хорового співу. Під час їх розгляду важливо детально ознайомити студентів із хоровим мистецтвом у давні часи та в епоху середньовіччя, адже вивчення хорового мистецтва доцільно розпочати саме з виникнення й становлення найперших хорових і вокально-симфонічних жанрів у Східній та Західній Європі в XVI–XVIII ст., з появи та розвитку співацьких хорових шкіл, коли хоровий спів почали розглядати як основу професійної музичної освіти, з розвитку хорового руху в Західній Європі в XIX–XX ст. Також на особливу увагу заслуговують питання виникнення перших жанрів хорового мистецтва та професійних хорів у Стародавній Русі, російські співацькі школи, виникнення й розвиток багатоголосного співу, зв'язок хорового виконавства з народною творчістю. У цій темі розкривається роль «братських» шкіл у розвитку російської хорової культури, розглядається історія створення й розвитку видатних професійних хорових колективів та хоровий рух у XIX–XXI ст. Студенти ознайомлюються з розвитком хорового мистецтва України в наш час, зокрема з розквітом професійного та самодіяльного хорового виконавства, видатними хоровими колективами, їхніми керівниками і репертуаром.

Результатом досягнення окресленого завдання є набуття студентами знань про історію розвитку хорової культури в нашій країні та за її межами, що паралельно розвиває вміння використовувати отриману інформацію в майбутній вокально-хоровій роботі з учнями. На музичних заняттях (шкільних уроках, вокально-хорових студіях) учитель повинен уміти розповісти учням про об'єктивну картину та історичний шлях хорового мистецтва, його виразні засоби; визначити жанри народної творчості; розкрити значення народної пісні як джерела хорового мистецтва; виявити характерні особливості хорової культури в Україні у взаємозв'язку основних напрямів (народної, духовної та світської орієнтації) (Сідорова, 2019: 5).

Наступне завдання – ознайомлення студентів із теоретичними основами хорового мистецтва – має на меті накопичення базових знань про хор як вокальну організацію. Студенти вивчають особливості будови голосового апарату та його основних частин (органів дихання, гортані, артикуляційного апарату), функції голосового апарату (дихання, голосоутворення, резонування); діапазони співацьких голосів, регістри, теситуру; формування хорових партій, класифікацію співацьких голосів за основними типами, комплектування хорових партій; типи й види хорів, виконавські та художні можливості кожного типу хору, їхнє темброве забарвлення. Важливим етапом цього завдання є ознайомлення майбутніх учителів із поняттям про дитячий хор, види й жанри хорової творчості для дітей (дитячі пісні, хорові мініатюри, народні пісні, хори в дитячих операх, кантати для дитячого хору, дитячі хори в операх). Студенти, безумовно, мають володіти знаннями про принципи організації дитячих хорових колективів і дитячих вокальних ансамблів відповідно до вікових особливостей, знати вокально-хорові можливості кожного хорового колективу, темброве забарвлення хору та окремих партій.

Неможливо навчити співати в хорі своїх вихованців, не оперуючи такими поняттями, як елементи вокально-хорової техніки. З-поміж таких елементів виокремлюються процес співу, співацьке дихання, звукоутворення, дикція. Спів – це складний, цілісний процес. Важливо знати про одну визначальну особливість, без якої сам процес співу не можливий із професійної точки зору, – зв'язок слуху та голосу. Варто зазначити, що у співі повинні взаємодіяти дихання, гортань і резонатори, тому необхідна правильна робота всіх відділів голосового апарату. Розвиток вокальних навичок відбувається на основі слухових уявлень співака. Людський слух і м'язові відчуття мають рефлекторний зв'язок, а передчуття завжди попереджує спів. У внутрішніх слухових уявленнях співака виникає ідеальний звук у точних параметрах (висота, сила, тембр, слово), який у наступний момент повинен бути відтворений. Паралельно слух контролює відповідність відтвореного уявленому. Таким чином, слухова культура виконавця – це база, на якій будується професійне співацьке мистецтво, і цю інформацію не варто ігнорувати. А в підготовці студентів відомості про особливості взаємодії голосу та слуху мають визначальне значення в майбутній вокально-хоровій роботі з учнями, є запорукою успішної педагогічної діяльності.

Для того щоб хорові заняття приносили користь і задоволення вчителю та учням, потрібно налаштуватися на постійну творчу взаємодію, міжособистісне спілкування, а також використовувати індивідуальний підхід. Адже хоровий спів – це колективне виконання, тому в цьому процесі важливо знати можливості як кожного учня, так і хору загалом, що своєю чергою вимагає кропіткої роботи й терпіння. Щоб визначити вокально-хорові можливості кожного, крім діапазону голосів, необхідно знати регістри співацького голосу,

зручні звуки (примарну зону) і незручні (перехідні ноти). На початку співу дітям потрібно правильно й доступно пояснити, якою має бути співацька установка та співацьке дихання, використати власний приклад, проконтролювати всіх хористів щодо того, наскільки точно вони виконують правила правильного співу.

У процесі співу вагоме значення має атака звуку, що істотно впливає на процес звукоутворення. Це питання розкривається в темі про елементи вокально-хорової техніки та є важливим етапом у формуванні правильних співацьких навичок. Варто знати, що атака – це початок звуку та відповідальний момент звукоутворення. Атака звуку впливає на якість співацького дихання, тембр звуку, формування голосних. Прийнято розрізняти три основні типи атаки звуку: м'яку, тверду та придихову (переддихальну). Якщо вчитель не розуміється в цьому питанні, це може сприяти неправильній атаці в дітей (в'ялість подачі звуку, його незібраність, різкість, затисненість, відсутність гнучкості), що своєю чергою може бути причиною неправильного інтонування або, інакше кажучи, фальшивого співу.

У навчальній практиці широко використовуються різні форми атаки звуку. Студенти на заняттях із хорознавства навчаються певних принципів вокальної роботи. Так, якщо утворюється в'ялий, розслаблений, незібраний, неточний звук у співаків, потрібно застосувати тверду атаку. Для звільнення «затисненого» звуку з горловим призвуком можна використати різні прийоми, пов'язані з придиховою (переддихальною) формою звукоутворення. Також атака звуку залежить від характеру виконуваного твору. Однак варто запам'ятати, що найбільш доцільною в хорі є м'яка атака.

Безумовно, на виразний спів впливає правильне формування співацьких голосних, їх вирівнювання та тембральна спорідненість. У голосних виявляються всі якості голосу, що істотно впливає на формування співацького звуку. Вимова приголосних звуків також має свої особливості у співі. Учителю необхідно знати їх класифікацію за способами вимови (глухі, дзвінкі, сонорні; губні, язикові, піднебінні; заднього, середнього, переднього укладів). Робота органів (ротової порожнини з язиком, м'яким піднебінням, нижньою щелепою; твердого піднебіння, гортані, губ, зубів), що спрямована на утворення звуків мови (голосних і приголосних), називається артикуляцією. Від того, наскільки правильно вимовляються голосні та приголосні, залежить дикція у співі. Дикція – це якість, розбірливість вимови тексту. У хорі дикція залежить від якості вимови тексту кожним співаючим та хором загалом. Водночас на дикцію впливають такі чинники, як характер твору, його динаміка, темп, темброві особливості, теситурні умови тощо. Учитель повинен розуміти, що виразне донесення тексту до слухачів – одна з умов успішного хорового виконання. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватися до спеціальних вправ: читати хором слова розучуваного твору в довільних темпах без музики, виголошувати текст у заданому ритмі, співати скоромовки, здійснювати музично-логопедичне розспівування тощо.

Основною формою вокально-хорової роботи в хоровому колективі є розспівки, які є необхідним елементом співацької техніки. Кожна репетиція хору повинна розпочинатися з проспівування вокально-хорових вправ, що мають таку мету: а) розігріти голосовий апарат та підготувати його до повноцінної роботи під час репетиції; б) налаштувати слух хористів на виконання хорових творів; в) провести певну роботу з розвитку вокально-хорових навичок. Варто зазначити, що розспівування використовують як вокально-слухове налаштування виконавців на початку хорових занять або перед виступом на концерті. Тривалість розспівки залежить від мети, яку ставить перед собою та хором учитель, і може тривати 10–20 хвилин.

Теоретичні основи курсу «Хорознавство» будуються також на знаннях про хоровий ансамбль, який визначається в хоровій літературі як художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання; злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями загалом. Ансамбль є одним із трьох основних елементів хорової звучності (поряд зі строєм і нюансами). Для досягнення хорового ансамблю співаку необхідно зливатися зі своєю партією, партії своєю чергою – у хорі, а диригенту регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій загалом. Вирішальне значення має відчуття ансамблю. У хоровій практиці є такі поняття, як частковий і загальний ансамбль, природний та штучний ансамбль. Учителю необхідно оперувати цими поняттями у своїй роботі та знати, коли їх використовувати. Робота над ансамблем хору – це складний творчий процес, оскільки технічна й художня сторони під час нього пов'язані між собою: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму не можливе без технічної досконалості ансамблю (Сбітнєва, 2017: 21–22).

Унаслідок отримання знань із теоретичних основ із хорознавства на практичних заняттях

вирішуються такі завдання курсу «Хорознавство»: паралельно й поступово студенти засвоюють прийоми та методи практичної роботи з хоровим колективом, більш інтенсивно й свідомо оволодівають такими профілюючими дисциплінами факультету, як хоровий клас, хорове диригування.

На практичних заняттях студенти набувають таких умінь: володіти технічними прийомами роботи над інтонацією та строєм під час хорового виконавства; реалізовувати авторський композиторський задум на основі дотримання принципів вокально-хорового ансамблю як фактору професійного рівня інтерпретації, визначати шляхи подолання дикційних та артикуляційних труднощів поетичного тексту; набувати специфічних диригентсько-педагогічних якостей керівника вокального колективу (музиканта, фахівця-хормейстера, учителя та диригента); власним голосом виразно передавати всі елементи хорової партитури; самостійно готувати анотацію (аналіз) хорового твору.

На основі отриманих знань і вмінь вирішується ще одне з важливих завдань курсу «Хорознавство» – здійснюється підготовка студентів до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом». Студенти навчаються формувати дитячі вокально-хорові колективи згідно з віковим принципом (хор молодших школярів, вокально-хорові колективи середніх класів, «юнацький» склад хору) з відповідною голосовою завантаженістю та репертуарною спрямованістю різного ступеня складності художніх колективів; проводити позакласні музично-виховні заходи з урахуванням вікових особливостей художнього сприймання та можливостей шкільної аудиторії; визначати якість і глибину засвоєння учнями програмного матеріалу; використовувати розмаїття методів педагогічної діагностики індивідуальних особливостей художнього сприйняття, розвитку співацьких здібностей дітей та їхніх художньо-ціннісних орієнтацій; встановлювати психологічний контакт, утримувати увагу дитячої аудиторії засобами вільного володіння вокально-хоровими й диригентськими навичками, спрямованими на стимулювання емоційно-почуттєвої сфери слухачів; створювати атмосферу міжособистісного та діалогового художнього спілкування у процесі хорових занять.

Висновки. Актуальність викладання дисципліни «Хорознавство» у вищій педагогічній школі зумовлена її професійною специфікою, а саме необхідністю ознайомлення студентів із проблемами новітніх досліджень у хоровій культурі, історією розвитку хорового мистецтва за кордоном та в нашій країні, з елементами хорової звучності, з методикою роботи з різними віковими хоровими групами, а також потребою в розучуванні творів шкільного репертуару, що є компетентнісними складниками хормейстерсько-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі. Таким чином, основним завданням вивчення цього курсу на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів є стимулювання студентів до постійного професійного самостановлення у процесі майбутньої практичної діяльності. Реалізація цих засад полягає в організації теоретичної й методичної підготовки та ефективної самостійної роботи студентів, що сприятиме розвитку в майбутніх учителів музичного мистецтва загальних і фахових компетентностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дубінець І. Музично-теоретичні дисципліни в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: цілі і задачі. *Наукові записки Бердянського педагогічного університету. Серія «Педагогічні науки»*. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. 3. С. 95–99.

2. Сідорова І., Пацкань І., Штепа Ж. Колективне музикування: хоровий клас та практикум роботи з хором : навчально-методичний посібник для викладачів та студентів мистецьких спеціальностей вищих педагогічних закладів освіти. Вінниця : ФОП Рогальська І. О., 2017. 202 с.

3. Сідорова І., Лозінська Т. Хорознавство: програма вибіркової навчальної дисципліни підготовки бакалавра галузі знань 01 Освіта/Педагогіка спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) спеціалізації «Режисура музично-виховних шкільних заходів; художня культура». Вінниця : Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2019. 12 с.

4. Костенко Л., Шумська Л. Хрестоматія з хорознавства : навчальний посібник для студентів ВНЗ. Ніжин : Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2013. 521 с.

5. Сбітнєва О. Хорознавство : методичні рекомендації для студентів спеціальності «Середня освіта (музичне мистецтво)». Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2017. 54 с.

REFERENCES

1. Dubinets, I. (2016). Muzychno-teoretychni dystsypliny v protsesi fakhovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: tsili i zadachi [Music-theoretical disciplines in the process of professional training of the future teacher of music art: goals and objectives]. *Naukovi zapysky Berdianskoho pedahohichnoho universytetu. Seriia "Pedahohichni nauky"*. Berdiansk: BDPU, iss. 3, pp. 95–99 [in Ukrainian].

2. Sidorova, I., Patskan, I., Shtepa, Zh. (2017). Kolektyvne muzykuvannia: khorovyi klas ta praktykum roboty z khorom: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vykladachiv ta studentiv mystetskykh spetsialnostei vyshchykh pedahohichnykh zakladiv osvity [Collective music making: choral class and choir work workshop: a textbook for teachers and students of art specialties of higher pedagogical educational institutions]. Vinnytsia: FOP Rohalska I. O. [in Ukrainian].

3. Sidorova, I., Lozinska, T. (2019). Khoroznavstvo: prohrama vybirkovoi navchalnoi dystsypliny pidhotovky bakalavra haluzi znan 01 Osvita/Pedahohika spetsialnosti 014 Serednia osvita (Muzychne mystetstvo) spetsializatsii "Rezhysura muzychno-vykhovnykh shkilnykh zakhodiv; khudozhnia kultura" [Khoroznavstvo: program of the selective academic discipline of preparation of the bachelor of the field of knowledge 01 Education/Pedagogy of a specialty 014 Secondary education (Musical art) of specialization "Directing of musical and educational school actions; art culture"]. Vinnytsia: Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University [in Ukrainian].

4. Kostenko, L., Shumska, L. (2013). Khrestomatiia z khoroznavstva: navchalnyi posibnyk dlia studentiv VNZ [A textbook on chorology: a textbook for university students]. Nizhyn: Nizhyn Mykola Gogol State University [in Ukrainian].

5. Sbitnieva, O. (2017). Khoroznavstvo: metodychni rekomendatsii dlia studentiv spetsialnosti "Serednia osvita (muzychne mystetstvo)" [Chorology: methodical recommendations for students majoring in "Secondary education (music art)"]. Starobilsk: Luhansk Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477.44):783.8
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209734

Нінель СІЗОВА,
orcid.org/0000-0003-1622-719X
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) Sizova1980@ukr.net.

Ганна БІЛОЗЕРСЬКА,
orcid.org/0000-0002-4626-6205
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) belozerskanna@gmail.com

Тетяна БЕЛІНСЬКА,
orcid.org/0000-0003-2000-9515
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) belinska_tet@ukr.net

Катерина КУШНІР,
orcid.org/0000-0002-3356-9813
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) kusnirkaterina@gmail.com

ОПЕРА ГРИГОРІЯ ДАВИДОВСЬКОГО «ПІД ЗГУКИ РІДНОЇ ПІСНІ» ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ

У статті досліджується історія прем'єрної постановки у Вінниці першої хорової опери Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні». Наводяться факти, які підтверджують, що перша українська прем'єра опери відбулася саме у м. Вінниці.

Особливу увагу приділено детальному аналізу опери, її сюжету, характеристиці головних героїв. Окреслено художні та драматургічні функції хору. У статті приділяється увага маловідомим фактам з історії виконання опери, її перших виконавців. Аналізуються основні вокально-хорові прийоми як засіб втілення головної ідеї автора – створення виключно хорової опери, без участі симфонічного оркестру. Визначена роль опери та її значення у хоровій культурі Вінниці.

Зазначено, що специфікою опери «Під згуки рідної пісні» є творча знахідка композитора, що полягає не лише у написанні опери без супроводу оркестру, але і ролі хору та солістів. Так, солісти в опері Г. Давидовського не співаки, а драматичні актори, а хор відіграє роль супроводу, фактично замінюючи своїм співом звичний для опери оркестр. Бажання донести високе мистецтво до широких мас, у містечка, в яких немає оперних сцен, спонукало композитора до написання саме такої опери.

Описується детальний підхід композитора до підбору літературного тексту, увага до тонких деталей, що стосуються манери виконання. Підкреслюється майстерність композитора у побудові мелодичних зворотів, його вміння відтворити найкращі темброві та вокальні можливості хору.

Визначається головна ідея сюжету опери – роль народних пісень в історії української нації, любов до Батьківщини та необхідність служити їй своїм талантом. Тому і розмовні діалоги солістів повністю відповідають духу свого часу та прагненням українського народу в часи революційних змін. Підкреслено, що хорові сцени та ансамблі побудовані на інтонаціях народних пісень, втілюючи у музику головну ідею композитора.

Детально аналізуючи оперу, принцип її побудови, гармонічний план та вокально-хорові особливості, підкреслюється, що, незважаючи на надмірний сентименталізм та патріотичний пафос, опера Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні» має всі ознаки, що притаманні жанру та є цілком придатною для виконання сучасними хоровими колективами з метою відновлення історичної справедливості.

Ключові слова: *Григорій Давидовський, хорова культура, хорова опера, музичне мистецтво, хорове виконавство, Вінниця.*

Ninel SIZOVA,
orcid.org/0000-0003-1622-719X
Candidate of Art Studies,
Lecturer of the Department of Vocal and Choral Training, Theories and Methods of Music Education
of Vinnitsa Mykhailo Kosybynsky Pedagogical University
(Vinnytsa, Ukraine) Sizova1980@ukr.net

Hanna BILOZERSKA,
orcid.org/0000-0002-4626-6205
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer of the Department of Vocal and Choral Training, Theories and Methods of Music Education
of Vinnitsa Mykhailo Kosybynsky Pedagogical University
(Vinnytsa, Ukraine) belozerskanna@gmail.com

Tetiana BELINSKA,
orcid.org/0000-0003-2000-9515
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer of the Department of Vocal and Choral Training, Theories and Methods of Music Education
of Vinnitsa Mykhailo Kosybynsky Pedagogical University
(Vinnytsa, Ukraine) belinska_tet@ukr.net

Kateryna KUSHNIR,
orcid.org/0000-0002-3356-9813
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer of the Department of Vocal and Choral Training, Theories and Methods of Music Education
of Vinnitsa Mykhailo Kosybynsky Pedagogical University
(Vinnytsa, Ukraine) kusnirkaterina@gmail.com

THE OPERA "TO THE SOUNDS OF A NATIVE SONG" BY HRYHORII DAVYDOVSKYI AND ITS IMPORTANCE FOR THE CHOIR CULTURE OF VINNITSA

The article devoted to the study the history of the premiere staging of the first choral opera by Hryhorii Davydovskyi "To the sounds of a native song" in Vinnitsa. There are facts that confirm that the first Ukrainian premiere of the opera took place in this town.

Particular attention dedicated to a detailed analysis of the opera, its story, characteristic. The artistic and dramatic functions of the choir are outlined. The article pays attention to unknown facts from the history of the opera, its first performers based on materials from the State Archives of Vinnitsa region. The main vocal and choral techniques are analyzed as a means of embodying the main idea of the author. This idea consists in creating an exclusively choral opera, without playing a symphony orchestra. The role of opera and its value in the choral culture of Vinnytsia is determined.

It is noted that the specificity of the opera "To the sounds of a native song" is the creative discovery of the composer, consisting not only in writing the opera without orchestra, but also the role of choir and soloists. Thus, the soloists in opera by H. Davydovsky are not singers, but dramatic actors, and the choir plays the role of accompaniment, in fact replacing the orchestra familiar to the opera with its singing. The desire to bring high art to the masses, in towns where there are no opera stages, prompted the composer to write just such an opera.

Describes the composer's detailed approach to the selection of literary text, attention to subtle details concerning the manner of singing. The skill of the composer in constructing melodic inversions, his ability to reproduce the best timbre and vocal abilities of the choir are emphasized.

The main idea of the opera's story is determined – the role of folk songs in the history of the Ukrainian nation, love for the Motherland and the need to serve it with own talent. That is why the conversational dialogues of the soloists fully correspond to the spirit of their time and the desire of the Ukrainian people in times of revolutionary change. It is emphasized that choral scenes and ensembles are built on the intonations of folk songs, embodying in music the main idea of the composer.

Analyzing the opera in detail, the principle of its construction, harmonious plan and vocal and choral peculiarity, it is emphasized that despite excessive sentimentalism and patriotic pathos, opera "To the sounds of a native song" by H. Davydovsky has all the characteristics of a genre and is suitable for modern choirs in order to restore historical rightfulness.

Key words: *Hryhoriy Davydovsky, choral culture, choral opera, musical art, choral performance, Vinnitsa.*

Постановка проблеми.

Дослідження оперної спадщини українських композиторів посідає вагоме місце у наукових дослідженнях музикознавців. На жаль, творчість Григорія Митрофановича Давидовського, зокрема його хорова опера «Під згуки рідної пісні», не входить у коло наукових інтересів дослідників музичного життя України. Значний вплив композиторської, диригентської діяльності Г. Давидовського та першої постановки його опери на культурне життя м. Вінниці та недостатнє висвітлення цінного матеріалу зумовлює актуальність статті.

Аналіз досліджень.

Композиторська творчість Григорія Давидовського дотепер є малодослідженою. У контексті дослідження музичного життя Вінниччини постать відомого композитора і диригента та його діяльність у вінницький період висвітлена у роботах Л. Семенко, Ю. Кочурської, Н. Кушки (Семенко, 2007; Кочурська, Кушка, 2014).

Мета статті полягає у тому, щоб завдяки детальному аналізу хорової опери композитора «Під згуки рідної пісні», партитура якої знаходиться у Державному архіві Вінницької області, визначити її роль у культурному житті Вінниці початку XIX століття.

Виклад основного матеріалу.

Григорій Митрофанович Давидовський – український композитор та відомий хоровий диригент, творчість якого належить до першої половини XX століття. Г. Давидовський був активним популяризатором української народної пісні, включаючи її у репертуар колективів, якими за життя йому доводилося керувати. Серед великої кількості обробок народних пісень для хору, духовної музики вагоме місце посідають дві опери композитора – «Під згуки рідної пісні» та «Перемога пісні».

Багатогранна діяльність композитора у вінницький період творчості (1919–1921 рр.) втілилася у заснування ним Художньої хорової капели, велику кількість концертів, участь у яких брали відомі виконавці місцевого значення (Сізова, 2018). Надзвичайно важливою культурною подією для міста Вінниці стала прем'єра хорової опери Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні», яка відбулася невдовзі після першого концерту організованої ним у місті Художньої капели. У своїй монографії М. Михайлов стверджує, що оперу вперше було поставлено у 1920 році (Михайлов, 1962). Проте місцева преса вказує на 15 вересня 1919 року як дату здійснення постановки опери Художньою капелою під орудою Г. Давидовського (Шлях, 1919). Спираючись на матеріали та публікації того часу, що знаходяться у Державному архіві Вінницької області, можна припустити, що саме у Вінниці й відбулася українська прем'єра цього твору. Головні ролі виконували актори Вінницького міського театру Білогорська та Кречет (Шлях, 1919).

Специфіка опери «Під згуки рідної пісні» полягає у тому, що, як уже зазначалося, замість оркестрового супроводу хор із закритим ротом створює тембрально розцвічений супровід усім монологам акторів, який композитор називає хоровим акомпанементом. Заміна оркестру хором була пов'язана з бажанням композитора зробити жанр опери доступним широким масам шляхом виконання її без наявності оперної сцени й симфонічного оркестру. Арії, романси, дуети і тріо виконуються у супроводі фортепіано.

Тривалий час клавір опери вважався втраченим, проте у 1969 році його було передано у Державний архів Вінницької області з приватної колекції співачки Художньої капели Софії Боднарчук. На титульній сторінці композитор власноруч зробив напис-присвяту, дотувавши подарунок 15 червня 1920 року. Рік видання друкованого клавіру невідомий, проте опублікований він був у видавництві Г. М. Пуховича у Ростові-на-Дону.

За жанром Г. Давидовський визначає свій твір як музичну драму на дві дії, присвячену «незабутній неньці-Україні». Опера складається з дев'яти номерів. Лібрето (діалоги акторів) створив сам композитор. Для музичних номерів, окрім текстів народних пісень, Г. Давидовський також використав вірші Т. Г. Шевченка у хорі «Б'ють пороги», арії «Така її доля» та романсі «Защебече соловейко». Події опери відбуваються в Україні, в невеличкому містечку, біля музичної школи. Дійових осіб – лише двоє: український композитор, маестро мандрівної капели Гриць Мельниченко та молода дівчина, донька директора музичної школи Галя Сагайдачна. Актори у драмі Г. Давидовського не є співаками. Солісти виконують ролі учнів та учениць музичної школи, а хор – партію супроводу.

Саме у цій опері Г. Давидовський повною мірою використовує свій новаторський принцип хору-оркестру, який співає із закритим ротом (mormorando). Його виникнення сам композитор пояснює таким чином: «У 1916 році до мене в Петрограді звернулися українські артисти (Кропивницький, Садовський, Заньковецький) з проханням налагодити їм хор і, якщо можна, написати невелику оперу в 2–3 акти, яку можна було б виконувати по невеличких містах і селах, де немає оперних оркестрів. Після деяких вагань

я замінив оркестр хором із закритими ротами, за умови дихати на діафрагмі і звук спрямовувати в резонатор (лобну пазуху). За таких умов хор звучить настільки яскраво, що його чути в самому великому залі, і при цьому він звучить значно ніжніше і краще оркестру» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. Р-12. Оп. 2. Спр. 12. Арк. 6).

«Під згуки рідної пісні» є популярною для оперного жанру драмою кохання, в якій смерть розлучає закоханих (Галя є хворою на сухоти і помирає у Гриця на руках). Проте ця сентиментальна, наївна для сучасного глядача й слухача драма розгортається на тлі розлогих рефлексій героїв про роль народної пісні в історії української нації, любов до Батьківщини і необхідність слугувати їй своїм талантом. Хоча й часто ці діалоги видаються наївними та пафосними, вони цілком відповідають духові свого часу і прагненням українського народу часів революційних зрушень. Розмовні діалоги в кульмінаційний момент завершуються хором або ансамблевою сценою, побудованою на інтонаціях народних пісень. Тому особистісна драма відступає в опері на другий план, а головною героїнею твору стає саме пісня як втілення душі українського народу (Сізова, 2018).

На звороті титульної сторінки Г. Давидовський подає до виконавців п'ять «щирих побажань» (Державний архів Вінницької області. Ф. Р-5388. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 1).

Першим з них є побажання до акторів говорити виразно, підтримуючи експресію. У побажанні для хору композитор нагадує, що він виконує функцію супроводу співу солістів і повинен жити його настроєм. Також автор опери дає конкретні рекомендації до співу хору із затуленим ротом, у разі якого звук повинен одбиватись у верхній частині носа (лобній пазусі). Дихати хористам він рекомендує діафрагмою, щоб буда відчутна сила звуку. Хор має перебувати в оркестровій ямі, він також супроводжує розмовні діалоги акторів.

Солісти, за задумом композитора, виконують таку ж саму роль, як і хор – підтримують настрій акторів і публіки, тому повинні співати бездоганно з технічної точки зору. Також Г. Давидовський нагадує про необхідність прохати публіку про повну тишу, щоб добре було чути спів хору із затуленим ротом.

Прелюдія, яку виконує хор a capella mormorando, побудована на українських народнопісенних інтонаціях у дусі романсової лірики, проте поданих на початку у хоральному викладі. Вона складається з трьох розділів, перший з яких написано у тональності f moll у темпі Andante. Еквіритмічний рух голосів, простий гармонічний план, що не виходить за межі основної тональності, надають розділу спокійного характеру. Другий розділ (Poco piu mosso, As dur), як і перший, написано у формі періоду. Більш жвавим він здається не лише завдяки пришвидшенню темпу, але й за допомогою зміни метру з 4/4 на 3/4 та рівномірному руху басової партії, що створює відчуття жанру баркароли. На тлі закінчення другого розділу розпочинається монолог Галі. Третій розділ (Tempo I, c moll) має яскраві риси схожості з українськими маршами, з їх пунктирними ритмами і відхиленнями у паралельний мажор. На фоні такого активного руху триває виразний монолог героїні про роль української пісні у житті народу (Державний архів Вінницької області. Ф. Р-5388. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 3).

Патріотичну тему розвинуто у наступному номері опери – тріо для сопрано, тенора і баса (варіанти – два сопрано й альт або два тенори і бас) «Україно, Україно». Незважаючи на близькість до народних героїчних пісень, мелодика кожної з партій має яскраві риси оперного співу – великий діапазон, що охоплюється протягом досить короткого часу, негнучкі інтервальні ходи, елементи декламаційності. Сопрано, бас і тенор спочатку по черзі виконують окремі самостійні аріозо, об'єднані спільною початковою закличною квартовою інтонацією. Спільний епізод слугує кодою тріо.

Хоровий акомпанемент другого монологу Галі має риси інтонаційної єдності з хоровою Прелюдією, проте, на відміну від неї, всі хорові партії більш рухливі ритмічно та подекуди мають риси контрастної поліфонії. Коли ж з'являється монолог Гриця, який звертається до Галі, у хоровій партитурі знову панує наближена до хоральної фактура, в якій у сопрано викладено мелодію, подібну до українського міського романсу.

Хорова фактура значно пожвавлюється під час діалогу Галі й Гриця. У ній відчутні ритмоінтонаційні зв'язки з народним танцем, мелодія якого розгортається за варіаційним принципом. Таким чином, уже на початку опери можна виділити лінію драматургічного розвитку хорового супроводу від хоралу через баркаролу і маршовість до романсовості і танцювальності.

Третім номером опери стали дві народні пісні «Ой, на горі» та «Гукнемо з гаківниць» для хору a cappella, проте їх обробки спочатку також здійснені за принципом хорового супроводу. «Ой, на горі» написана для соло тенора, а хор mormorando у першому реченні створює маршовий супровід мелодії соло і лише у другому реченні також про-

водить мелодію зі словами. Дотримуючись чіткої куплетної форми, композитор відмовляється від куплетно-варіаційного принципу, завдяки чому всі три куплети є абсолютно однаковими за музичним змістом (Державний архів Вінницької області. Ф. Р-5388. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 18).

Риси маршовості притаманні й хору «Гукнемо з гаківниць». На початку пісні композитор використовує різке протиставлення типів хорової фактури – перша фраза проводиться октавним унісоном усіх голосів, а в другій з'являється щільне шести- і п'ятиголосся, що підкреслює зміст слів «вдаримо щаблями». Як і в попередньому, у цьому хорі також використано куплетну форму без її варіаційних змін.

Після хорових пісень настає сцена освідчення між Грицем і Галею, супроводом якої стає ніжна мелодія тенора, яку можна сприймати темою кохання головного героя. Її підхоплює хорал усіх голосів. Вона проводиться двічі, після чого знову у партії тенора з'являється тема-відповідь – модифікована попередня тема. У розлогому монолозі Галі хор mormorando чуйно відтворює всі нюанси словесного тексту. Це призводить до постійних змін фактури, тональностей, ознак жанровості.

У сцені освідчення драматургічний розвиток є надзвичайно стрімким – від зав'язки драми (освідчення Гриця в коханні) до підготовки її кульмінації (відмова Галі). Саме у цій сцені засобами хору a cappella композитор досягає відчуття симфонічної картини з принципами наскрізного розвитку.

Почуття героя після відмови коханої розкриває дует баса й тенора (або альта й сопрано) «Журба» на слова народної пісні «Стоїть гора високая» у дусі повільного вальсу. Композитор використовує наскрізну форму, в якій перший розділ – соло баса (a moll), а другий – власне дует (Cdur), який володіє яскравими рисами романсової лірики (часте ведення голосів паралельними секстами і терціями, що зрідка розцвічується елементами контрастної поліфонії). Третій розділ представлено у вигляді мелодичної декламації баса, а четвертий – знову дует тривожно-болісного змісту. Таким чином у цьому номері композитор відступає від звичної для нього куплетної форми і вибудовує розгорнуту ансамблеву сцену з чотирьох розділів, різних за тональним планом, фактурою, але об'єднаними рисами інтонаційної спільності з народною піснею.

Продовження діалогу між Грицем і Галею відбувається на тлі початкових інтонацій дуету, що надає музиці рис наскрізного розвитку і підводить драматургічний розвиток першої дії до кульмінації (момент розлучення закоханих). Засобами хору-оркестру композитор чуйно відтворює всі нюанси діалогу героїв, чітко розмежовуючи їх епізоди.

Кульмінацією стає дует «Прощай, моя радість» для сопрано й альта (або тенора й баса). Від самого початку він своєю фактурою та інтонаційним наповненням викликає асоціації з міським побутовим романсом. В останньому у першій дії монолозі Галі відчутно й відгомін попереднього дуету й інтонації з хорів, що дає змогу зробити висновок про своєрідний синтез усіх інтонацій у кульмінаційний момент драми.

Вступом до другої дії слугує етюд для хору a cappella «Дзвініця», в якому композитор імітує звучання дзвонів за допомогою тривалого квінтового органного пункту, остинатного пунктирного ритму, що переходить у короткі тривалості. Картина святкового дзвону слугує тлом для підкреслення драми хворої героїні. Зміст переживань героїні розкриває арія сопрано (або тенора) на слова Т. Г. Шевченка «Така її доля», написана у дусі народної ліричної пісні з елементами розвинутого аріозного співу. Сама мелодія має яскраві риси інтонаційної спільності з Прелюдією до опери. Загалом інтонації Прелюдії часто з'являються у партії хору, що надає опері рис симфонізму. Арія складається з трьох розділів, що не утворюють традиційної тричастинної репризної форми. Середина написана у паралельному мажорі (Es dur), а третя лише нагадує синтетичну репризу.

У сцені зустрічі хворої Галі й Гриця, який за три роки повернувся до неї, у партії хору-оркестру знову об'єднуються інтонації з усіх попередніх розділів, але особливо зі сцени освідчення у першій дії.

У романсі для сопрано (або тенора) на слова Т. Г. Шевченка «Защебече соловейко» Г. Давидовський об'єднує риси побутового романсу й оперної арії. Незважаючи на близькість тексту до народної пісні, композитор відмовляється від традиційної для неї куплетної чи куплетно-варіаційної форми. Романс складається з двох великих розділів. Перший з них (B dur) написаний у простій тричастинній формі з динамічною репризою, а другий (Es dur) – у формі періоду, за яким слідує розгорнута кода-вокаліз. У ній голос на тлі вальсового акомпанементу імітує спів соловейка, що протягом усього романсу було зроблено і в партії фортепіанного супроводу.

Найяскравіше елементи симфонізму у партії хору-оркестру проявляються в останній сцені Галі з Грицем. Композитор не лише використовує інтонації з усіх попередніх розділів, але й засобами

хорової фактури й тонального розвитку відтворює всі нюанси словесного тексту.

Заключним розділом опери «Під згуки рідної пісні» виступає хорова поема на вірші Т. Г. Шевченка «Б'ють пороги», яка являє собою розгорнуту хорову сцену рапсодичної композиції. З усіх хорових епізодів опери він є найбільш досконалим, таким, що яскраво втілює досвід Г. Давидовського як композитора та хормейстера (Державний архів Вінницької області. Ф. Р-5388. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 75).

Тут композитор доречно використовує всі можливості хорової фактури, в якій використані як гармонічні, так і поліфонічні прийоми. У маршовому розділі хорової поеми можна чітко прослідкувати маршові інтонації з Прелюдії до опери, що надає всьому твору рис симетричної завершеності.

Висновки.

За жанровими ознаками хорова опера Г. Давидовського, яку він назвав музичною драмою, знаходиться ближче до його хорових фантазій на зразок «Бандури» чи «Кобзи», де композитор також створює сюжетні ланцюги з різних пісень. За таким самим принципом була побудована й опера, створена у Вінниці – «Перемога пісні».

Незважаючи на дещо наївний сюжет твору, надмірну патетику у вираженні патріотичної тематики, зайвий сентименталізм у ліричних сценах, іноді примітивність обробки народнопісенних інтонацій, опера Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні» цілковито відповідала вимогам свого часу, розкриваючи красу народної пісні, виховуючи шанобливе ставлення до неї, а окремі її уривки можуть бути залучені й до репертуару сучасних хорових колективів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний архів Вінницької області (ДАВО). Ф. Р-5388. Давидовський Григорій Митрофанович – заслужений артист УРСР, композитор, м. Вінниця, 1919–1975 рр. Оп. 1. Спр. 4. Опера «Під згуки рідної пісні». 84 арк.
2. Кочурська Ю. І., Кушка Н. М. Вінницький період життя та творчості Г. М. Давидовського (1919–1921 рр.). Вінниця : Вінницьке училище культури і мистецтв імені М. Д. Леонтовича, 2004. 16 с.
3. Маестро. Концерт художньої капели : Хроніка. *Шлях.* 1919. 27 серп., № 11.
4. Маестро. Другий концерт художньої капели : Хроніка. *Шлях*. 1919. 3 верес., № 15.
5. Михайлов М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський : нарис про життя і творчість. Київ : Советский композитор, 1962. 103 с.
6. Семенко Л. І. Їх поєднала пісні Леонтовича… (нариси з історії музичного життя в Україні 1910–1930-х років). Вінниця : ПП «Едельвейс і К», 2007. 272 с.
7. Сізова Н. С. Постать Григорія Давидовського у контексті розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років. Науковий журнал *«Молодий вчений».* Херсон : видавництво «Молодий вчений», 2018. Вип. №1(53). С. 168–171.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. Р-12. Давидовський Григорій Митрофанович. Український радянський хоровий диригент і композитор. Оп. 2. Спр. 12. Листи Давидовського Г. М. Михайлову М. М. 19 січня 1950 р. – 19 лютого 1952 р. 47 арк.

REFERENCES

1. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO) [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-5388. Davydovsky Hryhoriy Mytrofanovych – Honored Artist of USSR, composer, Vinnytsia, 1919–1975, des. 1, case 4. Opera "To the sounds of a native song", 84 p. [in Ukrainian].
2. Kochurska Yu. I., Kushka N. M. Vinnytskyi period zhyttia ta tvorchosti H. M. Davydovskoho (1919–1921 rr.) [Vinnytsia age of life and art of G. Davydovsky (1919–1921)]. Vinnytsia: Vinnytske uchylyshche kultury i mystetstv imeni M. D. Leontovycha, 2004. 16 p. [in Ukrainian].
3. Maestro. (1919). Kontsert khudozhnoi kapely. [Concert of the art choir. The way] Khronika. Shliakh. August 27 [in Ukrainian].
4. Maestro. (1919). Druhyi kontsert khudozhnoi kapely. [The second concert of the art choir. The way] Khronika. Shliakh. September 3 [in Ukrainian].
5. Mykhailov M. Kompozytor i khorovyi dyryhent H. M. Davydovskyi : narys pro zhyttia i tvorchist. [Composer and choral conductor Davydovsky: an essay of life and art]. Kyiv: Sovetskyi kompozytor, 1962. 103 p. [in Ukrainian].
6. Semenko L. I. Yikh poiednala pisnia Leontovycha… (narysy z istorii muzychnoho zhyttia v Ukraini 1910–1930-kh rokiv). [They were united by Leontovich's song (essay on the history of musical life in Ukraine in 1910–1930]. Vinnytsia: PP "Edelveis i K", 2007. 272 p. [in Ukrainian].
7. Sizova N. S. Postat Hryhoriia Davydovskoho u konteksti rozvytku khorovoi kultury Vinnychchyny 1920-kh rokiv. [The figure of Hryhorii Davydovskyi in the context of the development of a choral culture of Vinnitsia region in the 1920's] Kherson: "Molodyi vchenyi", 2018. Pp. 168–171. No. 1(53). [in Ukrainian].
8. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy (TsDAMLM Ukrainy) [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine], fund R-12. Davydovsky Hryhoriy Mytrofanovych. Ukranian Soviet choral conductor and composer. des. 2. case 12. Letters of H. Davydovsky to the M. Mikhailov January 19, 1950 – February19, 1952. 47 p. [in Ukrainian].

УДК 784
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209735

Наталія СТОРОНСЬКА,
orcid.org/0000-0002-6793-5199
здобувач,
провідний концертмейстер кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) nataliastoronska@gmail.com

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ ЄВГЕНІЇ ШУНЕВИЧ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ДРОГОБИЦЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ

У цьому дослідженні вперше здійснено спробу дефініції Дрогобицької вокально-педагогічної школи, простежуючи її зародження та розвиток від основоположника Миколи Копніна і одних із його численних учнів-послідовників Богдана Базиликута та Олега Цигилика, до яскравої і самобутньої представниці цієї школи сьогодення – Євгенії Шуневич та вихованих і сформованих нею високопрофесійних вокалістів – виконавців, педагогів, науковців, які беруть активну участь у розвитку сучасного музично-академічного мистецтва України та зарубіжжя. Дано визначення поняттю «школа», зокрема школі авторській; проаналізовано ключові моменти творчості М. Копніна дрогобицького періоду, його методи роботи над постановкою голосу; розглянуто виконавські та педагогічні вектори діяльності Б. Базиликута, О. Цигилика; узагальнено їхній вплив на становлення творчої постаті Є. Шуневич.

Більш детально подається інформація щодо життєвого та творчого шляху Є. Шуневич: здійснено огляд її наукової, методичної, концертно-виконавської (сольної, у складі муніципального камерного хору «Легенда», а також фольклорного ансамблю «Джерело») та педагогічної праці; проаналізовано концертну та конкурсну (участь і лауреатство у регіональних, всеукраїнських, міжнародних конкурсах вокалістів) діяльність її учнів; визначено основні методи роботи, а також репертуарні тенденції у класі «Постановки голосу». Окреслено основні напрями, за якими працюють вихованці класу Є. Шуневич, та значення їх виконавської і науково-педагогічної діяльності у сучасному соціокультурному просторі: солісти оперних та музично-драматичних театрів, ансамблів, творчих колективів (Мар'яна Мазур, Назар Тацишин, Наталія Криськів, Ольга Луцик, Марія Трощило, Василь Шуневич), науковці та педагоги (вокальний дует сестер Диць – Світлана Кишакевич, Галина Стець), викладачі загальноосвітніх і музичних шкіл, шкіл мистецтв (Ольга Горда, Магдалина Пасечна, Софія Барна) та ін. Доведено, що постать Є. Шуневич ідентифікується у взаємодії педагогічно-творчого розвитку особистості зі спектрально-аналітичною парадигмою індивідуума в соціумі сьогодення.

Ключові слова: *Дрогобицька вокально-педагогічна школа, Є. Шуневич, постановка голосу, конкурси вокалістів, вокальний репертуар.*

Nataliia STORONSKA,
orcid.org/0000-0002-6793-5199
Applicant,
Leading Concertmaster of the Department of Folk Music Instruments and Vocals
of the Educational and Scientific Institute of Musical Arts
of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) nataliastoronska@gmail.com

THE PHENOMENON OF YEVGENIIA SHUNEVICH'S CREATIVE FIGURE IN THE CONTEXT OF DROHOBYCH VOCAL-PEDAGOGICAL SCHOOL ACTIVITY

In this study, an attempt was first made to define the Drohobych vocal-pedagogical school, tracing its origin and development from the founder of Mykola Kopnin and one of his many followers, Bohdan Basilikut and Oleh Cyhylyk, to a vivid and distinctive representative of this school Eygenia Shunevich and her students vocalists – performers, pedagogues, scientists, who take an active part in the development of contemporary music and academic art in Ukraine and abroad. The definition of the term "school", in particular the school of copyright; key moments of M. Kopnin's creativity of the Drohobych period, his methods of work on voice production are analyzed; the performance and pedagogical vectors of activity of B. Basilikut, O. Cyhylyk; their influence on becoming a creative figure of E. Shunevich is generalized are considered.

Information about E. Shunevich's life and career is presented in more detail: an overview of her scientific, methodical, concert-performing (solo, as part of the municipal chamber choir "Legend", as well as the folklore ensemble "Dzherelo") and pedagogical work; analyzed the concert and competition (participation and laureate in regional, All-Ukrainian, International

competitions of vocalists) activities of her students; the basic methods of work as well as the repertoire tendencies in the class "Voice Statements' are defined. The main directions in which the students of the class E. Shunevych work and the importance of their performing and scientific-pedagogical activity in the contemporary socio-cultural space are outlined: soloists of opera and musical-dramatic theaters, ensembles, creative collectives (Mariana Mazur, Nazar Tatsyshyn Nataliia Kryskiv, Olga Lutsyk, Maria Troschylo, Vasyl Shunevych), scholars and educators (vocal duet of the Sisters of Dytcio – Svetlana Kyshakevych, Galina Stets), teachers of secondary and music schools, art schools (Olga Gorda, Magdalena Pasechna, Sofia Barna) and others. Proved, the figure of E. Shunevych, identified in the interaction of pedagogical and creative development of personality with the spectral-analytical paradigm of the individual in today's society.

Key words: *Drohobych vocal-pedagogical school, E. Shunevych, voice production, vocalists' competitions, vocal repertoire.*

Постановка проблеми. У загальному контексті національного мистецько-культурного надбання школи як академічного музичного осередку із притаманними традиціями та послідовниками вирізняється саме Дрогобицька музично-педагогічна школа, яка започаткована на базі університету імені Івана Франка, та її сподвижники. Колективний характер школи не означає нівелювання ролі творчої індивідуальності. Будь-яка школа існує та актуалізується лише завдяки діяльності її представників. Саме вони є не лише носіями її (школи) традицій, але їх творцями, авторами (звідси поняття «авторська школа»). Серед таких постатей варто звернутися до особистості Євгенії Шуневич – співачки, педагога, доцента кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка, чий внесок у популяризацію школи загалом і авторської зокрема є багатогранним.

Аналіз досліджень. Щодо визначення поняття «школа», то це питання розглядають та тлумачать з позиції педагогіки та виконавської майстерності такі провідні науковці, як О. Самойленко, Ж. Дедусенко, М. Давидов, В. Сумарокова (Феномен школи, 2005: 7–9), А. Душний, В. Заєць, Г. Падалка та ін., школу розглядають як особливий тип комунікації, що здійснюється завдяки двоєдиному процесу, який включає в себе творчість і навчання. Дослідник В. Заєць виокремлює поняття школи *авторської.* «Сучасна виконавська школа – це багатоспектральне явище музичного мистецтва, яке концентрує в собі високий рівень професійної майстерності та здатність до філософського теоретично-естетичного сприйняття навколишнього світу, його усвідомлення і на цій основі якісного видозмінення, і водночас має свої індивідуально-якісні характеристики, що й характеризує її по суті як *авторську»* (Заєць, 2013). Щодо досліджень сфери вокальної, відомими є праці Л. Мартиніва (Мартинів, 2011), І. Околовича (Околович, 2012). Діяльність Дрогобицької музично-педагогічної школи, зокрема її вокальний вектор, представлено у ґрунтовній праці К. Сятецького, Б. Пица, А. Душного (Syatetskiy, Pyts та ін., 2019), тезах Н. Сторонської (Сторонська, 2020). Життєвий та творчий шлях Є. Шуневич частково висвітлено А. Душним та Б. Пицем (Душний, Пиц, 2011: 24, 25; 42, 43; 47; 49).

Мета статті – здійснити аналіз особливостей Дрогобицької вокально-педагогічної школи як феномена на прикладі п'яти поколінь музикантів, від засновника (1960-і) до яскравих постатей сьогодення (2020-і), зосередивши увагу на виконавсько-педагогічній діяльності Є. Шуневич.

Виклад основного матеріалу. *М. Копніна* вважають основоположником академічної вокально-педагогічної школи на Дрогобиччині. Фахові основи вокальної підготовки у 60-х–70-х рр. XX ст. у вокальній студії М. Копніна отримали відомі нині в Україні та далеко за її межами співаки, такі як народний артист України, професор Б. Базиликут, заслужений діяч мистецтв, професор О. Цигилик, заслужений працівник освіти України, професор К. Сятецький, заслужені працівники культури України, професор С. Дацюк, доцент Б. Щурик та багато ін., які своєю діяльністю несуть у маси високу школу співу М. Копніна. Основними принципами, якими керувався М. Копнін, навчаючи учнів, було його прагнення прищепити усвідомлення складних фізіологічних процесів звукоутворення, а також принципів вокальної майстерності, які були обґрунтовані науково. Автори ґрунтовної публікації "Mykola Kopnin's vocal and pedagogical school" провели доволі об'ємне дослідження, здійснивши низку інтерв'ю з учнями та колегами педагога, на основі яких вивели формулу секрету успіху його педагогічної майстерності: «Перш за все – в умінні «витягнути» звук, особливо у початкуючих співаків, в умінні «загострити», «звузити», «сконцентрувати», «приблизити» його так, щоб у ньому з'явився «метал» – польотність, легкість. Маестро, як досвідчений оперний співак, прагнув прищепити своїм учням звучання, яке могло би пронестись через оркестр, заповнило б звуком будь-яку аудиторію, звучання багате на художньо-обертонове забарвлення» (Сятецький,

Душний і ін., 2019: 452). Варто зазначити, що вокально-педагогічна діяльність М. Копніна в Дрогобичі була надзвичайно плідною і яскравою, тому завдяки потужному творчому потенціалу ним було виховано не лише гроно професійних співаків, а й вдалося на регіональному рівні прищепити смак до високохудожнього академічного співу, який його послідовники розвивають і сьогодні як у жанрі співу *сольного*, так і *хорового*.

Позаяк ключовим моментом цього дослідження є висвітлення постаті Є. Шуневич та її вокально-педагогічної діяльності, яка може трактуватись сполучною ланкою між наставниками та послідовниками у сфері розвитку академічного вокалу Дрогобицької музично-педагогічної школи, подаємо її цитату, яка красномовно і чітко окреслює її приналежність до школи М. Копніна, увібравши в себе найвагоміші фахові якості його кращих учнів: «Про себе зазначу, що співачку-вокалістку відкрив у мені Олег Цигилик, навчалась вокалу у народного артиста України, професора Богдана Базиликута, далі професійну освіту здобула у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка (клас заслуженої артистки України, професора В. Чайки). Пріоритетним напрямом у своїй педагогічній роботі вважаю навчання академічної манери співу, що відбивається і на моїй виконавській практиці» (Шуневич, 2005: 68). Використовуючи алегорію, можна сказати, що педагоги *О. Цигилик* та *Б. Базиликут* (учні М. Копніна) – наче два крила, які підняли Є. Шуневич до вершин виконавсько-педагогічної майстерності вокального мистецтва, звичайно, завдяки її таланту, неймовірній працездатності, жертовній відданості улюбленій справі – справі всього її життя!

Народний артист України, оперний та концертно-камерний співак (тенор), соліст Львівського театру опери та балету, професор ЛНМА ім. М. Лисенка Б. Базиликут, який виконував партії Ленського («Євгеній Онєгін» П. Чайковського), Герцога («Ріголетто» Дж. Верді), Пінкертона («Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні) передавав своїм численним учням, у тому числі і Є. Шуневич, знання і вміння вокальної майстерності, застосовуючи науковий підхід із правильним використанням методичної літератури, якого його навчив М. Копнін. Заслужений діяч мистецтв України, професор ЛНМА ім. М. Лисенка, хоровий диригент, співак, педагог, музично-громадський діяч, засновник і керівник хорової капели «Легенда», чоловічого хору «Гомін», головний диригент і художній керівник заслуженої хорової капели «Трембіта» О. Цигилик, будучи професійним хормейстером, а також педагогом у класі вокалу, сам займався підготовкою та вихованням солістів, зокрема, для камерного хору «Легенда», адже солістами були кращі учні його вокального класу. Його вимоги стосувались не лише якості звучання соліста, окремої партії, але й хору загалом. Своєю діяльністю неперевершеного хормейстера та диригента, який отримав якісну фахову вокальну освіту у М. Копніна, О. Цигилик спростовує думку педагогів-вокалістів про те, що хоровий спів може зіпсувати співака. Адже в усіх його хорових колективах здійснювалась робота з вокального виховання, а важливим пріоритетом і диригентською метою були вокальна якість і фаховість. Про це свідчить дотримання всіх засад вокальної методики, відомості про природу кожного типу голосу, вокалізація хорових партій, домагання високопозиційного звучання, не форсованого, а опертого звуку. У такій творчій атмосфері і здобувала свою вокальну освіту *Є. Шуневич* – концертно-камерна співачка (сопрано), доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка, співзасновниця (разом із К. Сятецьким) регіонального конкурсу молодих вокалістів імені М. Копніна (2003, 2005, 2009). Автор понад 30 статей у наукових виданнях та часописах з питань культури, професійного вокального виконавства, вокальної педагогіки; навчальних посібників[1] та програм з дисципліни «Постановка голосу» для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр» та «Магістр». Середню спеціальну освіту здобула в Дрогобицькому ДМУ (1983, клас фортепіано О. Мундяк), протягом усієї творчої кар'єри чудово володіє інструментом, що несе свій позитивний відбиток на педагогічній діяльності. Як було зазначено, Є. Шуневич продовжила своє навчання на музично-педагогічному факультеті (нині Навчально-науковий інститут музичного мистецтва при Дрогобицькому ДПУ ім. І. Франка), де педагоги з вокалу відкрили у ній співочий талант. Чому саме Б. Базиликут та О. Цигилик є знаковими фігурами у становленні Є. Шуневич як вокалістки? Пояснення криється у тому, що протягом своєї виконавської діяльності Є. Шуневич розвивалась і як сольна співачка (активно концертує – близько 200 афішованих виступів протягом 1987–2020 рр.

[1] «Вокальний репертуар. Сопрано», «Вокальні твори на слова Олександра Олеся», «Шедеври минулих століть», «Професійне вокальне виконавство Західної України», «Словник співаків Західної України», «Вокально-педагогічний репертуар для сопрано. Арії та солоспіви українських та зарубіжних композиторів» і ін.

в Україні та за її межами)[2], і як учасниця хорових колективів, зокрема камерного хору «Легенда» (понад 30 років солістка), який було створено під орудою О. Цигилика, з яким виконала сольні партії під час запису двох аудіоальбомів (1999) та двох компакт-дисків, виступила на міжнародних хорових конкурсах: Німеччина (1993, 1996, 1997, 2000), Угорщина (1993, 1995), Польща (1992, у 2002 – отримала Диплом кращої солістки конкурсу духовної музики у м. Гайнувка). Згодом, вирішивши вдосконалити свою виконавську майстерність, розширити репертуарні та культурно-світоглядні рамки, Є. Шуневич вступає до Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, де шліфує уміння та навички у класі народної артистки України, оперної співачки, володарки лірико-колоратурного сопрано, професорки Володимири Чайки.

З усім багажем знань Є. Шуневич, продовжуючи сольні виступи на різноманітних концертах та імпрезах та будучи учасницею хорових колективів, стає до праці на педагогічній ниві. За понад 30-літній період педагогічної діяльності у класі вокалу поряд із багаторічною незмінною колегою, концертмейстеркою Тамарою Козій (2012–2020 також і Наталією Сторонською), було виховано і сформовано багато професійних вокалістів, які продовжують благородну справу своєї Вчительки (а отже, несучи у світ традиції Дрогобицької вокально-педагогічної школи), а саме фанатично віддане служіння високому мистецтву як виконавці, науковці, педагоги різних ланок мистецької освіти[3]. Поміж учнів – лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів: С. Барна, С. Кишакевич (соло), також і в складі дуету сестер Дицьо (С. Кишакевич, Г. Стець), О. Луцик, Н. Криськів, Н. Тацишин, А. Душна, О. Горда, М. Трощило, В. Шуневич, М. Мазур та ін. Пропонуємо основні здобутки учнів Є. Шуневич: *Н. Тацишин* (тенор) – Гран-прі Міжнародного фестивалю української пісні «Золоті трембіти» (Моршин, 2004), переможець Міжнародного конкурсу вокалістів «Усмішки моря» (Болгарія – Балчік, 2004), сьогодні засновник та керівник гурту тенорів «LeonVoci», який гастролює в Україні та Європі; *С. Кишакевич (Дицьо,* сопрано) – переможниця ІІ регіонального конкурсу молодих вокалістів ім. М. Копніна (Дрогобич, 2005), диплом І ст. І конкурсу ім. М. Копніна (Дрогобич, 2003) у складі дуету *сестер Дицьо* (з *Г. Стець*, мецо-сопрано) диплом ІІІ ст. І Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів ім. І. Падеревського, участь у великій кількості різноманітних концертних програм, у тому числі соло та в дуеті. С. Кишакевич, одна із небагатьох учнів Є. Шуневич, яка, наслідуючи свою наставницю, також приступила до педагогічної діяльності і готувала своїх студентів до всеукраїнських та міжнародних конкурсів (Ілона Реут – п'яте покоління професійних вокалістів Дрогобицької вокальної школи М. Копніна – лауреатка конкурсу «Кришталевий Трускавець» (Трускавець, 2013) та «Золота троянда» (Львів, 2013; 2014)). Визначним є той факт, що С. Кишакевич і Г. Стець, окрім виконавської і педагогічної діяльності, мають вагомі наукові досягнення – ними було захищено кандидатські дисертації на звання доктора філософії в галузі педагогіки[4]; *О. Горда* (сопрано) – сьогодні викладач мистецтв у ЗОШ (Броди) і *М. Трощило* (мецо-сопрано) – тепер солістка заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю України «Верховина» (Дрогобич), лауреатка «Золотої троянди» (Львів, 2013; 2014; 2015), VI, VII International Music Competition (Serbia – Belgrade, 2015; 2016); *О. Луцик* (сопрано) – володарка Гран-прі ІІ Міжнародного конкурсу молодих вокалістів «Кримська весна» (Ялта, 2002); *Н. Криськів* (сопрано) – лауреатка І премії ІІІ Всеукраїнського конкурсу солістів-вокалістів ім. О. Петрусенко (Херсон, 2008), сьогодні солістка Львівського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича; *В. Шуневич* (бас) – нагороджений Золотою медаллю та дипломом І ступеня на XII моло-

[2] У репертуарі: оперні арії Ліу, Лауретти, Мімі (оп. «Турандот», «Джанні Скіккі» «Богема» Дж. Пучіні); Віолетти (оп. «Травіата» Дж. Верді); «Когда любимый рядом» (оп. «Джустіно»), «Пал супруг» (оп. «Фарначе» А. Вівальді); Доробели, Графині (оп. «Так чинять всі жінки», «Весілля Фігаро» В. Моцарта), Лакме (оп. «Лакме» Л. Деліба), Валлі (оп. «Валлі» А. Каталані); Антоніди (оп. «Іван Сусанін» М. Глінки), Іоланти (оп. «Іоланта» П. Чайковського), Марфи (оп. «Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Марильці (оп. «Тарас Бульба» М. Лисенка), Одарки (оп. «Купало» А. Вахнянина); Singe Seele «Gott zun Preise» («Concerto vocale» Г.Ф. Генделя); «Алілуя» (мотет «Exultate, jubilate» В. Моцарта); вокальні цикли Л. Дичко, Б. Фільц; романси та пісні Е. Ґріґа, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, К. Дебюссі, Г. Форе, Й. Штрауса, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, В. Косенка, К. Стеценка, Я. Лопатинського, Д. Січинського, М. Скорика, В. Кваснєвського, М. Жербіна, Р. Сов'яка, К. Домінчена, Ф. Надененка; обробки українських народних пісень.

[3] Висвітлення цього питання потребує окремого дослідження. У контексті цієї статті зосереджено увагу на найбільш успішних та видатних учнях Є. Шуневич, які продовжують її справу і прославляють Франковий ВЗО в Україні та за її межами.

[4] Г. Стець «Тенденції розвитку методики викладання музики у загальноосвітніх школах України (друга половина XX – початок XXI століття)» (2015); С. Кишакевич (Дицьо) «Методика реалізації особистісно орієнтованих технологій музичного навчання учнів початкової школи на основі народно-педагогічних традицій» (2012).

діжному Міжнародному музичному фестивалі ім. Ісидора Вимера «Золота троянда» (Львів, 2015), VI, VII International Music Competition (Serbia – Belgrade, 2015; 2016), сьогодні соліст муніципального камерного хору «Легенда», а також фольклорного ансамблю «Джерело»; *М. Мазур* (сопрано) – лауреатка І премії VI Всеукраїнського конкурсу солістів-вокалістів ім. О. Петрусенко (Херсон, 2011), «Київський колорит» – І премія (Київ, 2012), "World, Art and Sea" – І премія (Болгарія – Софія, 2012), лауреатка конкурсу вокалістів "Bel Canto" (Київ, 2013), «Золота троянда» – І премія (Львів, 2012; 2013), Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів ім. Ірини Маланюк – Гран-прі (Івано-Франківськ, 2013), III, IV International Music Competition (Serbia – Belgrade, 2012; 2013), володарка Гран-прі V Міжнародного конкурсу оперних співаків ім. Соломії Крушельницької (Львів, 2019), сьогодні М. Мазур – солістка Львівської Національної опери[5].

У своєму класі у роботі з учнями Є. Шуневич завжди дотримується відповідних критеріїв: сольний спів вимагає найповнішого розкриття всіх якостей вокального голосу, перш за все характерного індивідуального, неповторного тембру, сили звуку, власної виконавської манери; важливим етапом у роботі над творами є інтерпретація, яка вимагає художнього осмислення музичного образу композиції, втілення задуму композитора в реальне звучання. Особлива увага приділяється чистоті інтонації, регулюванню правильності дихання, від якого залежить динаміка звуку, спів «на опорі» діафрагми. Зважаючи на широку і різнопланову репертуарну палітру, над збагаченням і оновленням якої проводиться постійна пошуково-творча робота, застосовується вокальний, виконавський, музичний та життєвий досвід, музично-теоретичні знання, а деколи – інтуїтивні відчуття трактування сольної партії залежно від жанру, стилю, епохи виконуваного твору (свідченням цього є численна кількість афіш з проведених звітних, тематичних і ін. концертів). Євгенія Вікторівна вражає своїм умінням влучно підбирати репертуар конкретному виконавцю, що відповідає не лише типу його характеру чи темпераменту, але й розвиває голос і виконавську майстерність загалом на всіх рівнях музичного сприйняття. Багато викладачів вокалу активно застосовують техніку наслідування, хоча, як показує практика, ще не повністю сформований співак звикає до цього, і залишившись на самоті, губиться, йому бракує поруч звучання голосу свого педагога. Є Шуневич ніколи цим не зловживає, позаяк надає учневі повну і багатогранну інформацію про те, як правильно взяти звук, підключаючи всі його музичні та інтелектуальні здібності. Володарка неперевершеного ліричного сопрано Є. Шуневич є надзвичайно вимогливою перш за все до себе, а також і до своїх учнів. Коли звучить її голос – будь це учнівська аудиторія, концертний зал чи культова споруда – увесь простір наповнюється вібраціями, багатими на тембральні обертони, які можуть бути породжені лише співаком, який опанував мистецтво *bel canto.* У Євгенії Вікторівни відношення до кожного звуку (до того, що вже звучить, і до того, який лише має з'явитись) є особливим, вкладає у нього значення божественного походження, вважає, що людський голос – це найбільш досконалий інструмент, який потребує до себе грамотного ставлення. Тому на її заняттях учень не буде багаторазово переспівувати твір чи навіть окрему фразу, якщо його звучання не відповідатиме певним вимогам: звук повинен бути об'ємним, не «плоским», дихання вільне, не затиснуте, чітка артикуляція, легкість, польотність, прагнення до відтворення динамічних відтінків, градація яких сягає багаторівневої емоційно-смислової та інтонаційно-психологічної значущості (від *ppp, pp, p* до *f* і *ff*) залежно від виконуваного твору.

Висновки. У цьому дослідженні здійснено спробу дефініції Дрогобицької вокально-педагогічної школи, її особливостей, а також проаналізовано діяльність творчих постатей, які сприяють продовженню та розвитку започаткованих у регіоні традицій академічного співу. З огляду на все зазначене, можна стверджувати, що феноменальність Євгенії Шуневич як виконавиці та надзвичайно плідного і продуктивного педагога полягає у якості отриманої нею школи, прагненні до постійного розвитку та вдосконалення, вродженому таланті, неймовірній працездатності, вимогливості, наполегливості та фанатичній відданості своїй справі – розвою та поширенню високого мистецтва академічного вокалу у сучасному соціокультурному просторі.

[5] В її репертуарі провідні і сольні партії в операх: Наталка – «Наталка полтавка» М. Лисенка, Оксана – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Джанетта – «Любовний напій» Г. Доніцетті, Мерседес – «Кармен» Ж. Бізе, Папагена – «Чарівна флейта» К.-В. Глюк, Мімі – «Богема» Дж. Пуччіні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Заєць В. Авторські школи в музичній педагогіці: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Вип. 107. С. 221–231.

2. Мартинів Л. Громадська, виконавська та педагогічна діяльність К. Сятецького в соціокомунікативному та культурологічному вимірах. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського :* зб. наук. пр. / ред. кол.: В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін.; упоряд. О. І. Коменда. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 125–134.

3. Околович І. Вокальна школа Дрогобиччини: минуле і сучасність. *Актуальні проблеми історії та практики художньої культури :* зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2012. Вип. XXVIII. С. 350–358.

4. Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : науково-історичний довідник / Гол. ред. І. Фрайт. Дрогобич : Посвіт, 2011. 196 с.

5. Сторонська Н. Різновекторність Дрогобицької музично-педагогічної школи. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури : зб. матер. ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020 р., м. Дрогобич)* / ред.-упоряд. О. Сеник. Дрогобич, «Швидкодрук» 2020. С. 146–155.

6. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: тези міжнародної науково-теоретичної конференції (22–23 березня, 2005, Київ) / ред.-упоряд.: М. Давидов, В. Сумарокова. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 90 с.

7. Шуневич Є. Про специфіку вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство.* № 3 (15). 2005. С. 66–71.

8. Syatetskiy K., Pyts B., Dushniy A. Mykola Kopnin's vocal and pedagogical school. *Horizonty umenia 6*: Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie (20.10– 01.11.2019). Banská Bystrica, 2017. URL: https://lookaside.fbsbx.com/file/Syatetskiy_K%20%26%20Dushniy_A%20%26%20Pyts_B.pdf?token=AWzUl8zJYWwK5aTs0mmrVMcbq2SZPdT6Rp0mudcIAXjEsC9QP9lGwsB8RdM-oesOqmmyGijKFXlgChszAOcc7GHFjHsqOKg50mV8zHp_wv5dtcKZxPuka7EOYE6QXymxTWrRKc86dEI2DLgywyJc2V9AXVh4MeUUe-sLAowNbLv5kA.

REFERENCES

1. Zaiets V. (2007). *Avtorski shkoly v muzychniy pedahohitsi: do vyznachennya ponyattya* [Authors's school in music pedagogy: defining the concept]. *Scientific Bulletin* of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, vol. 107, pp. 221–231 [in Ukrainian].

2. Martyniv L. (2011). *Hromads'ka, vykonavs'ka ta pedahohichna diyal'nist' K. Syatets'koho v sotsiokomunikatyvnomu ta kul'turolohichnomu vymirakh* [Public, performance and pedagogical activity of K. Syatetsky in socio-communicative and cultural dimensions]. *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. pr. /* red. kol.: V. I. Rozhok, V. T. Posvaliuk ta in.; uporiad. O. I. Komenda. Luts'k: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].

3. Okolovych I. (2012). *Vokal'na shkola Drohobychchyny: mynule i suchasnist'* [Vocal school of Drohobychyna: past and present]. Aktualni problemy istorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. prats. Kyiv: Milenium. Vyp. XXVIII. S. 350–358 [in Ukrainian].

4. Pyts B., Dushniy A. (2011). *Kafedra narodnykh muzychnykh instrumentiv ta vokalu Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka: Naukovo-istorychnyy dovidnyk* [Department of Folk Musical Instruments and Vocal of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University: Scientific and Historical Handbook]. Drohobych: Posvit. 196 p. [in Ukrainian].

5. Storonska N. (2020). *Riznovektornist Drohobytskoi muzychno-pedahohichnoi shkoly* [Diverse vector of the Drohobych music-pedagogical school]. *Muzychna Ukrainika (kompozytory Ukrainy u paradyhmi svitovoi muzychnoi kultury: zbirnyk materialiv III Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (DMK im. V. Barvinskoho, 12 bereznia 2020, Drohobych) / red.-upor. O. Senyk.* Drohobych, "Shvydkodruk". Pp. 146–155 [in Ukrainian].

6. Davydov M., Sumarokova V. (Comps.). (2005) *Fenomen shkoly v muzychno-vykonavskomu mystetstvi* [The Phenomenon of the School in the Performing Arts]. *Tezy mizhnarodnoi naukovo-teoretychnoi konferentsii (22–23 bereznia, 2005, Kyiv).* Kyiv. 90 p. [in Ukrainian].

7. Shunevych Ye. (2005). *Pro spetsyfiku vokalno-khorovoi roboty u kamernomu khori "Lehenda"* [About the specifics of vocal-choral work in the chamber choir "Legend"]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. Seriia: Mystetstvoznavstvo*. № 3 (15). S. 66–71) [in Ukrainian].

8. Syatetskiy K., Pyts. B., Dushniy A. (2019). *Mykola Kopnin's vocal and pedagogical school.* Horizonty umenia 6: Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie (20. 10. – 01. 11. 2019). Banská Bystrica, 2017. Retri eved from: https://lookaside.fbsbx.com/file/Syatetskiy_K%20%26%20Dushniy_A%20%26%20Pyts_B.pdf?token=AWzUl8zJYWwK5aTs0mmrVMcbq2SZPdT6Rp0mudcIAXjEsC9QP9lGwsB8RdM-oesOqmmyGijKFXlgChszAOcc7GHFjHsqOKg50mV8zHp_wv5dtcKZxPuka7EOYE6QXymxTWrRKc86dEI2DLgywyJc2V9AXVh4MeUUe-sLAowNbLv5kA [in Slovakian].

УДК 78.03
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209736

Вероніка ТОРМАХОВА,
orcid.org/0000-0003-3821-0655
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтва
(Київ, Україна) nikusya2008@ukr.net

СТИЛЕУТВОРЕННЯ В НЕАКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

У статті розглянуто проблему стилеутворення в неакадемічній музиці. Наголошується на тому, що більшість напрямів неакадемічної музики – джаз, рок та поп – є найбільш комерційно успішними та розвиненими в музичній культурі сьогодення. Вказано, що протягом останніх десятиліть можна спостерігати формування та утвердження напрямів неакадемічної музики, які міцно вкоренились у рамках культури сьогодення. Разом із тим досить важко проаналізувати весь цей масив мистецьких явищ. Тому доцільно виділити ті базові принципи, які пов'язані з процесом формування нових стилів. Загальну динаміку стилеутворення в цьому пласті музичної культури можна представити як результат синтезу тих явищ, які існували відокремлено та незалежно одне від іншого. Для мистецької практики характерне постійне відродження певних шарів музичної культури, які включають сучасні елементи. Причому наявні приклади того, що напрями аудіовізуальної культури сьогодення спираються на різні феномени. У візуальному оформленні може бути наявна мода 90-х років XX століття, проте в музичному вимірі часто використовуються риси блюзу, до якого залучаються сучасні технології. Велику роль відіграє використання семплювання, обробки звучання у реальному часі, застосування лупів тощо. Наголошено, що пошук оптимальних компонентів, які можна змішати, стає основою сучасної стратегії стилеутворення в неакадемічній музиці. Такі напрями, як соул та нео-соул, увібрали чимало джазових елементів, спираються на такі жанри, як госпел, блюз. Для низки напрямів характерне звернення до імпровізаційності. Процес формування нових напрямів відбувається шляхом поєднання традиційних та новаційних начал. Для мистецької практики характерний постійний «ренесанс» найбільш життєвих форм, які відновлюються на принципово іншому якісному рівні.

Ключові слова: *неакадемічна музика, рок, поп, соул, стиль, джаз, блюз.*

Veronika TORMAKHOVA,
orcid.org/0000-0003-3821-0655
Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of Department of Musical Art
of Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) nikusya2008@ukr.net

CREATION OF STYLES IN NON-ACADEMIC MUSIC

The article deals with the problem of creation of style in non-academic music. Attention is drawn to the fact that areas of non-academic music - jazz, rock and pop - are among the most commercially successful and advanced in the music culture of today. It has been stated that over the last decades, it is possible to observe the formation and approval of a number of non-academic music trends that are firmly established within the culture of today. However, it is quite difficult to analyze this whole array of artistic phenomena. Therefore, it is advisable to highlight those basic principles that are associated with the process of forming new styles. The general dynamics of style formation in a given layer of musical culture can be represented as a result of the synthesis of those phenomena that existed separately and independently of one another. The practice of art is characterized by the constant revival of certain layers of musical culture, which include modern elements. Moreover, there are examples that the trends of audiovisual culture today are based on different phenomena. In the visual design may be the fashion of the 90s of the XX century, but in the musical dimension are often used features of the blues, which involve modern technology. Significant role is played by the use of sampling, real-time sound processing, the use of magnifiers, etc. It is emphasized that the search for optimal components that can be mixed becomes the basis of a modern strategy of style formation in non-academic music. Directions such as soul and neo-soul have absorbed many jazz elements and rely on genres such as gospel, blues. A number of areas are characterized by an appeal to improvisation. The process of forming new directions is done by combining traditional and innovative principles. For artistic practice there is a constant "renaissance" of the most vital forms, which are restored to a fundamentally different quality level.

Key words: *non-academic music, rock, pop, soul, style, jazz, blues.*

Постановка проблеми. Неакадемічна музика займає значне місце в культурі сучасного суспільства. Вона вражає різноманіттям, адже представлена значною кількістю напрямів, що поділяються на чимало стилів. При цьому відбувається постійний процес трансформації стилів, а також появи нових. Висвітлення закономірностей, які пов'язані з формуванням стилів у рамках неакадемічної музики, є актуальним та мало дослідженим питанням, адже потребує залучення міждисциплінарного підходу та аналізу різних мистецьких практик.

Аналіз досліджень. Розвідки у сфері неакадемічної музики наявні в низці робіт. Зокрема велике значення мають роботи В. Конен, в яких авторка висвітлює генезис стилів, що належать до «третього пласту». Питання, що стосуються сучасної виконавської практики, зокрема особливості напряму соул, а також певних вокальних технік висвітлено в роботах А. Попової та К. Федосенко. Специфіка неакадемічної музики побіжно згадується в роботі В. Холопової. Проблеми сучасного музичного мистецтва окреслюються в працях закордонних авторів А. Браун, М. МакНайт та Б. Несман. Проте відсутні роботи, де б систематизувався та узагальнювався процес стилеутворення в мистецькій неакадемічній практиці.

Мета статті полягає в аналізі специфіки формування стилів у рамках неакадемічної музики, а також наголошенні на тих провідних тенденціях, які характерні для музичної культури XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Неакадемічна музика нині є одним із найбільш комерційно успішних та розвинених напрямів музичної культури. В той час як продовжують існувати академічна серйозна музика, а також фольклорні форми, вони не можуть претендувати на такий самий рівень популярності та відомості широким колам, як неакадемічна. Термін «неакадемічна музика» є не єдиним, що використовується в роботах сучасних авторів. Сучасна дослідниця В. Холопова звертається до терміна «легка» музика в значенні «розважальної», яка є протилежністю до серйозної, академічної. «Історія Європи визначила і сутність того пласта культури, який в сучасній культурології отримав назву академічна музика, або «серйозна музика», на противагу «легкій музиці», «розважальній музиці»» (Холопова, 2015: 3).

Протягом останніх десятиліть можна спостерігати формування та утвердження напрямів неакадемічної музики, які міцно вкоренились у рамках культури сьогодення. Разом із тим досить важко проаналізувати весь цей масив мистецьких явищ. Цієї думки дотримується А. Браун, який вказує, що «нелегко говорити про те, як мистецтво трансформується та що відбувається з нами завдяки ньому. Багатьом, хто працює у мистецтві, включаючи тих, хто робить це через нашу віру в трансформативну силу мистецтва, не вистачає слів для передачі наслідків його впливу. Де мова? Чи є якесь таємне слововмістилище, яке кує новий лексикон? Кому слід довірити цю важливу роботу?» (Brown, 2006: 18).

Власне ще більш складним завданням постає не лише аналіз, а й процес кристалізації певних положень, які б мали не констатуючий, а узагальнюючий характер. Проте дозволимо собі певним чином виокремити шляхи формування стилів у рамках джазової, рок та поп-музики. Загальну динаміку стилеутворення в цьому пласті музичної культури можна представити у вигляді таких положень:

1) синтезування тих явищ, які існували відокремлено та незалежно одне від іншого;

2) відродження певних стилів шляхом їх оновлення, що призводить до появи нових.

Чимала строкатість сучасної джазової культури є такою, яка надзвичайно добре відповідає тим теоретичним принципам, що були висловлені мислителями, які узагальнювали риси постмодернізму. Зараз превалюють у мистецькій практиці цитатність, колажність, повторення та явище римейку. Одночасно існують різні мистецькі форми, що ускладнює змогу говорити про всі стилі, які можна об'єднати в рамках такого напряму, як джаз. Разом із тим доречним є виділення певних ознак, що притаманні сучасній джазовій та поп-культурі.

Проте це неможливо без виділення базових принципів, які були характерні для них на етапі формування. Більшість дослідників вказують на те, що, лише знаючи історію, можна «передбачити» майбутнє. В. Конен, відома дослідниця музики «третього пласту», вказувала, що естетичні витоки різних форм «масової» музики є різними, що й зумовило їх відмінність. «У чому новизна і художня специфіка джазу і року, які в моєму уявленні уособлюють масове музичне мистецтво XX століття? На це кардинальне питання неможливо знайти відповідь, якщо не усвідомити, в чому суть їх розбіжності й одночасно спорідненості з минулим. І тут перш за все виникає питання про їх естетичні витоки» (Конен, 1994: 3). Джаз у своїй основі є вже синтетичним утворенням. У ньому тісно переплелись етнічні витоки африканської культури – ритми, ладова основа та жанри, що сформувались у процесі зіткнення із християнськими релігійними уявленнями (спірічуел, госпел та блюз) та європейською академічною музичною практикою. Становлення джазу пройшло етап поступової кристалізації базових ознак та принципів. Поєднання ознак різних культур спричинило формування не штучного

музичного шару, а такого, який став неординарним та неповторним. Джазове мистецтво стало символізувати свободу, що проявлялась у ритмічній структурі, свінгуванні, а також імпровізуванні. Базовим принципом джазу стало саме формування імпровізації. Вона наявна у всіх напрямах джазу, проте не можна говорити про тотальну некерованість імпровізування соліста чи групи виконавців. Вона розгортається за певними правилами. Це індивідуальне висловлювання соліста, яке допомагає вступати в комунікацію з іншими учасниками гурту, а також публікою.

Для рок-музики витоком став той самий блюз, що й у разі джазової музики. Замість тотальної наспівності, яка була характерна для мелодики академічної традиції, в ній наявне мовне начало, адже, за висловлюванням В. Конен, це є «проспівана мова». Мелодика блюзу «відтворює мовне інтонування, поза слова вона «не співається» (на відміну від європейської мелодики, яка являє собою самостійне музичне явище, яке не підпорядковане законам мови). Від блюзової мелодійної структури, її нерозривного зв'язку з мовним інтонувати, з промовленим словом і тягнеться пряма спадкоємна нитка до набагато пізнішого явища – року» (Конен, 1994: 79).

Окрім блюзу, який згодом становив основу багатьох напрямів поп-музики сьогодення, як базовий компонент до рок-стилістики увійшла й музика кантрі. Вона базувалась на фольклорі європейського походження, який включав не лише кельтські мотиви, а й англійські. Вона була, по суті ,комерціалізованою формою «селянської» музики. Їй були притаманні досить різкі звучання струнно-щипкових інструментів - гітари, банджо, а також струнно-смичкових - скрипки-фідл. Така сама специфічна манера звуковидобування була притаманна і вокальній лінії, де превалювало різке звучання, що становило основу сучасної поп-манери тванг.

Загалом блюз вплинув на формування таких напрямів, як ритм-енд-блюз, соул, згодом й нео-соул. В основному блюз вплинув на специфіку мелодики, на виконавську манеру. Причому він поширився і в сучасній практиці. «Блюзова мелодика включає і прийом глісандо, і прямі вигуки, і уявне огрубіння хрипкої вокальної манери, і багато іншого, що до цього було чуже традиційній мелодиці Заходу. Мистецтво блюзу живе і розвивається донині, але його мелодійний стиль представляє самостійний інтерес як явище, що у величезній мірі підготувало виразні прийоми джазу. Не тільки в ранньому джаз-бенді, а й в новітніх джазових школах збережений і продовжує розвиватися принцип неакадемічного інтонування» (Конен, 1994: 79). Соул виникає в середині XX століття в США, його засновниками є Рей Чарльз та Джеймс Браун. Своєю чергою соул увібрав чимало від джазу, принаймні, в нього були ті самі витоки, що й у джазу, – це госпел, блюз, окрім цього, соул-музика містила й імпровізаційність, характерну для джазу, проте ототожнювати ці напрями було б невірно. Акцент робився на вокальному началі, в той час як джазова музика цього періоду перейшла до імпровізацій на ритм, гармонію, лади і фактично відмовилась від яскравого мелодійного начала. «Ця танцювальна, легка для сприйняття музика принесла з собою незвичну імпровізаційність, що походила від співу госпел та блюзу і проявлялась у віртуозних вокальних партіях, що будувались на звуках мінорної пентатоніки, на численних розспівах основних фраз, що призводили до яскравих кульмінацій і демонстрації усього вокального діапазону співака» (Попова, Федосенко, 2020: 229).

Вже з розвитком соул-музики виникає напрям нео-соул, для якого характерне поєднання елементів соул, ритм-енд-блюзу, а також етнічної музики африканських народностей. Для нього характерний більш експериментальний та істотно авангардний характер. Деякі дослідники наголошують, що цей напрям на філософсько-естетичному рівні виступає втіленням ідеології афро-футуризму. Така представниця цього напряму, як Еріка Баду, у творах намагається створити «уявні простори, населені доколоніальною африканською духовністю. Вона поєднує давньоєгипетський символізм та містику долини Нілу з атомною теорією та натяками на космічні подорожі, щоб народити безсоромно гібридну, створену самостійно версію чорного людства, яка жестикулює громадянським правам та цінностям чорної націоналістичної епохи, які були невід'ємними для соул-музики» (McKnight, 2007: 698).

Отже, можна зазначити, що для мистецької практики характерне постійне відродження певних шарів музичної культури, які включають сучасні елементи. Причому наявні приклади того, що напрями аудіовізуальної культури сьогодення спираються на ті феномени, що дають змогу говорити про включення різних стилів. У візуальному оформленні може бути наявна мода 90-х років XX століття, проте в музичному вимірі будуть як риси блюзу, так і сучасних технологічно орієнтованих напрямів, які неможливі без використання приладів для семплювання, обробки звучання в реальному часі, застосування лупів тощо. Саме пошук оптимальних компонентів, які можна змішати, стає основою сучасної стратегії стилеутворення в неакадемічній музиці.

Такий сучасний виконавець, як Joji, в композиціях яскраво поєднує елементи, які відсилають до традиційних форм, як-от джаз, разом із тим у них наявні

й принципово інші, які включають рок-стилістику. Наприклад, у композиції «You Suck Charlie» виконавець використовує типовий фортепіанний склад, що нагадує джазову баладу ери комерційного свінгу. В інших піснях, як у «Will He» з міні альбому «In Tongues», використовуються елементи психоделіки, лаунж-музики.

Стиль виконавця The Weeknd поєднує елементи різних епох. Візуальні виміри його відеокліпів з альбому «After Hours», що вийшли в 2020 році, передають стилістику 70–90-х років XX століття. Загалом створюється психоделічна картина, яка натхненна різними кінострічками, як-от: «Страх і огида в Лас-Вегасі», «Джокер», «Казино». Досить неоднозначним є те, що виконавець обрав одну зачіску та один і той самий червоний костюм у всіх кліпах з альбому. У музичному плані альбом «After Hours» корелює з різними стилями, як сучасними, так і тими, що вже відійшли в минуле. Наявні ознаки стилю диско, new wave, який був поширений у музиці 70-х років, dream pop (80-ті роки), також можна говорити про приналежність до сучасного стилю нео-соул, який відіграє синтезуючу роль щодо напрямів неакадемічної музики XX століття. Діяльність цього співака вважається такою, що може стосуватися напряму PBR&B, який іноді ще називають інді R&B, наголошуючи на тому, що в ньому відтворені елементи музики 80-х років. «Безліч цієї музики наповнена луною і піднесенням, із частим використанням синтезаторів і фільтрованих барабанів, що акустично віддає данину вінтажному звуку 80-х Прінса. Крім того, здебільшого немає відчуття, що ці артисти продають секс як основну страву. Гаразд, вони, як і раніше, про нього співають, причому у відвертих деталях, але в тій самій мірі, що і про наркотики, духовні цінності або особисту філософію. Ви не отримаєте такого тематичного розмаїття від більшості сучасних R&B-співаків» (Neasman, 2012).

Висновки. Стилеутворення в неакадемічній музиці відбувається шляхом синтезу різних явищ музичної культури. Джаз, рок та поп-музика сформувались під впливом таких жанрів, як блюз, госпел, кантрі, академічна музична практика. Відповідно, і подальший процес формування нових напрямів відбувається шляхом поєднання традиційних та новаційних начал. Як правило, за основу береться один стиль, який потім осучаснюється завдяки новітнім технологічним принципам, а також поєднанню з тими, які раніше навіть не прагнули поєднувати. Для мистецької практики характерний постійний «ренесанс» найбільш життєвих форм, які відновлюються на принципово іншому якісному рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
2. Попова А. Б. Техніка тванг у сучасній виконавській практиці. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство:* тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 березня, 2020 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 223–225.
3. Попова А. Б., Федосенко К. М. Традиції стилю соул у вітчизняній вокальній практиці. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство :* тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 березня, 2020 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 228–230.
4. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века. Москва, 2015. 227 с.
5. Brown A. An Architecture of Value. *GIA Reader*, 2006. Vol 17, No 1. Pp. 18–25.
6. McKnight M. D. Afrofuturism and post-soul possibility in black popular music. *African American Review*. 2007. Vol. 41. No. 4, Post-Soul Aesthetic. Pp. 695–707.
7. Neasman B. Changing of the guard: How Frank Ocean, Miguel and more helped R&B find its soul again. *The Grio*. NBC News (4 жовтня 2012). URL: https://thegrio.com/2012/10/04/changing-of-the-guard-how-frank-ocean-miguel-and-more-helped-rb-find-its-soul-again/ (дата звернення 10.04.2020).

REFERENCES

1. Konen, V. (1994). Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer. New popular genres in the music of the twentieth century], Moscow: Musika, 160 p. (in Russian).
2. Popova, A. B. (2020). Tekhnika tvanh u suchasnii vykonavskii praktytsi [Twang technique in contemporary performing practice]. *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo*: tezy dopovidei Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv, 25–26 berez., 2020 r. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM, pp. 223–225 [in Ukrainian].
3. Popova, A. B., Fedosenko, K. M. (2020). Tradytsii styliu soul u vitchyznianii vokalnii praktytsi [Soul style traditions in domestic vocal practice]. *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo*: tezy dopovidei Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv, 25–26 berez., 2020 r. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM, pp. 228-230 [in Ukrainian].
4. Holopova, V.N. (2015). Rossijskaja akademicheskaja muzyka poslednej treti XX – nachala XXI veka [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI century]. Moscow, 227 p. [in Russian].
5. Brown, A. (2006). An Architecture of Value. *GIA Reader*. Vol 17. No 1. Pp. 18–25 [in English].
6. McKnight, M. D. (2007). Afrofuturism and post-soul possibility in black popular music. *African American Review*. Vol. 41. No. 4. Pp. 695-707 [in English].
7. Neasman B. Changing of the guard: How Frank Ocean, Miguel and more helped R&B find its soul again. The Grio. NBC News (4 october 2012). URL: https://thegrio.com/2012/10/04/changing-of-the-guard-how-frank-ocean-miguel-and-more-helped-rb-find-its-soul-again/ (Last accessed: Apr. 10, 2020) [in English].

УДК 7.072.2 (091) (477.8) "X/XIII"
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209738

Олег ЧУЙКО,
orcid.org/0000-0003-3713-5593
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну і теорії мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) art.trivium@gmail.com

МИСТЕЦЬКІ ВЗАЄМОВПЛИВИ КИЇВСЬКОЇ РУСИ ТА СКАНДИНАВІЇ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті на основі систематизації джерел відтворено картину культурно-економічних контактів Київської Руси і Скандинавії. Розглянуто артефакти широкого спектра (нумізматичні предмети, речі особистого благочестя, прикраси), які засвідчують економічні та культурні взаємозв'язки північних народів і Руси. Вказано, що рунічні написи на скандинавських каменях неодноразово відзначають військову діяльність воїнів на Русі, особливо підкреслюють прибутковість таких походів. Північні саги також оцінюють значні багатства, привезені з Руси, серед яких згадуються цінні товари, золоті й срібні прикраси, дорогий одяг.

Проаналізовано артефакти руського походження, виявлені на землях Скандинавії та Балтії, що були важливим складником формування матеріальної культури в регіоні та вплинули на розвиток естетичних запитів його населення. Давньоруські предмети християнського культу, знайдені на території давніх поселень чи поховальних комплексів, постають як вагоме джерело вивчення християнської матеріальної культури й соціокультурних зв'язків регіону досліджуваної епохи.

У статті висловлено припущення щодо прогресивних явищ культурного й торговельного взаємообміну між жителями Руси і Півночі. Удосконалено уявлення стосовно посередницької ролі християнства в системі міжнародних відносин, а також середньовічного імпорту у збагаченні формотворчих процесів на Русі образно-стильовими та технологічними компонентами християнського мистецтва.

Проаналізовано художньо-стилістичні особливості ремісничих виробів, які складали руський імпорт, визначено їхню типологічну схему, аналогії та ареал поширення. Окрему увагу приділено візантійсько-дунайським хрестикам, що слугували прототипами для аналогічних християнських атрибутів-символів східних слов'ян. У Фінляндії та Скандинавії вони з'явилися в XI ст. з Київської Руси і стали важливим атрибутом християнізації регіону, яка, як вважають науковці, первинно поширювалась у землях суомі не із Заходу, а під впливом давньоруситів.

Ключові слова: *культура, мистецькі взаємовпливи, Київська Русь, Скандинавія, хрестики-підвіски, торгівля, імпорт, декор.*

Oleh CHUYKO,
orcid.org/0000-0003-3713-5593
Candidate of Arts Criticism,
Professor of Department of Design and Art Theory
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivs'k, Ukraine) art.trivium@gmail.com

ARTISTIC INTERACTIONS BETWEEN KYIVAN RUS AND SCANDINAVIA IN THE MIDDLE AGES

Based on systematization of sources, the paper reconstructs the picture of cultural and economic contacts between Kyivan Rus and Scandinavia. We consider artifacts of a wide range (numismatic objects, things of personal piety, ornaments) that attest to the economic and cultural interconnections between northern peoples and Rus. The paper shows that runic inscriptions on Scandinavian stones repeatedly mark the military activity of soldiers in Rus, especially emphasizing profitability of such campaigns. Northern sagas also appreciate the considerable wealth brought from Rus, including valuable goods, gold and silver jewelry, and expensive clothing.

We analyze artifacts of the Ruthenian origin, discovered on the lands of Scandinavia and Baltic states, which were an important component of the material culture shaping in the region and influenced the development of aesthetic requests of its population. Ancient Ruthenian Christian objects found in ancient settlements or burial grounds appear as a significant source for the study of Christian material culture and social and cultural ties in the region of the studied era.

The paper suggests the progressive phenomena of cultural and trade interchange between the inhabitants of Rus and the North. We make an attempt to add new dimension to the ideas concerning the mediating role of Christianity in the system of international relations, as well as the role of the medieval import in enriching the development of the visual-stylistic and technological components of Christian art in Rus.

We analyze artistic and stylistic features of handicrafts that made up Ruthenian imports and determine their typological scheme, analogies and distribution area. We pay particular attention to Byzantine-Danube crosses, which served as prototypes for similar Christian attributes, symbols of the Eastern Slavs. In Finland and Scandinavia, they appeared in the 11th century from Kyivan Rus and became an important attribute of the region's Christianization, which, according to scientists, was originally distributed in Suomi lands not from the West, but under the influence of ancient Ruthenians.

Key words: *culture, artistic interactions, Kyivan Rus, Scandinavia, cross pendants, trade, import, décor.*

Постановка проблеми. Упродовж двох століть обговорення так званої норманської проблеми русько-скандинавські відносини раннього Середньовіччя розглядалися як односторонній процес впливу скандинавів на соціально-політичний і культурний розвиток народів Східної Європи. Дискусія між норманістами і антинорманістами зосередилась на оцінці характеру й величини цього впливу. Вивчення тільки такого напряму зв'язків було зумовлене традиціями старої норманської школи, для якої культуртрегерська роль вікінгів у Східній Європі була вихідною аксіомою і разом з апріорним уявленням про слабший, порівняно зі Скандинавією, екологічний і соціальний розвиток слов'янського світу виключала саме озвучення питання про можливі взаємні впливи.

У результаті інтенсивних археологічних робіт у Скандинавії та на території Східної Європи значно розширилась джерельна база дослідження культурного взаємовпливу обох регіонів. Принципово нові матеріали дали розкопки поселень IX–X ст., що призвело до формулювання і розроблення питання щодо «слов'янського імпорту». Польський археолог Я. Жак виявив великий комплекс західнослов'янських предметів давнини в Південній Швеції. В. Сєдов охарактеризував слов'янські знахідки в Скандинавії, виділивши велику поширеність речей слов'янського походження у Фенноскандинавії (Седов, 1979: 166–167).

Давньоруські предмети християнського культу, знайдені на території давніх поселень чи поховальних комплексів, постають як значний масив добре стратифікованих артефактів, що є достовірним джерелом вивчення як християнської матеріальної культури, так і соціокультурних зв'язків епохи.

Аналіз досліджень. Під час дискусії «норманістів» у 1920–30-х роках учені звернули увагу на широкий культурний взаємообмін між південно-, східно- і північноєвропейськими регіонами. Зокрема, дослідник А. Стендер-Петерсен зазначив прокинення візантійських літературних і фольклорних мотивів у давньоскандинавську словесність. Археологи неодноразово вказували на присутність у скандинавських старожитностях слідів східного впливу, що виявлявся як в імпорті певних видів виробів (арабські монети, тканини, деякі предмети озброєння), так і в появі деяких орнаментальних мотивів у декоративному мистецтві Північної Європи.

Присутність варягів у басейні рік Західного Бугу та Дністра становить важливу наукову проблему, яка, з одного боку, зумовлена відсутністю писемних джерел, а з іншого – археологічними знахідками, які стали єдиним джерелом артефактів. Серед дослідників, які торкалися цього питання, – Я. Пастернак, М. Филипчук, Л. Войтович, С. Терський, Б. Томенчук та інші.

Мета статті – з'ясувати особливості різнобічних культурно-мистецьких зв'язків Київської Руси і Скандинавії в культурному ареалі європейського Середньовіччя.

Виклад основного матеріалу. Серед нечисленних знахідок скандинавського походження XI ст. на території Київської Руси найбільш показові речі виявлено в Суздалі, а саме – на теренах однієї зі садиб, що належала, як вважають, скандинаву, представнику дружинної знаті. Поруч із привозними скляними виробами й предметами озброєння візантійського та близькосхідного походження знайдено скандинавські прикраси, побутові предмети, ливарну формочку для відливання підвісок із рунічним написом. Відголоском скандинавського елемента в давньокиївській культурі вважають відомий підписний меч із Фощеватої, орнаментика руків'я якого надзвичайно близька до подібного оздоблення готландських рунічних каменів, а на клинку якого викарбувано ім'я давньоруського майстра – Людота (Мельникова, 1977).

Водночас у Скандинавії трапляються вироби давньоруського ремесла. Прикладом можуть бути прясельця з рожевого овруцького шиферу, київські глиняні писанки. Особливе значення мають нумізматичні знахідки: монети Ярослава Мудрого й репліки на них, виявлені на о. Готланд і на материковій Скандинавії. На думку фахівців, поява «малого срібла Ярослава» на півночі Європи пов'язана з виплатою грошей скандинавським найманцям. Срібні давньоруські монети викликали появу реплік, зосереджених серед артефактів лапландських жертовників XI–XII ст., що відображає зв'язки цих територій із Новгородськими землями (Мельникова, 2011: 279–298).

Важливим джерелом з історії русько-скандинавських відносин на згаданому етапі є рунічні написи на меморіальних стелах, більшість із таких карбувань походить із Середньої Швеції (тут звичай установлення пам'ятних каменів набуло особливого поширення). Близько 120 рунічних написів повідомляють про скандинавів, які загинули під час поїздок «на схід»: у Прибалтику, Русь, Візантію. Тексти неодноразово відзначають військову й торговельну діяльність загиблих на «сході», особливо підкреслюють прибутковість таких походів. Як і саги, вони оцінюють багатства, привезені з Руси: цінні товари, золоті й срібні прикраси, дорогий одяг (Мельникова, 1977).

Можемо констатувати, що торгівля скандинавів у Східній і Західній Європі в IX–X ст. не була спеціальним заняттям певної категорії населення. Залежно від обставин вікінги виступали або як грабіжники й пірати, чи воїни-найманці, рідше – як торговці. Однак в XI ст. як у Київській державі, так і в Скандинавських країнах відбувається впорядкування торгівлі, пов'язане з розширенням міжнародних її масштабів, з одного боку, і становленням державного апарату, що поступово підпорядковував собі різні сфери суспільного життя, – з іншого.

Існування на Русі XI ст. будь-яких первинних форм торговельних об'єднань прослідковується значно гірше, аніж у Скандинавії. Непрямим свідченням більш-менш упорядкованих торговельних відносин, які передбачали не тільки регулярність, але й деяку їхню організованість, є створення торгових дворів, а також заснування церков при них. Такі двори слугували місцем перебування купців і зберігання товарів. Очевидно, взаємозв'язаними можна вважати факти заснування скандинавського торгового двору в Новгороді з церквою св. Олава в другій половині XI ст. (Мельникова, 1974: 170–176) і руської церкви в Сігтуні. Пізніше скандинавські двори виникають у Смоленську і, можливо, в Києві, а руський – у Висбю (Готланд). Одночасність їхньої появи пов'язана якщо не з домовленостями між сторонами, то хоча б із подібним розвитком торгівлі в обох регіонах і можливою зміною торговельної кон'юнктури внаслідок скорочення контактів зі Сходом, появою постійного контингенту купців, для яких необхідними були торгові двори.

Як бачимо, у процесі консолідації Київської держави відчутнішим і різноманітним був вплив її культури на скандинавську. Прослідковується взаємозв'язок між двома країнами стосовно розвитку соціальних верхів, про що свідчать результати досліджень торгово-ремісничих центрів і таких соціально значущих культурних складників, як поховальний обряд, озброєння, одяг тощо.

Археологічні матеріали сприяють розумінню того, звідки та яким чином проникало християнство в середовище народів хяме й суомі в ранньому Середньовіччі, суттєве значення мав аналіз речових знахідок-символів християнського культу. Встановлено, що більша їхня частина належить до виробів давньоруського періоду. Наприклад, у похованнях могильників Хайміонмякі й Лоукінайнен виявлено хрестики з виїмчастою емаллю. Вони належать до типу круглокінечних двосторонніх. Лицевий бік середохрестя розділений косим хрестом на чотири сектори, заповнені емалями. Зворотний бік має дві орнаментальні концентричні округлості, простір між якими також декорований емалями.

Такі хрестики значною мірою представлені серед пам'яток Київської Руси. Значну їхню частину знайшли в Середньому Подніпров'ї, що дало підстави Валентині Мальм уважати на їхнє виготовлення в Києві чи в інших містах, що були розташовані в його найближчій околиці (Мальм, 1968: 113).

Із Київського Придніпров'я хрестики з емаллю поширилися на всі давньоруські території. Відомі вони й за межами Руси – в області розселення литовсько-латвійських і естонських племен (Мугуревич, 1965: 67), а одинокі екземпляри потрапили в Прикам'я, у Бірку на острові Готланд і в Лапландію. Згідно з дослідженням Евальда Мугуревича, нижня течія Західної Двіни (Даугава), де знайдено багато подібних хрестиків з емаллю, могла бути другим центром їхнього виробництва (Мугуревич, 1965: 63). Датуються такі пам'ятки за давньоруськими й прибалтійськими зразками XI–XII ст.

Доречно в цьому контексті навести деякі роздуми сучасного білоруського дослідника Олександра Байчкова. Він слушно звернув увагу на те, що Е. Мугурович у 1965 році зібрав відомості про 72 хрести з емаллю із 30 пунктів Латвії (Мугуревич, 1965: 63), тоді як у дослідженні В. Мальм 1968 року зафіксовано лише 62 хрести з 29 пунктів Київської Руси (Мальм, 1968: 115). Була очевидною дуже вузька концентрація подібних знахідок на території Латвії, хоча картографія хрестів з емаллю, представлена В. Мальм, указує на рівномірний розподіл такого роду артефактів на обширних теренах Київської держави (Мальм, 1968: 115). Враховуючи це, дивним видається визнання першості за Середнім Подніпров'ям стосовно виробництва й розповсюдження цього виду хрестів (Башков, 2011: 33).

Другу групу становлять рівнокінцеві хрестики з рельєфним орнаментом на лицевому боці. Їхні

кінці розширені й мають по три випуклих диски, а також орнаментоване різними візерунками середохрестя. У Фінляндії такі хрестики знайшли в п'ятьох могильниках: Таскула, Вірусмякі, Вілусенхарю та Вісулахті, а три пам'ятки такого типу виявили в карельському могильнику Кекомякі (Седов, 1984: 34).

Такі хрестовидні підвіски ще на початку XX ст. Олександр Спіцин уважав «хрестиками скандинавського типу». Пізніше дослідники звернули увагу на те, що переважна кількість цих предметів відкрита на теренах Київської Руси, а не в Скандинавії. Можливо, їхнє виробництво налагодили десь у Північній Русі, звідки вони потрапили на інші руські землі й за їхні межі (Фехнер, 1968: 210–214). Водночас місцем виготовлення цих хрестиків міг бути Новгород, як уважав шведський археолог М. Стенбергер, або якийсь інший центр Північно-Західної Руси. На думку Е. Ківікоскі, такі пам'ятки мають візантійські витоки й виготовлялися на Руси в кількох пунктах.

Датуються хрестики-підвіски переважно XI – першою половиною XIII ст. До XI ст. належать знахідки в одному зі скарбів у жіночому похованні на Готланді. На Русі найбільше їх датують першою половиною XII ст. (Фехнер, 1968: 213–214). Хрестики з фінських могильників Таскула й Вірусмякі відносять до XI–XII ст. Карельську знахідку такої пам'ятки позначають XIII ст. Поза межами Київської Руси хрестики подібного типу трапляються у Фінляндії та Карелії, а також на території Естонії, Латвії, Литви, меншою мірою – у Прикам'ї, Швеції, Норвегії.

Хрести «скандинавського» типу відлиті з бронзи чи срібла, а їхні розміри коливаються в межах 2–6×1,5–5,4 см (із вушком). Такі пам'ятки дещо більших розмірів трапляються рідко, як і хрести з двосторонньою орнаментацією. Основний регіон побутування цих підвісок, що датуються кінцем X–XI ст., – Північно-Західна, Північно-Східна Русь, Північна Європа й Прибалтика. Однак побутування цих виробів тривало довше – упритул до XIII ст. (Недошивина, 1997: 173). Стосовно декоративної системи підвісок, то Б. Рибаков тлумачить її зображенням макрокосмосу з ідеєю закляття простору на всі чотири сторони (Рыбаков, 1987: 553–554).

Прикметно, що на території Білорусі хрестів «скандинавського типу» знайдено 13 екземплярів із 12 пунктів і 2 хрести з розкопок на Вітебщині. Усі хрести односторонні й відлиті з бронзи, окрім одного – срібного. Цей факт указує на соціальну нерівність їхніх власників. На користь високої вартості цих предметів указує також їхнє перебування в складі скарбів.

Стосовно форми хрестів, які нагадують промені, що розширюються на кінцях, то її зв'язок можливий із дуже поширеною конфігурацією наперсних хрестів IX–XI ст. в Болгарії та Молдові. Окрім схожості за окресленням і декоративним оздобленням у хрестоподібних підвісках із листового срібла другої половини X – початку XI ст., проглядається їхній зв'язок зі скандинавською християнською культурною традицією (Башков, 2011: 21). А розмаїття варіантів декоративної обробки, відмінність у розмірах, відсутність прямих аналогів до більшості хрестів указують на відсутність канонічних норм під час виготовлення й налагодженість масштабного виробництва з використанням багатьох ливарних форм.

Як з'ясувалося, західноєвропейським науковцям майже невідомі знахідки хрестиків того ж типу на поселеннях і в курганах могильників Київської Руси. Такі пам'ятки віднайшли в Новгороді (Седова, 1981: 49–50), місцевості Дем'ян (городище Княжа Гора), Юр'єві (сучасне місто Тарту), Старій Рязані, Родені (Княжа Гора), Малому Новгороді (городище Заріччя на Стугні), під Любечем, а також із курганів у Верхній Волзі, на землі радимичів і сіверян (Монгайт, 1955: 187; рис. 138, 23).

Давньоруські хрестики скандинавського типу, як зауважується, загалом синхронні з північноєвропейськими. Водночас серед них трапляються більш ранні. Із Новгорода відомий хрестик подібного типу виготовлений наприкінці X ст. (Седова, 1981: 49).

Є дві підстави вважати, що давньоруські хрестики досліджуваного періоду ведуть своє походження від візантійсько-дунайських. Подібні за формою та з аналогічним зображенням Розп'яття вироби, але більш ранні, ніж у Київській Русі, знайшли в Середньому й Нижньому Подунав'ї, зокрема на місці пам'яток Великої Моравії. Ці хрестики можна вважати прототипами давньоруських (Poulik, 1975: tab. 73, 2, 3), (Dekan, 1976: obr. 124, 126).

Окремі дослідники вважали, що зображення спіралі на зап'ястях Христа характерне для шведсько-фінської іконографії Розп'яття та є ознакою власне нордичного стилю, оскільки цей елемент відомий на інших, навіть більш ранніх, прикрасах Скандинавії. Подібна спіралевидна орнаментація на зап'ястях Ісуса є на деяких дунайських хрестиках – наприклад, на пам'ятці, знайденій під час розкопок одноапсидної тринефної базиліки IX ст. в Микульчицях. Безпосереднє поширення звідси цих хрестиків на північ Європи не могло статися з плином часу. Як міркують, візантійсько-дунайські хрестики слугували прототипами для аналогічних християнських атрибутів-символів східних слов'ян, а у Фінляндії та Скандинавії вони появилися в XI ст. з Київської Руси (Poulik, 1975: p. 73–81; tab. 73, 2, 3).

Висновки. Результативні археологічні пошуки на теренах Київської Руси, Польщі й Скандинавії

подарували людству унікальні середньовічні мистецькі пам'ятки. Вони виготовлялися в різних ареалах Європи, Близького та Південного Сходу й підтверджують вагомі русько-скадинавські взаємовпливи. Їм сприяло поширення християнства, яке, як уважають, первинно поширювалось у землях суомі не із Заходу, а під дією давньорусичів. На основі співставлення історико-культурного контексту давньокиївської та скандинавських держав виділяють окремі періоди зв'язків між ними. Кожному з них притаманні різноманітні форми діяльности скандинавів на теренах Київської Руси, зміни інтенсивности й специфіки її впливу на Скандинавію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башков А. А. Христианские древности Беларуси конца X–XIV вв. (предметы христианского культа индивидуального пользования). Минск, 2011. 194 с.: илл.
2. Мальм В. А. Крестики с эмалью. *Славяне и Русь.* Москва : Наука, 1968. С. 113–117.
3. Мельникова Е. А. Сведения о Древней Руси в двух скандинавских рунических надписях. *История СССР.* 1974. № 6. С. 170–176.
4. Мельникова Е. А. Скандинавские рунические надписи. Текст, перевод, комментарий. Древнейшие источники по истории народов СССР. Москва, 1977. 276 с.
5. Мельникова Е. А., Петрухин В. Я., Пушкина Т. А. Древнерусское влияние в культуре Скандинавии раннего Средневековья (К постановке проблемы). *Древняя Русь и Скандинавия.* Избранные труды. Москва : Ун-т Дмитрия Пожарского, 2011. С. 279–298.
6. Монгайт А. Л. Старая Рязань. *Материалы и исследования по археологии СССР.* 1955. Т. 49. 225 с.
7. Мугуревич Э. С. Восточная Латвия и соседние земли в X–XIII вв. Рига, 1965. 144 с.
8. Недошивина Н. Г. Предметы христианского культа. *Археология. Древняя Русь. Быт и культура*. Москва : Наука, 1997. С. 166–178.
9. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1987. 593 с.
10. Седов В. В. Предметы древнерусского происхождения в Финляндии и Карелии. *Краткие сообщения Института археологи АН СССР.* Москва : Наука, 1984. Вып. 179. С. 32–39.
11. Седов В. В. Славянские находки в Фенно-Скандинавии. *Тезисы докладов VIII Всесоюзной по истории, экономике, языке и литературе скандинавских стан и Финляндии*. Петрозаводск, 1979. Ч. I. С. 166–167.
12. Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). Москва : Наука,1981. 196 с.
13. Фехнер М. В. Крестовидные подвески «скандинавського» типа. *Славяне и Русь.* Москва : Наука, 1968. С. 210–214.
14. Dekan J. Vel'ka Morava. Doba á umenie. Bratislava : Tatran, 1976. 280 p.
15. Poulik J. Mikulčice – Sídlo a pevnost knížat velkomoravských. Praha : Academia, 1975. 207 p.

REFERENCES

1. Bashkov A. A. Khristianskiye drevnosti Belarusi kontsa X–XIV vv. (predmety khristianskogo kulta individualnogo polzovaniya) [Christian Antiquities of Belarus in the late 10th–14th Centuries (Christian Cult Items of Individual Use)]. Minsk, 2011. 194 p.: ill. [in Russian].
2. Malm V. A. Krestiki s emalyu [Enamel Crosses]. *Slavs and Rus*. Moscow: Nauka, 1968. pp. 113–117 [in Russian].
3. Melnikova E. A. Svedeniya o Drevney Rusi v dvukh skandinavskikh runicheskikh nadpisyakh [Information about Ancient Rus in Two Scandinavian Runic Inscriptions]. *History of the USSR*. 1974. No 6. pp. 170–176 [in Russian].
4. Melnikova E. A. Skandinavskiye runicheskiye nadpisi. Tekst. perevod. kommentariy. Drevneyshiye istochniki po istorii narodov SSSR [Scandinavian Runic Inscriptions. Text, Translation, Comment. Earliest Sources on the History of Peoples of the USSR]. Moscow, 1977. 276 p. [in Russian].
5. Melnikova E. A., Petrukhin V. Ya., Pushkina T. A. Drevnerusskoye vliyaniye v kulture Skandinavii rannego Srednevekovia (K postanovke problemy) [Ancient Ruthenian Influence in the Scandinavian Culture of the Early Middle Ages (Issue Statement)]. *Ancient Rus and Scandinavia. Selected Works*. Moscow: Dmitry Pozharsky University, 2011. pp. 279–298 [in Russian].
6. Mongayt A. L. Staraya Ryazan [Ancient Ryazan]. *Materials and research on archeology of the USSR*. 1955. Vol. 49. 225 p. [in Russian].
7. Mugurevich E.S. Vostochnaya Latviya i sosedniye zemli v X–XIII vv. [Eastern Latvia and Neighboring Lands in the 10th–13th centuries]. Riga, 1965. 144 p. [in Russian].
8. Nedoshivina N. G. Predmety khristianskogo kulta [Objects of the Christian Cult]. *Archeology. Ancient Rus. Life and culture*. Moscow: Nauka, 1997. pp. 166–178 [in Russian].
9. Rybakov B. A. Yazychestvo Drevney Rusi [Paganism of Ancient Rus]. Moscow: Nauka, 1987. 593 p. [in Russian].
10. Sedov V. V. Predmety drevnerusskogo proiskhozhdeniya v Finlyandii i Karelii [Objects of Old Ruthenian Origin in Finland and Karelia]. *Brief Reports of the Institute of Archaeology, USSR Academy of Sciences*. Moscow: Nauka, 1984. No 179. pp. 32–39 [in Russian].
11. Sedov V. V. Slavyanskiye nakhodki v Fennoskandii [Slavic Finds in Fennoscandia]. *Abstracts of the 8th All-Union Conference on the History, Economy, Language and Literature of Scandinavian Countries and Finland*. Petrozavodsk. 1979. Part I. pp. 166–167 [in Russian].
12. Sedova M. V. Yuvelirnyye izdeliya drevnego Novgoroda (X–XV vv.) [Jewelry of Ancient Novgorod (10th–15th centuries)]. Moscow: Nauka, 1981. 196 p. [in Russian].
13. Fekhner M. V. Krestovidnyye podveski "skandinavskogo" tipa [Scandinavian-Type Cruciform Pendants]. *Slavs and Rus*. Moscow: Nauka, 1968. pp. 210–214 [in Russian].
14. Dekan J. Vel'ka Morava. Doba á umenie [Great Moravia. Time and Art]. Bratislava: Tatran, 1976. 280 p. [in Slovak].
15. Poulik J. Mikulčice – Sídlo a pevnost knížat velkomoravských [Mikulčice – Fortified Settlement of Princes of Great Moravia]. Praha: Academia, 1975. 207 p. [in Czech].

УДК 7.05:747.54(477)«20»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209740

Ліля АМЕТОВА,
orcid.org/0000-0001-8785-8701
викладач комп'ютерної графіки
Київської інженерної гімназії,
аспірантка факультету образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) lilya-ametova@ukr.net

РЕКЛАМНІ ЛИСТІВКИ Є. ГАПЧИНСЬКОЇ ДЛЯ МОЗ УКРАЇНИ ПРОТИ КОРОНАВІРУСУ В ПЕРІОД КАРАНТИНУ

Стаття присвячена творчості Є. Гапчинської в галузі рекламної листівки упродовж березня–травня 2020 р. Розглянуто серію малюнків для Міністерства охорони здоров'я України, виконаних художницею з рекламними гаслами та закликами до населення під час пандемії, пов'язаної з коронавірусом. Окреслено жанрову специфіку таких робіт. Охарактеризовано художні та технічні особливості означених творів. Унаочнено серію з вісімнадцяти листівок за окресленою тематикою. Розкрито жанрову специфіку рекламних листівок Є. Гапчинської, які межують із мініплакатом та соціальною агітаційною листівкою.

Вказано, що вже перша з вісімнадцяти робіт була створена художницею під егідою Міністерства охорони здоров'я України 8 квітня через три тижні після початку карантину, цебто 12 березня. На всій серії в лівому верхньому куті проставлений герб України та «шапка» МОЗУ, а у лівому нижньому куті зазначено авторство – логотип «Gapchinska» та вказано, що художниця представляє «Institute of Cognitive Modeling». Остання названа установа займається соціальними технологіями, цифровими технологіями, аналітикою та соціологічними дослідженнями, міжнародною діяльністю, соціальною та корпоративною психологією, в тому числі в галузі мистецтва. Саме цим спрямуванням характеризуються рекламні листівки Є. Гапчинської під час пандемії.

Визначено послідовність звернення художниці до карантинних закликів та унаочнень у межах вибраної тематики на кшталт «Святкую Великдень удома». Виявлений зв'язок творів художниці зі згаданої серії із сучасним розписом по масках в індустрії моди та муралами з гаслами протидії коронавірусу в різні способи. Перелічені основні твори Є. Гапчинської, що підготували звернення до рекламних листівок. Розглянуто складники авторської манери художниці-дизайнерки, що виявляється в наведених творах. Представлено аналіз композиції та колористики, а також здійснено формально-стилістичний аналіз вище наведених творів.

Ключові слова: *мистецтво проти пандемії 2020 р.*

Lilia AMETOVA,
orcid.org/0000-0001-8785-8701,
Computer Graphics Teacher
of Kyiv Engineering Gymnasium,
Graduate Student of the Faculty of Fine Arts
of Kyiv Borys Grinchenko University
(Kyiv, Ukraine) lilya-ametova@ukr.net

YE. GAPCHINSKA'S INFORMATIONAL LEAFLETS CREATED DURING THE QUARANTINE PERIOD FOR THE MINISTRY OF PUBLIC HEALTH OF UKRAINE TO PREVENT CORONAVIRUS EXPANSION

This article is dedicated to Ye. Gapchinska's work in the field of descriptive leaflets created from March to May 2020. Considered is a series of the artist's drawings made for the Ministry of Public Health of Ukraine containing advertising slogans and appeals to the population subjected to the coronavirus pandemic. Such works' genre specificity is identified as well as these works' artistic and technical characteristic features are defined. The presented material series includes eighteen leaflets related to the outlined topic. Revealed is the genre specificity of Ye. Gapchinska's leaflets, identified on the edge on a mini-poster and a revolutionary leaflet.

It is stated that the first of these eighteen works has been created by the artist under the auspices of the Ministry of Public Health of Ukraine already on April 8, three weeks after the quarantine start date, i.e. March 12. In the upper left corner each leaflet of the entire series is marked with the Ukrainian state insignia and the Ministry of Public Health of Ukraine headline, and the leaflets' lower left corner bears the authorship sign, i.e. "Gapchinska" logo with information that the artist represents the "Institute of Cognitive Modeling". That referred to institution deals with social technologies,

digital technologies, analytics and sociological research, international activities, social and corporate psychology, including in the field of fine arts. Namely such area designates the focus of Ye. Gapchinska's antipandemic leaflets purposed orientation.

Determined is the sequence following which the artist addressed the quarantine appeals and advices visualization along the chosen theme elaboration, such as "Celebrating Easter at home". A clear relation between the artist's sought series works and the modern fashion industry trend for face masks fabric-painting from one hand and murals containing slogans for counteracting the coronavirus in various ways has been revealed. Listed are the main works of Ye. Gapchinska that constituted a preparatory basis for the appeals represented in the leaflets. The components of designer artist's authentic manner manifested in the studied works being considered, presented is the analysis of that creation composition and coloristics. Also carried out is the aforementioned works formal and stylistic analysis.

Key words: *art to combat the 2020 pandemic.*

Постановка проблеми. Нині деякі жанри мистецької царини втрачають свою актуальність у соціально спокійні та порівняно стабільні періоди часу. Так, скажімо, не актуалізовані в період миру та спокою такі твори, як рекламна агітаційна листівка із закликами, що генетично пов'язана з мистецтвом плакату. Однак в умовах пандемії художники пригадали добре забуті старі, соціально орієнтовані жанри, які можна виконати вдома, оскільки, скажімо, мурали або стріт-арт реально втілити тільки в умовах вільного пересування, відсутності комендантських чи карантинних годин тощо. У цьому зв'язку варто звернути увагу на останні пошуки Є. Гапчинської, відомої художниці в галузі книжкової графіки, живопису, монументально-декоративного мистецтва та різних галузей дизайну, що в останні три місяці виконала низку соціокультурно орієнтованих творів проти пандемії COVID-19.

Аналіз досліджень. В усі часи художники займали особливе місце в суспільстві як люди, що здатні протистояти війні (революційний плакат і революційна листівка), релігійному насиллю (іконопис та релігійний живопис), соціальній, гендерній нерівності та політичним утискам (стріт-арт, мурал-арт) тощо. Як фахівці, що впливають на формування соціальної свідомості у суспільстві, вони висловлювались у карикатурі, шаржах, памфлетах тощо.

У цьому зв'язку з-поміж останніх публікацій варто згадати статтю кандидата мистецтвознавства А. В. Будника «Нестандартні види видовищних плакатів 1920–30-х рр. і способи їх донесення до глядача» (Київ, 2015) (Будник, 2015: 21–26), в якій автор намагався переосмислити класичні підходи до аналізу жанрів агітаційного мистецтва в класиків цього напряму 1930-х рр., зокрема, І. Друченка (Друченко, 1930: 1–64) та аналіз досвіду піонерів радянського дизайну С. Хан-Магометова (Хан-Магометов, 1995: 1–494). Сучасні взаємозв'язки образів станкового мистецтва окремих напрямів дизайну у творчості Є. Гапчинської розглянуто доктором мистецтвознавства, професором О. Школьною у статті «Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн середовища на прикладі творчості Євгенії Гапчинської» (Київ, 2018) (Школьна, 2018: 91–106).

Кілька заміток, присвячених муралам у творчості Є. Гапчинської, розглянуто в окремих статтях у всесвітній мережі Інтернет. Зокрема, це публікації «У Дніпрі завершили мурал, створений за мотивами картини Гапчинської» (У Дніпрі, 2019) та «Вуличне мистецтво Чернігова» (Уличное, 2017). Візуальний ряд із рекламних листівок авторства Є. Гапчинської на тему карантину під час пандемії від коронавірусу COVID-19, необхідний для аналізу в цьому дослідженні, представлено на сайті-файлообміннику Інстанграм під назвою «#гапчинская Instagram Posts.» (#гапчинская, 2020).

Мета статті – проаналізувати рекламні листівки Є. Гапчинської із серії проти коронавірусу під час пандемії COVID-19, випущені під егідою Міністерства охорони здоров'я України та Інституту когнітивного моделювання, розглянути їх змістову та мистецьку складову частину.

Виклад основного матеріалу. 8 квітня 2020 р. відома українська художниця Євгенія Гапчинська, творчість якої у вітчизняному просторі є надзвичайно популярною (близько 200 000 підписників у різних соціальних мережах), під хештегом «#StopКоронавірус» оприлюднила першу рекламну листівку. Зміст цього твору, як і наступні в цій серії з вісімнадцяти творів, узгоджено з МОЗ України й Інститутом когнітивного моделювання (ІКМ), зв'язок з ідеями яких унаочнено в їх «шапках» на лівому верхньому і нижньому куті малюнку відповідно.

Уже в цій першій листівці під гаслом «Карантин – це нагода приділити час собі» на сіро-блакитному тлі було представлено двоє «фірмових» персонажів Є. Гапчинської – великоголових добродушних дітлахів, одягнених у маски та рукавички, зайнятих своїми творчими справами. При цьому хлопчик зображений із книгою в руках, а дівчинка, що у зручній позі сидить по діагоналі в декоративно вирішеному рококовому кріселку із трояндами в оббивці, вишиває сердечко на прямокутному клаптику тканини на кшталт носовичка чи серветки.

Композицію твору доповнено пояснювальним невеличким підписом, в якому сказано таке: «Доброго ранку, країно! Карантин – це нагода приділити час собі та справам, які відкладали «на потім». Тому не нудьгуйте та займіться саморозвитком, покращенням здоров'я та поставте собі за мету вийти з карантину кращою версією себе! Бережіть себе та будьте здорові!» (#гапчинская, 2020). По суті, тут художниця дала певну психологічну установку людям, які стикнулися з вимушеним обмеженням простору та пересування і ще до кінця не розуміли, чим себе зайняти. Ця робота, напевне, створювалась трохи раніше, від початку карантину, однак питання узгодження з МОЗ та ІКМ, імовірно, зайняло трохи часу. Адже наступний твір цієї серії був викладений в інтернет-просторі уже наступного дня.

Так, друга листівка вказаної авторки з означеної серії з гаслом «Піклуйся про літніх людей!» була оприлюднена вже 9 квітня. У ній на тлі дверей у кімнаті із жовтогарячим кольором стін зображено маленького кудрявого хлопчика з крилами позаду. Він стоїть у масці на обличчі та біленькому чепурному костюмчику в темненьку цяточку і, як колись тимурівці, зайнятий «ангельською» роботою з охорони і допомоги нужденним. Персонаж тримає паперовий пакунок із продуктами для літніх людей (там визирають яйця, молоко у пляшці, яблучко, салат-трава, капуста броколі тощо). При цьому вміст цієї передачі, схоже, домальований художницею у програмі графічного дизайну й ніби «вмонтований» у загальну композицію. З огляду на те, що Є. Гапчинська активно працює в галузі книжкового оформлення, таке технічне вирішення роботи цілком прийнятне в її творчості.

Припис до другої листівки в змісті має чітку інструкцію з правил поводження щодо забезпечення провіантом людей старшого віку, завуальовану під форму побажань і ненав'язливих елементів призиву до дій певного характеру (згадаймо добре забуте старе агітаційне мистецтво та агітаційну літературу кінця 1910-х – початку 1930-х рр. (Лунин, 1930: 1–64; Стратен, 1927: 144–164)): «Допомагати одне одному – найвища чеснота. Під час карантину літні люди потребують особливої уваги. Допоможіть їм купити продукти у супермаркеті та залиште пакунки біля дверей. Допоможіть сплатити комунальні послуги онлайн. Спитайте про самопочуття. Частіше дзвоніть літнім родичам. А от особисті зустрічі краще ненадовго відкласти. Адже дотримання дистанції – це і є турбота під час карантину. Станьте для них справжнім янголом» (смайлик із німбом)» (#гапчинская, 2020).

Окремо варто зазначити в цьому творі контрастність кольорів, зосередження на одній ключовій фігурі, як у плакаті (Андрейканич, 2013: 21–26), про агітаційну художню мову якого пише А. Андрейканич, та відповідність змісту гасел і приписів зображенню, що як наукову проблему вивчав ще на початку XX ст. І. Друченко (#гапчинская, 2020).

Третя листівка Є. Гапчинської з окресленої серії була присвячена не менш болючому питанню – охороні здоров'я та профілактиці зараження лікарів, які ще на початку карантину часом не мали відповідного одноразового одягу, масок, рукавичок, дезінфекторів, а також в окремих випадках не вірили у страшні наслідки контактування із хворими. Вона була оприлюднена 10 квітня. Тут у центрі композиції під гаслом «Лікарі – сучасні супергерої» на світло-сірому тлі зображена статечна випростана, наче в армії, фігурка кваліфікованого лікаря, здатного надати допомогу, в образі ще одного янгола, одягнена в синій санітарний спецодяг, шапочку на голові, що притримує та накриває волосся, рукавички та маску зеленого кольору.

Художниця акцентувала на тому, що працівник сфери медицини в повному «обмундируванні» не має метушитися, а чітко, спокійно, за інструкцією реагувати на вимоги соціуму, а також дотримуватися клятви Гіппократа та не полишати людей у біді, коли від нього залежать життя великої кількості населення. Це був важкий період, коли заразилося багато медиків, і, крім вимушеного закриття таких необхідних лікарень на карантин після раптового зараження персоналу, траплялися випадки «дезертирства» та паніки серед медиків. Є. Гапчинська тут намагалася в атрактивний спосіб показати гідність цієї професії та нагадати лікарям про їх професійний обов'язок берегти себе і своїх пацієнтів.

Припис до третього твору тут був досить довгим, й, напевне, як і попередні, узгоджувався з провідною державною інституцією у сфері регулювання питань охорони здоров'я та приватною установою, де зосереджені фахівці із соціальної адаптації людини у скрутних життєвих умовах та обставинах. Зацитуємо його: «Доброго ранку, країно! (Два сердечка синього та жовтого кольорів – як колір українського прапора). Лікарі щодня рятують тисячі життів. Заради здоров'я пацієнтів ризикують власним. Днями не бачать своїх рідних, а наражаючись на небезпеку, іноді, на жаль хворіють. Але продовжують робити свою справу заради нас із Вами. Без медиків нам не подолати цього складного шляху. У скрутну годину саме від лікаря може залежати доля кожного із нас. Тому обов'язково підтримуймо їх. Доброю справою, словом подяки чи навіть постом у Фейсбуці. І пам'ятаймо, що залишатись удома, мити руки, тримати дистанцію – це також спосіб підтримки наших лікарів. Будьте дисципліновані та бережіть одне одного! #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020).

У цьому приписі було унаочнено шляхетну місію кожного з медиків та посил населенню бути максимально обережними, щоб не наражати «рятівників» на небезпеку, після чого пересічні українці стали краще усвідомлювати ці моменти.

Вже наступного дня, 11 квітня 2020 р., Є. Гапчинська виклала четверту рекламну листівку соціального змісту. На ній на яскраво-блакитному тлі під гаслом «Турбота – це тримати дистанцію з рідними під час карантину» зображено у двох висвітлених «мандорлах» маленьких, майже анімаційних персонажів у масках: випростаного хлопчика, що загорнувся у смугастий плед із бахромою з голови до ніг, наче привид із мультфільму про Карлсона на даху, та на дистанції від ного крихітну дівчинку із довгим біляво-золотавим волоссям штибу «Златовласки», котра тримає у правиці мобільний телефон із заголовком МОЗ України на екрані.

Припис цього дня гласив: «Доброго ранку, країно! Карантин вніс корективи в життя кожного. Всім нам хочеться скоріше повернутися до звичного життя: гуляти парками, триматися за руки, зустрічатися з друзями та обіймати рідних. Однак небезпека ще не минула. Пік хвороби попереду, а отже, карантин триває. Нам усім варто піклуватися про себе та тих, кого ми любимо! Це означає, що нині замість обіймів краще тримати дистанцію, замовте все необхідне онлайн, аби не виходити без крайньої потреби на вулицю. Частіше мийте руки з милом. Стежте за самопочуттям. Бережіть себе та своїх близьких. Будьте здорові! #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Наратив покликаний демонструвати задоволення від перебування в комфортних домашніх умовах, хай і простоволосими та босими, та роз'яснювати правила поведінки в умовах карантину для малечі та родичів.

П'ята листівка, випущена Є. Гапчинською в межах цієї серії 14 квітня 2020 р., мала вже трохи іншу стилістику. Замість простих розваг усередині дому художниця зобразила тут чепурну дівчинку, що зробила рококову високу зачіску із блакитним бантиком на перловому ланцюжку та завитушками на скронях, у стилі мадам де Помпадур, улюбленої фаворитки законодавця французької моди короля Людовіка XVI. Крихітка, крім маски та зелених рукавичок, одягнула піжамку блакитного кольору у дрібнесенькі кружечки і «дефілює» вздовж перил по балкону з декоративними колонами та квітучими клумбами у видовжених жардиньєрках. Весь стрій роботи демонструє певне «переодягання» і гру в гламурні забавки, котрі ненасильницьки переорієнтовують людей на лад захисту та пересторогу, яка може давати й стильні та великосвітські образи. Гасло тут звучить як «Мої безпечні прогулянки цієї весни».

Текст цієї листівки виглядає таким чином: «Доброго ранку, країно! Для багатьох з нас уже стали звичними «прогулянки» на балконі. Може, тим, хто живе у приватному будинку і має власне подвір'я, пощастило трохи більше. Ми жартуємо, плануючи подорожі на кухню чи у вітальню. Зберігайте бадьорий настрій та пам'ятайте, що ми сидимо на карантині не задля карантину, а щоб жити та залишатися здоровими. А поки що подумайте про те, що ви будете робити у перший день після того, як усе це скінчиться! #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Важливо зазначити, що такі меседжі були б менш зворушливими без добрих картинок Є. Гапчинської, і, крім того, знайшлося б набагато менше бажаючих повісити тільки текстівку десь у себе на кухні або спальні як пам'ятку. Натомість із візуалізацією казкових образів художниці ці твори набули нового соціокультурного значення.

Наступна, шоста листівка, яка на світло-рожевому тлі під гаслом «Виходжу з дому, коли справді потрібно» демонструє дівчинку з рококовою зачіскою та буклями на скронях, яка під ошатною блакитною парасолькою з помпадурівськими бантиками рожево-малинового кольору, у масці та рукавичках, у блакитному стильному комбінезоні на кшталт пісочника з декольте, з крихітними цятками, на поводку вигулює в гламурному одязі штибу моряцької матроски крихітного мопсика.

Милу сценку від 15 квітня 2020 р. супроводжує припис: «Доброго ранку, країно» (два звичних вже сердечка). Карантин докорінно змінив наше життя. Тепер навіть похід до магазину – подія, як приємна, так і насторожуюча. Мережею ширяться повідомлення про оренду песиків для «легальних» прогулянок. Дехто бере сусідських «напрокат». Усім власникам чотирилапих улюбленців, які гуляють на вулиці, радимо приділяти особливу увагу гігієні тварин. Ретельно мийте не тільки свої руки, але й лапи тваринки. Прості речі рятують життя. Будьте здорові! #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Принагідно важливо зазначити, що Є. Гапчинська намагалася максимально зворушливо і щиросердно проілюструвати цю інформацію, в милий спосіб представивши друга людини не як об'єкт торгу чи «оренди».

Сьома листівка від 16 квітня 2020 р. демонструє золотоволосе дівчатко у масці та рукавичках біля сірого столу на тлі жовтенько-персикового тла кімнати за малюванням сердечка. У цій роботі гасло дещо не відповідає змісту супроводжувального напису, та й сердечки вже були введені до попередніх малюнків, тому з точки зору новизни цей твір не є самим вдалим з означеної серії. Підпис на ньому гласить: «Що я зроблю після закінчення карантину?», хоча візуалізація не дає якогось списку чи малюнку плану дій чи хмаринок з їх варіантами як втілення певних ідей та думок.

Натомість текст увіщувального характеру дещо не узгоджений зі змістом малюнку, ніби трохи штучно припасованому: «Доброго ранку, країно! (два сердечки). Ми часто відкладали «на потім» плани та бажання, на які бракувало часу. І з настанням карантину у багатьох випадках стало зрозуміло, що річ не в часі. На карантині ми дещо переосмислили, частіше почали радіти простим речам. Усвідомили, як цінно купувати запашну каву дорогою на роботу та обіймати друзів. Складаючи плани на «після карантину», пам'ятайте, що все це попереду, а зараз найважливіше – не втрачати пильності, бо безтурботність може коштувати дуже дорого. І наша щоденна мантра:

мийте руки, тримайте дистанцію, піклуйтеся про близьких та залишайтеся вдома навіть на свята. Будьте здорові! #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Тут можна зазначити, що образ майбутнього у цьому творі художниці не дуже вдався, хоча вона могла і не ставити собі це за мету, а зосередитися на думках про планування.

Наступна восьма передвеликодня листівка від 18 квітня 2020 р. представляє маленьку господиню із банним біленьким смугастим рушничком на голові, загорнутим як чалма, у масці та рукавичках. Вона прикрашає великодні яйця на брунатного кольору столі. Постать дівчинки в кораловій маєчці висвітлена світлом «мандорли» на рожевому тлі. Припис цієї композиції звучить у Є. Гапчинської, як віршований слоган: «Той, хто носить масочку, буде їсти пасочку». Зрозуміло, що мотив очищення (може, малювалася робота у чистий четвер) обраний художницею як головний смисловий стрижень роботи. Заради дотримання сангігієнічних засобів профілактики захворюванню, тут унаочнені деталі, пов'язані з можливістю з'їсти головні страви Великодня – пасочку та прикрашені яєчка. Нині мисткиня вдалася до традиційного способу ілюстрування бурлесків – українських сцен із народного життя, що мають колоритні примовки, частіше римовані.

Текст до цієї ілюстрації такий: «(Сонечко) Зовсім трохи залишилося до настання свята Христового Воскресіння. Цього року через світову пандемію ми вимушені змінити багатовікові традиції, і святкування буде дещо іншим. Навіть церемонія сходження благодатного вогню, який є символом світлої звістки та надії, в Єрусалимі вперше проходила у тиші, без тисяч вірян з різних куточків світу. Цього року ми особливо чекали Великоднього дива, і воно сталося! Сьогодні багато хто зайнятий останніми приготуваннями до свята. Будь ласка, подбайте про свою безпеку. По можливості замовте «Великодній кошик» онлайн, привітайте рідних телефоном, залиштеся вдома, подивіться церковні служіння по телевізору. Проведіть святкові дні у колі найрідніших. Бережіть себе!» (#гапчинская, 2020).

Наступною, дев'ятою листівкою від 19 квітня 2020 р. стало великоднє привітання. Євгенія Гапчинська тут лишилася лаконічною у написі «Залишайтеся на Великдень удома», однак намагалася представити максимально урочисту та святкову композицію. У композиції твору вона скористалася своїми попередніми розробками ілюстрацій до книжок Л. Керолла «Аліса в Країні див» та «Аліса в Задзеркаллі» (обидві 2018 р.), які вона вже раніше застосовувала в декорі пазлів, блокнотів, оформленні календаря за 2019 р. тощо.

Єдиною суттєвою відмінністю цієї роботи, розробленої для МОЗ України у швидкісному режимі, стало застосування рожевого тла і блідо-рожевої скатертини. У натюрморт на столі, крім фірмових плюшок та трійки чаю (потрійних фарфорових чайників, розташованих один на одному пірамідкою), введена ошатна паска, яку Є. Гапчинська розмістила в композиційному центрі роботи, в голові столу, й маленька розрізана пасочка (її скибочка) на блюдечку біля Аліси. Маленькі «Аліса» та Кролик чаюють у масках та рукавичках. Святковий настрій художниця підкреслила й ошатними рококовими стільцями з рожевими сидушками.

Небагатослівною була і десята листівка другого дня Паски, від 20 квітня 2020 р. У ній художниця зобразила ті самі паски на столі поруч із потрійними білосніжними чайничками із золотавим відведенням на вінцях, виконаними у рококовій стилістиці, а також три золоті яєчка на коричневому столі. Гасло лишилося тим самим, як і у попередній композиції. Тут маленький герой у масці та рукавичках на світло-оливковому тлі мав закріпити уявлення населення про спокійне доїдання пасок у цілковитій самоті як цілком нормальне в умовах карантину та пандемії явище.

Більш змістовною за пояснювальною частиною стала наступна, одинадцята листівка означеної серії, оприлюднена на третій день по Великодню, 21 квітня 2020 р. Тут під гаслом «Буду дотримуватися карантину – скоріше поїду на море» художниця представила на тому ж ніжно-оливковому тлі золотоволосу дівчинку за відпочинком у фіолетово-перлинному кріселку рококової стилістики із високою спинкою, біля якої вбік відходить уявна хмаринка із зображенням вигляду моря й узбережжя як візуалізація мрії, заявленої в девізі-гаслі. Маленька принцеса одягнена у щось середнє між маєчкою та сарафанчиком і задоволено потягується, спершись на смугасту чорно-білу маленьку подушечку, передбачаючи задоволення від побачення з морем.

Припис до візії має тут такий зміст: «Доброго ранку, країно! (два сердечка). Фраза, яку за останній місяць ми найчастіше зустрічаємо у мережі, – «Залишайтеся вдома!». Хтось до неї звик і не звертає уваги, а когось вона навіть дратує. Багатьом набридло сидіти вдома, хочеться просто жити і не боятися. Справді, ми всі втомилися. Всі, крім вірусу. Він не знає втоми і не пробачає помилок. Тому, щоб не провокувати спалахів захворюваності і не продовжувати все це, необхідно виконати правила карантину. #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Можна зазначити, що у цій композиції Є. Гапчинській вдалося максимально змістовно у своєму лаконізмі розкрити сутність заявленого гасла, що добре узгоджується із приписом про небезпеки часу, зазвичай відведеного для родинних і дружніх зустрічей. Соціальна реклама тут максимально працює у візуалізації.

Дванадцята листівка від 23 квітня 2020 р. під гаслом «Мої безпечні тренування під час карантину. Зміцнюю імунітет» демонструє хлопчика штибу «Антошки» з рудим звивистим волоссям та в масці, одягненого в білу маєчку та червоні штанці й рукавички, що склав руки на грудях, перехрестивши їх. Маленький зображений біля віконечка з блакитними шторами, біля якого стоїть жовтий диван. Поруч із його ногами на підлозі розташовані дві малинові гантелі. Неподалік стоїть жовта чашка на столику. Усе вказує на ранкові заняття.

Припис тут має такі рядки: «Доброго ранку, країно! (прапор України). Карантин подовжено. Кількість тих, хто захворів, зростає. Днями ми будемо спостерігати наслідки недотримання режиму під час Великодніх свят. Всі втомилися. Хтось жартує, що від сидіння вдома скоро навіть маски можуть стати замалі. А хтось підтримує фізичну форму тренуваннями. Якщо ви тренуєтесь, тренуйтесь безпечно, дбаючи про себе та оточуючих. Будьте здорові» (#гапчинская, 2020). Як видно зі змісту текстівки, вона перестає створювати «гламурний» настрій та мало «заряджає» позитивом. Тому, можливо, і Є. Гапчинська зобразила персонажа не в дії, а ніби трохи розгубленого, із сумними очима.

Тринадцята листівка від 24 квітня 2020 р. під гаслом «Вітамінізуюся. Мій надійний захист від вірусу» представляє вже не пасивного, а активного малюка в білій білизні, незмінно в масці та рукавичках, та з крильцями ззаду. Він тримає прапор України та фрукти (апельсин, лимон, грейпфрут, лайм та яблуко), викладені на рококовий дерев'яний комод. Маленькі очка портретованого висловлюють надію, що все це допоможе зберегти бадьорий дух у бадьорому тілі. Композиція розташована на світло-зеленкуватому тлі. Малюк із вказаними меблями вже раніше обігрувався в станкових творах художниці, тому образ вийшов

виразним, а елементи інтер'єру презентабельними, ніби в очікуванні позитивних зрушень.

Припис до цієї листівки містить наступний зміст: «Доброго ранку, країно! (прапорець). Весь світ у пошуках вакцини від коронавірусної хвороби. В Україні почалися клінічні випробування препарату, який може зменшити загрозу летальних випадків. Але поки що ліків немає, і хвороба стрімко шириться. Найдієвіший спосіб уберегтися – профілактика та самоізоляція. Зміцнюйте імунітет. Добре висипайтеся. Харчуйтеся збалансовано. Споживайте багато овочів та фруктів. А купуючи їх, дбайте про безпеку та ретельно мийте руки після магазину. Будьте здорові!» (#гапчинская, 2020). Можна сказати, що ці міркування вдало підсилюються візуалізацією Є. Гапчинської.

На чотирнадцятій листівці від 27 квітня 2020 р. зображено дівчинку із рудим розпущеним волоссям і рожевою трояндою в голові, одягнену у відкриту синю сукню з рожевим трояндовим принтом, маску та рукавички, яка тримає термометр у правій руці. Композиція розташована на рожевому тлі під гаслом «Пильную за самопочуттям щодня». При цьому у приписі йдеться про загальну безпеку, що починається зі стану здоров'я.

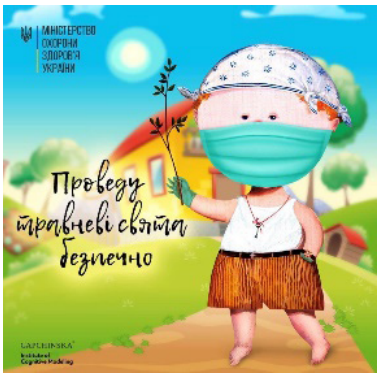
Супроводжуюча текстівка має розлогий текст: «Доброго ранку, країно» (прапорець). На дороги повертаються затори. Вулиці стали не такими безлюдними. Ніби загроза вже минула, ніби вже безпечно. Але наша втома від карантину не означає, що небезпека минула. Стрімке поширення хвороби триває – вже кілька разів ми мали новий антирекорд захворюваності. Стежте за самопочуттям. Дотримуйтесь соціальної дистанції. Тільки від відповідальності кожного з нас залежить, наскільки швидко закінчиться карантин. #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Є. Гапчинська тут змогла унаочнити головну думку у візуалізації.

На п'ятнадцятій листівці від 28 квітня 2020 р. на блакитному тлі з мильними бульбашками зображено рудого хлопчика в маєчці та шортиках, масці та рукавичках, що тримає в руці скляночку з водою. Відповідним є гасло «Підтримую водний баланс, харчуюся корисно». Художниця тут намагалася показати такого собі безтурботного загалом «Антошку», що усвідомлює значення особистого здоров'я.

Припис до візії гласить: «Доброго ранку, країно! (прапорець). Часом ми поводимося так, наче маємо супер-силу для захисту від хвороби. Коронавірус може спіткати будь-де. Дорогою на роботу, у магазині чи просто у ліфті. Не частіть з алкоголем, підтримуйте водний баланс, харчуйтеся правильно. І до скасування карантину залишайтеся вдома» (#гапчинская, 2020). Враховуючи, що за деякий час інформація з рекомендацій МОЗ почала втомлювати і набридати, Є. Гапчинська надалі почала скорочувати свої ілюстрування тез.

Шістнадцята листівка Є. Гапчинською була оприлюднена 29 квітня 2020 р. На ній у передчутті завершення карантину представлено хлопчика в білій хусточці з дрібним принтом у вигляді крижинок на голові, зав'язану в кількох місцях вузликами, аби утворити головний убір кшталту бандани. Малюк одягнений у білу маєчку та коричневі шортики, маску та рукавички й у правій руці тримає зелену гілочку. Його постать розташована на тлі розмитого зображення будиночку та дерев, розтушовка яких наче виконана за допомогою комп'ютерних графічних редакторів. Персонаж зображений із ключиком на шиї, а також годинником на лівій руці. Відчувається план провести травневі вихідні неподалік від власного

дачного будинку, подалі від скупчення людей. Є. Гапчинська тут намагалася показати, що гасло «Проведу травневі свята безпечно» вже не має бути настільки жорстким, щоб зовсім лишити змоги вийти на сонечко і подихати свіжим повітрям, але натякає, що це треба робити в безпечний спосіб.



Припис до цієї листівки містить такі рядки: «Доброго ранку, країно! (прапорець). Зазвичай ми святкуємо травневі на природі, збираємося компаніями, смажимо шашлики, подорожуємо або саджаємо картоплю. Ці травневі свята, як і великодні, доведеться провести трохи незвично. Плануючи вихідні, пам'ятайте, що коронавірус ніде не дівся. Люди й досі інфікуються, хворіють і помирають щодня. Будьте обережні #StopКоронавірус» (#гапчинская, 2020). Занадто «дорослий» за змістом текст, мало адаптований для ненав'язливих рекомендацій-побажань, тут досить жорстко сформульований. Але Є. Гапчинська зосередилась на головному – ненасильницькому спонуканні до убезпечення себе і своїх близьких під час карантину.

Сімнадцята листівка була оприлюднена 3 травня 2020 р. Вона містить зображення дівчинки з косичками, загорнутими «бубликами» назад. Крихітка зображена в масці, рукавичках, червоному сарафанчику, білій футболці та паперовій пілотці з газети на голові, у мить, коли взялася за прибирання. Адже в лівій руці вона тримає швабру, а праворуч від неї знаходиться бежеве цеберко з ганчіркою та ще однією рукавичкою. Тло композиції виконано у світло-бузковому кольорі, підлога на кілька тонів темніша. Гасло цієї листівки таке: «Дезинфікую оселю. Роблю вологе прибирання щодня», воно написане із помилкою (після «з» має бути літера «і»), наче його писала дитина. Також тут дещо порушені пропорції в зображенні плечей. Як завжди, портретована показана босоніж, що не дуже узгоджується з принципами дезінфекції та прибирання під час пандемії, але робить глядача ніби ближчим до цього маляти, якого хочеться пожаліти.

Припис до листівки цього дня: «Доброго ранку, країно» (прапорець). Скоро карантин буде послаблено, тому треба потерпіти ще зовсім трохи. Головне – в останній момент не втратити пильності та гне наробити помилок, що призведуть до негативних наслідків. Будьте обережними та відповідальними! Залишайтеся вдома на травневі свята» (#гапчинская, 2020). Поступово за цими текстами людей налаштовують на зміни в найближчому часі за наявності терпіння.

Вісімнадцята листівка з означеної серії, що була оприлюднена 4 травня 2020 р., вийшла під гаслом «Нарешті час закінчити онлайн-курси». На ній зображено хлопчика зі скуйовдженим волоссячком, що сидить біля блакитного комп'ютера з олівцем у лівій руці та з аркушами з блокнотику чи зошиту на столі. Він зображений у висвітленій «мандорлі» на бузковому насиченому тлі, білій сорочечці (охайний і чистенький), масці та рукавичках. Поруч на столі стоїть біла фарфорова чашка, за нею щось штибу канцелярського прибору у вигляді червоного готичного будиночку, біля якого скупчені уявні деревця в формі зеленкуватих кульбабок, що фантазійно наче виростають із поверхні столу. Дещо надуманий антураж наводить на думку, що всі вже скучили за природою, але треба почекати ще трошки, дотримуючись вимог карантину.

Припис цього малюнку такий: «Доброго ранку, країно! (прапорець). Пом'якшення карантину

відбудеться скоро. Та дехто вирішує зробити це вже зараз, на власний розсуд. Нехтує життям та здоров'ям своїм та оточуючих. Замість того, щоб порушувати режим, зробіть все те, на що після карантину не вистачатиме часу. Адже потім будете шкодувати. Будьте здорові!» (#гапчинская, 2020). Ці рекомендації промовляють до совісті людей, їх соціального обов'язку, що цілком укладається у вимоги до завдань таких листівок. Варто зауважити, що написи, виконані читабельним досить широким шрифтом, зручним для прочитування різними віковими верствами населення. Вони добре тлумачать головні меседжі дня.

Висновки. Загалом можна зазначити, що в листівках із соціальною рекламою, які ілюструють рекомендації Міністерства охорони здоров'я України й Інституту когнітивного моделювання під час карантину через світову пандемію коронавірусу COVID-19, Є. Гапчинська спробувала застосувати прийоми книжкового ілюстратора в сенсі композиційних схем і знайдених образів героїв. У плані агітації, інформативної пропаганди та впливу на велику аудиторію засобами гасел і плакатів вона застосовувала власний досвід праці в галузі мурал-арту (У Дніпрі, 2019; Уличное, 2017) (втілені проекти в Чернігові 2017 р. та Дніпрі 2019 р.) (Baldini, 2017: 91–106; Müller, 2019: 49–57; Petri, 2018: 173–184).

При цьому вона намагалася повернутися до жанрів агітаційної листівки з її лаконічною, але впливовою мовою застережень чи привернення уваги. Досвід праці у рекламному агентстві прислужився художниці в плані вибору головних меседжів із рекомендацій МОЗ, орієнтованих на соціальні запити широких верств населення. Не всі пошуки однозначно можна назвати вдалими, однак більшість з окреслених творів спонукали людей до зайняття свідомої громадянської позиції, відповідальності за здоров'я своє та своїх близьких. При цьому в максимально стислій формі Є. Гапчинська прагнула донести суть головних рекомендацій МОЗ проти коронавірусу COVID-19.

Порівняти сутність виконаних художницею рекламних агітаційних творів нині можна з новими віяннями розвитку моди в умовах пандемії, коли дизайнери вводять до ансамблів костюмів, навіть весільних, виразні маски з декоративним принтами та захисні елементи одягу для рук штибу різноманітних рукавичок, й розробляють комбінезони (Шанель та інші). Також нині розвивається окремий напрям надактуальних стінописів соціальної спрямованості в межах стріт-арту, в яких окрему увагу райтери приділяють зображенню захисних костюмів та вмасок зокрема. Характерний приклад – мурал на набережній Дніпра співавтора Є. Гапчинської В. Гідевана в Києві з левом у захисній масці, робота Бенксі в англійському місті Саутгемптон на підтримку лікарів, а також низка стінописів, присвячених пандемії у США, Варшаві, Нідерландах, Іспанії, Німеччині, Італії, Швеції, Великобританії, Індії, Норвегії, Данії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейканич А. І. Плакат: його види та жанри. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (1). С. 121–126.
2. Будник А. В. Нестандартні види видовищних плакатів 1920–30-х рр. і способи їх донесення до глядача. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. Вип. 3. С. 21–26.
3. #гапчинская Instagram Posts (08.04.2020 – 11.05.2020). URL: https://gramho.com/explore-hashtag/%D0%B3%D0%B0%D0%BF%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (дата звернення: 01.05.2020 р.).
4. Друченко І. Як робити плякати та гасла. Харків; Київ : Держ. видав. України. 1930. 64 с.: іл.
5. Лунин Э. Агитационная литература. *Литературная энциклопедия*: в 11 т.: т. 1 / Отв. ред. Фриче В. М.; Отв. секретарь Бескин О. М. Москва: Изд-во Ком. Акад. Стб. 45–55, 1930. 768 стб. : ил.
6. Стратен В. В. Творчество городской улицы. Художественный фольклор / Под ред. Ю. М. Соколова. 1927. Вып. II–III. С. 144–164.
7. У Дніпрі завершили мурал, створений за мотивами картини Гапчинської (04.08.2019). URL: https://dniprograd.org/2019/04/08/u-dnipri-zavershili-mural-stvoreniy-za-motivami-kartini-gapchinskoi_77538 (дата звернення: 06.03.2020 р.).
8. Уличное искусство Чернигова. (2017). URL: https://unexploredcity.com/ru/tour-view/148 (дата звернення: 03.03.2019 р.).
9. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. Москва : Галарт, 1995. 494 с.: ил.
10. Школьна О. Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн середовища на прикладі творчості Євгенії Гапчинської. *Артпростір.* 2018. №3. С. 97–100, 129.
11. Baldini A. (2017). Beauty and the Behest: Distinguishing legal judgment and aesthetic judgment in the Context of 21st Century Street Art and Graffiti. Bremen : Elsevier Ltd. P. 91–106. https://doi.org/10.4000/estetica.2161
12. Müller A.-L. (2019). Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city. *Rosenberg and Sellier.* Volume 91, august. P. 49–57. DOI: 10.1016/j.cities.2018.04.004
13. Petri J. (2018). Touched by a mural: Somatic aspects of urban participation. *Lodzkie Towarzystwo Naukowe*. Vol. 20. P. 173–184. DOI: 10.26485/AI/2018/20/11

REFERENCES

1. Andrejkanych A. I. Plakat: jogho vydy ta zhanry [Placard: his kinds and genres]. Ukrainian culture: past, present, ways of development. Kyiv, 2013. Vol. 19 (1). Pp. 121–126. [in Ukrainian].

2. Budnyk A. V. Nestandartni vydy vydovyshhnykh plakativ 1920–30-kh rr. i sposoby jikh donesennja do ghljadacha [Non-standard types of spectacle placards of 1920–30th and methods of their report to the spectator]. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education, 2015. Vol. 3. Pp. 21–26 [in Ukrainian].

3. #ghapchynskaja Instagram Posts (08.04.2020 – 11.05.2020). [#gapchinskaya Instagram Posts] URL: https://gramho.com/explore-hashtag/%D0%B3%D0%B0%D0%BF%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (data zvernennja: 01.05.2020) [in Ukrainian].

4. Druchenko I. Jak robyty pljakaty ta ghasla. [How to make posters and slogans]. Kharkiv; Kyiv, 1930. 64 p. [in Ukrainian].

5. Lunin E. Agitatcionnaia literatura [Agitation literature]. Literary encyclopedia: in 11 vol.: vol. 1. Moskov, 1930. Pp. 45–55 [in Russian].

6. Straten V. V. Tvorchestvo gorodskoi ulitcy [Creativity of the city street]. Art folklore, 1927ю Vol. II–III. Pp. 144–164 [in Russian].

7. U Dnipri zavershyly mural, stvorenyj za motyvamy kartyny Ghapchynsjkoji. [A mural based on a painting by Gapchynska was completed in the Dnieper]. (04.08.2019). URL: https://dniprograd.org/2019/04/08/u-dnipri-zavershili-mural-stvoreniy-za-motivami-kartini-gapchinskoi_77538 (data zvernennja: 06.03.2020 r.). [in Ukrainian].

8. Ulichnoe iskusstvo Chernigova. [Street art of Chernihiv]. (2017). URL: https://unexploredcity.com/ru/tour-view/148 (data zvernennja: 03.03.2019 r.) [in Russian].

9. Khan-Magomedov S. O. (1995). Pionery sovetskogo dizaina [Pioneers of Soviet design]. Moskow: Galart. 494 p.: il. [in Russian].

10. Shkolna O. (2018). Integhruvannja tvoriv obrazotvorchogho mystectva v dyzajn seredovyshha na prykladi tvorchosti Jevgheniji Ghapchynsjkoji [Integrating works of fine art into the design of the environment on the example of the work of Eugenia Gapchinskaya]. Artprostir, Nr 3, pp. 97–100, 129. [in Ukrainian].

11. Baldini A. Beauty and the Behest: Distinguishing legal judgment and aesthetic judgment in the Context of 21st Century Street Art and Graffiti. Bremen: Elsevier Ltd, 2017, pp. 91–106. https://doi.org/10.4000/estetica.2161 [in English].

12. Müller A.-L. Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city. Rosenberg and Sellier, 2019, Vol. 91, august, pp. 49–57. DOI: 10.1016/j.cities.2018.04.004 [in English].

13. Petri J. Touched by a mural: Somatic aspects of urban participation. Lodzkie Towarzystwo Naukowe, 2020, Vol. 20, pp. 173–184. DOI: 10.26485/AI/2018/20/11 [in English].

UDC 781
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209742

Mariya YARKO,
orcid.org/0000-0003-4514-3550
Candidate of Art Criticism (Ph. D),
Associate Professor at the Department of Musicology and Piano
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) yarko_mariya@ukr.net

THE ETHNIC AND NATIONAL IDENTITY MATRICES OF UKRAINIAN ACADEMIC MUSIC: METHODOLOGY OF THE ISSUE

The article discusses the peculiarities of modern aspects of hermeneutic reception of the Ukrainian musical work – on a proper philosophical and cultural basis. The problem is that under the guise of cultural legacy, they were overburdened not only with "losses" of the cultural memory, but also became victims of imperfections of the so-called "style analysis" algorithms. Though resembling formal instructions to "style features" and "stylistic parallels", this method has created the ground for the spread of popular opinions about the category of "national" as "national coloring" of universal style processes.

Instead, it has been admitted now: the category of "style" is a formation of human dimensions, therefore, it is subject to the processes of micro- and macro-individuation when the following must be taken into consideration: the predominant vector of individual mental self-organization of the national culture; the socio-cultural context or the "spiritual situation" of a specific historical period; personal contribution of a composer to the formation history of the national school of composition, which is measured as the process of ethno-national identification of academic experience; personal priorities of a composer regarding selectivity of deliberate targeting the modality of ethnic (essentially "locked in itself" state) and national (in principle an open state for corresponding) forms of identities.

Accordingly, the proposed algorithms for comprehending the mental peculiarity of Ukrainian musical works will ensure their hermeneutical reception as a most likely specification of modeling principles of a nationally stipulated style system and their generalization in terms of the method of shaping this system. For example, according to the concept of "mixed" style, where the presence of "a style attraction pole" makes the principle of allusion the leading one (kind of indirect quotation of perceived borrowings). The latter, in particular, will reduce the addictive habit of appealing to any "influences" (the algorithm of influentology) and provide a root meaning to national phenomena – according to their mental structure.

Key words: *modality of ethnic and national identity forms, ethno-national identification.*

Марія ЯРКО,
orcid.org/0000-0003-4514-3550
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Україна, Львівська область, Дрогобич) yarko_mariya@ukr.net

ЕТНІЧНА ТА НАЦІОНАЛЬНА ФОРМИ ІДЕНТИЧНОСТІ ЯК МАТРИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

У статті зумовлюються особливості сучасних аспектів герменевтичної рецепції української музичної творчості – на належній філософсько-культурологічній основі. Проблема полягає в тому, що у вигляді культурної спадщини цей творчий масив був обтяжений не лише «втратами» культурної пам'яті, але також виявлявся жертвою недосконалості алгоритмів так званого «стильового аналізу».

Останній, власне, хибував констатацією формальних показників щодо, так би мовити, «стилістичних особливостей» та проведення «стильових паралелей», що загалом надавало привід для поширення шаблонних суджень щодо категорії «національного» під виглядом «національного колориту» універсальних історичних стилів в їх процесуальній логіці.

Однак нині визнано: категорія «стиль» є людиновимірною і тому з огляду на світосприймальні та світовідчуттєві пріоритети людини історичної є безумовно підпорядкованою процесам мікро- та макроіндивідуалізації. А це значить, що стосовно національної музичної творчості та пізнання її стильових образів безумовно необхідним є врахування: переважаючого вектора психічної самоорганізації національної культури; історично актуальний соціокультурний контекст або ж «духовна ситуація часу» історично конкретного періоду; особистісний внесок композитора до становлення національної композиторської школи, який визначається як процес етнонаціональної ідентифікації академічного досвіду; особові пріоритети композитора щодо вибору модальності або

етнічної (принципово замкнена формація як «душа у собі»), або ж національної (принципово відкрита формація щодо резонування із собі подібними – також національно структурованими) формами ідентичності.

Відповідно, пропоновані у статті алгоритми осмислення ментальних особливостей української музичної творчості забезпечать їх герменевтичну рецепцію як найбільш вірогідну ідентифікацію принципів моделювання національно визначеної системи стилю та їх узагальнення з точки зору формування цієї системи як парадигми етнонаціональної ідентичності. Наприклад, відповідно до поняття «змішаний стиль», де попри наявність «полюсу стильового притягання» визначальним є алюзійний (вид непрямого цитування, натяк) спосіб розвитку стилю.

Визнання етнонаціональної матриці стилеутворення спричинятиме уникнення стереотипів щодо констатації будь-яких «стильових впливів» (алгоритми «впливології») й тим самим забезпечуватиме розпізнавання кореневого сенсу національних явищ – відповідно до їх ментальної структури.

Ключові слова: *модальності етнічної та національної форм ідентичності, етнонаціональна ідентифікація.*

Formulation of the problem. In Ukrainian musicological studies of the XX – XXI centuries the question of "national" (in addition to attempts to "return" to national memory and "lost" heritage) every time acquired more resonance. For example, it is enough to mention at least such a separate aspect as research of the development process of the national Ukrainian composer school in the "situation" of modernity (the end of the 19th – 20th centuries) – the decisive moment of the professionalization of Ukrainian musical works, which received, though very multi-lingual, but very productive articulations on correlations of national musical works in the pan-European style processes: "Westernization" (Yudkin, 1996), "Modernization" (Kostiuk, 1998), secession stylization (Karalius, 1998), avant-garde (Rzhevska, 352) and modernism (Humeniuk, 2001), polystylistic field "Game allusions" (Kyyanovska, 2000) and "semantic game with stylistic models" in the way of the leading ideas of the twentieth century – global cultural synthesis (Kozarenko, 2000). However, in spite of the undoubtedly expedient setting for the selection of a purely Ukrainian vector of style creation, this kind of articulation testifies rather to an orientation towards a certain common style model, from which so-called "style parallels" invariably draw. There is nothing else than the acquired habit to look for the so-called "style features" at the level of "stylistic resource" (the speaker's specificity of musical expression) – what, so to speak, lies on the surface of phenomena, and therefore does not reach generalizations about the modal characteristics of the category «national».

Analysis of recent research and publications. In particular, the concept of the «stylistic evolution of Ukrainian musical works» arose in the regulations of just such an analytical method – behind regional ranges: the western (Kyyanovska, 2000) and eastern (M. Rzhevska [9]). However, although the initiators of the "evolutionary concept" give the fully justified conclusion that, in comparison with foreign experience, Ukrainian musical works unfolds in its own temporal rhythm of stylistic processes, the consolidating function of the installation is of crucial importance in relation to the typologically composed and unified cultural-historical paradigm, which actually absorbs the definition of the "national" itself.

The purpose of the article is to offer a methodologically verified analytical approach for an accurate interpretation of the mental content of the Ukrainian academic music based on the study of very specific forms of identity and their involvement in the creation of always historically relevant stylistic section of musical expression.

Presenting the main material. That is why the most unfortunate result of "such" an analysis is the acquired habit of formalizing the "stylistic device and denoting the quality of the "national" in the sense of the ethno-national "colouring" of the universal stylistic processes. Consequently, the essence of the remark is the author's reflection that the existing experience of solving such a general problem as the research methodology of the category of "national" suffers from an imperfect analytical technique that should testify to the ability to display the "in-depth expression of national style" (expression by Horiukhina, 1985: 84) and thus provide methodologically appropriate methods for designating the national specifics of musical works. In spite of this, the analytical way of understanding the processes of ethnic identification is to be recognized as methodologically adequate, since it takes not "influence of logic" as a basis, but real cultural competitions for identity and thus makes the understanding of the national originality of examples of Ukrainian musical works under the guise of self-sufficient quality clearer. Indeed, as evidenced by the newest ethno cultural studies, the universal (macro individual level of historical necessity) never loses its ethno national identity (E. Smith), which is a certain invariant of future transformations: social and ideological factors firmly establish the effect of the natural law of ethno-national identity, which leads to the creation of always an individual character of historical and cultural reality (K. Popper). That's why speaking about the dynamics of the changes from the micro- to the macro-individual, we have to recognize the need to pay attention to those

temporal-spatial crossings of relations where (in the language of cultural studies) the potential vitality of the subject "flashes" (in our case, national musical works). Therefore, the essence of the question concerns the archetypal content and mental structure of the phenomenon "ethno-national identity", that as a nationally special "physiognomic" expression is the desired result that is acquired by the ethno-national identification of common cultural property. Thus, today undoubted primacy in this approach (according to the "deep expression") is taken by the theory of "national musical language", which has the idea of "national intonation of composer works" (Kozarenko, 2000) and operates with archetypical models. However, as N. Horiukhina emphasized, "for the disclosure of national style uniqueness there are not enough "native" intonations; they must be "multiplied" by means of development, which, in turn, will be appropriate to the national specificity of thinking" (Horiukhina, 1985: 84). Therefore (following the researcher's judgments), we can also add that national specificity of thinking is a modal specification of musical expression, which affects its manifestations from the structural side and therefore is to be articulated from the position of metalogics of the architectonics of a musical text as a cultural text. This means that the epicenter of the problem of understanding the national specifics of musical works is a question of algorithms for its analysis, the development of which in the musicological studies is impossible without a purely methodological aspect; namely, when it is necessary to take into consideration:

1) the dominant vector of the individual mental self-organization of the national cultural space;

2) the historical ideological paradigm and its leading type of world receptive sermon;

3) the socio-cultural context or the "spiritual situation" of a historically specific time relating to the mental characteristics of the type of cultural situation and historical type of personality;

4) a personalized contribution to the history of the formation of the national school of composition and its assessment as a process of ethno-national identification of academic experience;

5) personal priorities of composer works regarding the selectivity of the perceived orientation to the modal structure of the actual ethnic (fundamentally closed state of the model) and the national (fundamentally open for correspondence state of the model) forms of identity as evidence of micro- and macro-individualization processes;

6) principal lexemes in the form of genre-dominant works and a stylistic set of the stylistic system itself as its psycho-behavioral invariant.

After all, it is now accepted: the category "style" is an anthropical formation, it is – "a world perception that sounds" (the statement by V. Medushevskyi), the formation of judgments of which requires a precise methodological ability to explain the invariant of style for the method of creating a stylistic system. For example, as a concept of a "mixed" style, where, in the presence of a "pole of stylistic attraction" (in the form of the ethnic archetype, its mentally specific thought form, etc.), the so-called allusion way of style development is crucial, which implies "indirect citations" in the form of recognized borrowings. In particular, the understanding of allusions as "digestion" of the borrowings in the "body of the native language" will make impossible the addictive habit of appeals to any "influences" (algorithm of "influence of logic") and will provide the root meaning for national phenomena in accordance with their modal structure. So, the phenomenological view on the "national" is the closest one to the methodological issue of the category of ethno-national identity – that is "a self-expression by oneself" (by Heidegger), which is perceived as "self-evident". When applied to traditional meanings of musical-theoretical knowledge, such a position negates the rule of "standardization" of stylistic correspondences with respect to uniform matrices of style formation as culture formation: the algorithm of "drawing style parallels" is fatally "inconvenient", because each time it is necessary to explain it about "national originality". Moreover, at the beginning of the twentieth century, the pattern of coexistence of universal and national was stated as the goal "to find one's own among strangers" (M. Hrinchenko, S. Liudkevych) and at the end of the same century it was approved: after all, there was not and could not be any "pure" manifestations of any stylistic model made up "from outside" in Ukrainian music (A. Kushniruk). Recall, for example, the fact that the founder of the Ukrainian national school of composition M. V. Lysenko persistently advised to "look around" – to look for examples for musical work, and present borrowed with a "national backlight". Accordingly, the most important thing that Lysenko and his followers have succeeded is clearly structured national self-awareness of musical works. Phase-epoch of "volitional maturity" (according to the concept of B. Yavorskyi) of Ukrainian musical culture – the professional development of national composition works, which provided for the consistent mastery of "vocabulary" and "attributes" of academic writing experience, is connected with this classic's sermon. Therefore, it is not surprising that the "Lysenko's model" of the national musical language – having an extravert-extravagant sweep with respect to general

cultural mining (Kozarenko, 2000) – gives grounds to speak about the "textbook signs of Lysenko's style" (Kyyanovska, 1999), its heterogeneous nature (Frait, 2004). It follows that an analytical "contact" with the lively flow of national musical works should get rid of the habit of unifying the stylistic paradigm – for example, on the basis of uniformity of stylistic support of the typological stylistic invariant. Because if the categories of universal world relations allow us to consider the history of musical culture as the highest type of movement, then the system of its ethno-national modes is a living movement of the history itself.

It seems, in particular, that the common-style paradigm is realized in ethno-national modes by means of discourse: they are always tended to non-normative, they emphasize subjectivity. In Ukrainian musical works, this is primarily the mentally specified "psychoanalysis of being" (expression by L. Rudnytskyi) with its predominant introvert direction that, as an ethno-national mode, is reinforced by the priority of the cordo-centric factor (episteme of "philosophy of the heart») and by means of the meta theme song (as a meta symbol) is as an "inspirational" factor (M. Verbitskyi, V. Barvinskyi, L. Revutskyi, M. Leontovych, V. Sylvestrov, etc.). Sometimes, this is the reformation of an archetypically given emotionalism into an extrovert type – when there can be dramatic perturbations (M. Lysenko, B. Liatoshynskyi) – or synthetic model of ambovert (S. Liudkevych).

In general, raising the question of the "style aura" of examples of Ukrainian musical works should receive proper correlates – in accordance with the type of "text" with its inherent communication mechanisms. Although before that, it is necessary to note that sometimes the concept of "national" is taken to be synonymous with the concept of "ethnic", although in fact they are totally different modal forms. Thus, it should be understood that the ethnic form of identity is associated with the "primary state of identity" (according to K.-G. Jung) and this is why it is a peculiar axiom of the formation and structuring of the national musical style in the framework of the process of micro individuation.

This state (ethnic identity) encourages the method of an adequate ratio of thought forms of national cultural memory and lexical and grammatical forms of the academic model of musical thinking, however, with their correction in the direction of respecting the authenticity of folklore lexemes. In a contrary, the national form of identity is a fundamentally open form of ethno-national self-identification: the boarders of its action is the process of macro individuation, which relies on a rationally organized process of selecting the right and symbiosis with the matrices of general cultural experience in the direction of reflection of its own self-worth.

Therefore, the observance of one of these forms of identity is always the private nature of works. For example, it is precisely the ethnic form of identity that professed the educational-cultural paradigm of the turn of the XIX – XX centuries (centripetal coordinate orientation of self-organization of culture) with its idea of national identity: each of the spheres of socio-cultural life was nourished by the "soul" of the ethnic identity form – a factor that provided resistance to cultural expansion and excessive innovations and was proclaimed as an effective means of exciting national memory.

Consequently, the meaning of ethnic identification determined its specific historical feature: the modal structure of the ethnic form of identity reveals an "immune" reaction with respect to alien cultural symbols and values – in accordance with the cultural-secessionist function, which borders on the instinct of self-preservation. In particular, one of the most stable and expressive matrices of structuring ethnic identity forms is morality (a cultural-genetic program of transferring the experience of past generations to the values of the present): its observance as a principle of ethnic authenticity of thinking (composing the theme of a folk song, quoting material or borrowing its vocabulary, the relevance of the genre of artistic processing of a folk sample and its stylization "in the spirit of the people") is the primary level it and the necessary moment "coding" national style.

Thus, the eloquent expression of the algorithms of ethno-national self-identification of musical works at the level of the ethnic form of identity (mode "soul in itself") is the coryphaeus of the Western Ukrainian music culture F. Kolessa. For the realization of ideas that would "equate" to the academic norms of musical thinking, the composer finds "pure" (root) mystical forms of manifestation of ethnic identity – for example, in the ways of cycling choir folk songs (an ethnic analogue of the academic form of vocal miniatures). In the author`s version it is: "V'yazanka" ("On Epiphany Eve"), which is an analogue of the academic type of the contrast-component cycle with the parabolic ratio of the segments of the concept; "set" ("Street" and "Obzhynky", "Lemkivski singers") is an analogue of the type of solid-cyclic form with the program-story (linear) type of compositional and drama organization; "Ethnographic picture" ("Hahilka") – analogous to the academic type of the stage cantata; "Historical picture" in series and parts ("Quartets", "Cossacks in folk songs", "Our thought") – a type of monumental genre form, which in the academic tradition was grammatically provided with the semantics of the sonata

symphonic cycle; typification of the customary form of the folk genre in the manner of female, male and mixed chorus – a special systematization of choir processing by the type of performing role. And the style of the thematic processing of the folk-song material by F. Kolessa is as close as possible to his authentic "physiognomic expression", although at the same time it is extremely masterful and exquisite in melodicization of texture, line articulation and timbre-loud "direction" and others.

All this at the same time strengthened the mental-archetypical sense of the ethnic – in the introverted direction of self-organization as a coordinate orientation of the process of micro-individualization. Later, during the revival of the national culture (the second part of 60s – 90s of the XX-th century) – a similar attachment to the ethnic form of identity testified to the conscious archaization of the musical style, which, since it was at the same time firmly connected with avant-garde technologies creating musical matter, was not just "modernizing" ethnic matrices, but generally providing correspondence of times in the "space of eternity" according to the algorithms of the national identity of the new musical consciousness (intentionality "New folklore wave" / neo-folklorizm). In general, this means that the spiritual boundaries of ethnic autonomy that are transmitted as a definite natural state of understanding the world, at a certain stage develop into synthetic visions of the world, when the opening of "one's own" in the coordinates of resonating with the "other" similar to oneself is the principle one – also nationally identical. Moreover, the violation of the rigidity of the ethnic form of identity occurs through reflexive self-identification, which, in turn, contributes to going beyond the limits of ethnically communicative functions towards poly-semantics.

At this very moment, when the type of culture is formed due to changes and complications, and the notion "national" form of identity appears, it is "over-ethnic", but "not non-ethnic" formation; moreover, it absorbs the ethnic core of national culture, but is not limited to it; and it is not so much integrative (here – in the sense of adjunction), as a synthesized formation. So, with respect to the classical model of the national musical style (N. V. Lysenko) and, especially, its modern version (V. Barvinskyi, N. Nyzhankivskyi, M. Kolessa) we should talk about the conscious demand for such a way when, with reasonable preservation of ethnic (rigid) forms of identity on it were not only added other value-cultural stereotypes, but also transformed their own. After all, if constancy, continuity of the ethnic identity form is a natural necessity of existence, then national identification in the ciphers of transcendence of universal human experience (macro individuation level of historical necessity) has the ethical pathos of new self-realization – when the realization of the greatness of the possible is reached. For example, N. V. Lysenko's piano Polonaise is, on the one hand, the choice of a well-known (thanks to F. Chopin) type genre form in Europe, the representation of which Lysenko really "entered" into the European context; and on the other hand, it was this "national" genre form that no longer emphasized the Polish, but the Ukrainian national idea, because it contained the original "national highlight" and the dramatic modality of the Ukrainian epic. Let us also recall numerous examples from the composer's piano heritage, about which modern Ukrainian musicologists are generally inclined to see "numerous associations and influences" of "Western European romanticism" (Frait, 2004; Kyyanovska, 2000), although in spite of this it is true that "spiritual code" (here – the ethnic form of identity), which broadcasts the folk type of programming (Frait, 2004: 197–200).

In particular, in the Lysenko's style model, ethnic matrices were deliberately "academized" – combined with certain historical-style allusions (type of indirect citation, a hint), which provided the power of the phenomenon of national genesis: a clear example of this is the numerous Lysenko's quotation marks of folklore material that were used, for example, in baroque models ("Ukrainian suite in the form of ancient dances", op. 2 and thus expanded the time frame for being of a Ukrainian song. Therefore, it is important to realize that for Lysenko this was a completely concrete way of adapting beyond the ethnic forms of culture as a specific lexical-technical experience, which in textology is explained as the development of the space between "We" and "They" – when under the guise of conscious "borrowings" and "imitations", well-known matrices were "read" in the "signs" of national culture and individual experience of the world on the basis of the mentally-sensitive content of the episteme "philosophy of the heart" (cordocentrism, emotionalism, panesthetizm) and modal specificity of the "song" thought form, which is used as a meta-theme or meta-symbol. That is, in fact, the national classic carried out what in the language of modern ethno-psychological research is referred to as "reflection in the direction of one's own self-worth" – the conscious self-identification of one's own style with certain cultural phenomena (discursive formation). It was precisely at this moment that the support was needed no longer so much in the "authority of the ethnic" as in the personal moral qualities and creative abilities of the artist: in his cantatas, choirs and mono dramatic

romances on the texts of T. H. Shevchenko Lysenko achieved the goal of objectifying ethnic –including the effects of its idealization as a source of a certain quality. Thus, the path trodden by Lysenko (like his creative sermons) showed the space of national musical culture under the guise of a "field of choice"; and such that it should show the nature of national self-affirmation.

The meaning of this goal-setting is in the fact that the logic of national cultural arises from the ground of harmonization between ethnically dependent (not free affiliation) and national-free: for if an ethnic form of identity is due to objective pressure on the subjective, that is, a hard separation of "one's" between "alien" (Peremyshlska School, F. Kolessa); then national, is the opposite attitude and relies on the activity of the subject, his freedom in conscious self-determination. In particular, Lysenko's experience shows that this antinomy is decided in favour of the national form of identity, which reveals a direct dependence on rationalistic posture. The key to such a rationalization is the intellectual-minded synthesis of worldview and attitude, as well as the ability to actualize and substantiate the potentially existing meanings of the "national".

By the way: at one time, S. Liudkevych was an opponent to the priority of the ethnographic level of consciousness (the construct of the educational-cultural paradigm), which protected the spiritual purity of the ethnic principle, had: excessive attachment to matrices of the ethnic form of identity he characterized as "routine stupidity" and instead called for "Europeanness" in this regard, the fact of the bold genre differentiation of instrumental music in the work of V. Barvinskyi is very indicative, which can be regarded as a conscious intention to weaken the feeling of cultural dependence on the ethnic form of identity (recall that at the turn of the XIX – XX centuries, song forms of folklore sample, "in the image" of which were written, in particular, piano miniatures). This means that comprehension of the methodological principles of interpretation of the ethno-national identity of Ukrainian musical works is provided by highlighting and diagnosing a certain form of identity, which always results from the manifestation of an ethno-national identification algorithm chosen by the composer; especially when it comes to forms of cultural synthesis, since examples of Ukrainian musical works indicate the presence of the ability to "re-implement" the rich empirical experience of ethnic culture in the "open" version of its (experience) self-realization. After all, the formative factors of national consciousness are, according to K. Jaspers, "transcendental subjectivity", which has not so much purely natural (as in the case of ethnic consciousness), but social and historical sense in possible "forms" of the future – like, for example, "Lysenko model" of national musical works, the uniqueness and, in fact, the historicity of which provides a clearly descriptive attribution of the national cultural memory: in the image of a light-perceiving installation on self-knowledge and at the same time "the selection of the expedient" (type of subject sermon) is carried out by selection of the positive content of historical memory and the transformation of this "selected" content (as the "spirit" of the tradition) in each next historically relevant reflexive sphere.

Conclusions. The general conclusion of the conducted research is the possibility of a relatively more general understanding of the process of national style formation that can be brought into a state of hierarchical coordination of the measurable projections of the ethno-national identity of Ukrainian musical works. These projections are the special formations to create the phenomenon of "national style", which are specified as systemic conditions or paradigm. It contains such identification parameters: mentally-archetypal content of the national culture according to the natural norms of the universe of the ethnic group; reflexive world-perceptual sermon as worldview turnover and psychological reproduction of cordocentrism and emotionalism; the modality of the Ukrainian national idea – e state of awakening of the national memory and the manifestations of historical aspirations based on it; lexeme of singing as a typologically adequate thought-form of reproducing the episteme of the "philosophy of the heart" (after P. Yurkevych); the compositional and dramatic priority of song stanza (including thought tyriadity) and variability and variation as a technique of musical thinking.

Of course, in this case we are talking about the most general provisions of the ethno-national identity of Ukrainian musical works: in the regulations of such a paradigm place any style borrowing and innovations, because the initial meaning of individuation (beyond the phenomenon of identity), which is associated with ethnic identity as a kind of "common" (according to Jung, this is an unconscious imitation) further reinforces the individually-special. Finally, a separate aspect in the dimensions of the ethno-national identity of musical works constitutes the imperative of "personal value" of the "national composer" category: in the language of personalism philosophy, this category denotes the personal-subject principle, which is proved by reflection in the direction of self-worth – in the regulation of personified self-success, autonomy, self-identification; that is, how deeply unconditional the answer to the duty in relation to himself.

This is a specifically existential aspect (here the idea of volitional subjectivity, when a person is "entrusted to himself"): only this logic of experiencing moral duty provides the "bearer" with the title "national composer" with the necessary strength and energy to overcome the feeling of being lost in infinity Universe (syndrome of "non-communicability"). So, if in Lysenko there is a mentally "objectified" image of the romantic era with the power of thought forms of national identity as derivatives of the national idea (moralism of the national epic), then V. Barvinskyi has a cordial-centric view of self-awareness and self-awareness, which is concentrated in the personality dimension and individualism of the world perception. In addition, V. Barvinskyi discovered his own attitude to the ethnic form of identity – in the direction of modernizing (rather than archaizing – like M. Lysenko) ethnic matrices, which made one of the brilliant predictions about the last third of the twentieth century – ethno-national self-identification of the sound-intonation continuum (L. Hrabovskyi, L. Dychko, M. Skoryk), which contributed to the high autonomy of the individual composer's style. However: both mentioned models of national musical style (classical – in Lysenko, modern – in Barvinskyi) are historically specifically correlated with awareness of the spiritual situation of the time, which was thought to be closely dependent on the civic position of cultural creation – as from the educational and cultural one (P. Kulish), and from the side of the nationalist (M. Drahomanov) paradigms.

Consequently, the next step in the perspective of further research in the direction of algorithms for analyzing ethno-national identity of examples of Ukrainian musical works is to think logically identification with matrices of an already personal form of identity, which is the highest expression of spiritual modality – a state of critical reflection in the direction of searching for one's own identity and meaning of being – that given the specificity of the new musical mentality pretends to be achieved under the guise of a universal intention of consciousness and thinking with the model of «mono-style».

BIBLIOGRAPHY

1. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. *Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы* : сборник статей. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
2. Гуменнюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство* : збірник статей. Київ, 2001. Вип. 6. С. 227–242.
3. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX – початок XX ст.) *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта* / ред.-упор. С. О. Черепанова. Львів : Каменяр, 1998. С. 388–394.
4. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя. *Musika galiciana* / ред.-упор. Лєшек Мазепа. Rzeszow : WSP, 1999. Т. III. С. 225–236.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століття : монографія. Тернопіль : «Астон», 2000. 339 с.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура :* матеріали святкової академії. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : монографія. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-х – 30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореферат дис. … канд. мистецтвозн. Київ, 1998. 23 с.
9. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : «Автограф», 2005. 352 с.
10. Фрайт О. Стильова гетерогенність фортепіанної музики М. В. Лисенка. *Микола Лисенко та українська композиторська школа* : збірник статей. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2004. С. 196–204.
11. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму. *Українська художня культура* : навч. посібник. Київ : Либідь, 1996. С. 281–298.

REFERENCES

1. Goryukhina, N. (1985). Metodika analiza natsionalnogo stilya [Methods of analysis of the national style]. *Goryukhina N. Ocherki po voprosam muzyikalnogo stilya i formyi: article collection.* Kyiv: Muzychna Ukraina. Pp. 81–99. [in Ukrainian].
2. Humeniuk, T. (2001). Modernizm/postmodernism – vid dyskursu do dyskursu. [Modernism / postmodernism – from discourse to discourse.] Kyivske muzykoznavstvo: article collection. Kyiv. Pp. 227–242. [in Ukrainian].
3. Karalius, M. (1998). Deiaki rysy styliu modern v ukrainskii muzytsi(kinets XIX – pochatok XX st.) [Some features of the style of modernism in Ukrainian music (the end of the XIXth and early XXth century). Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu kontexti. Mystetstvo i osvita: article collection. Lviv: Kamenyar. Pp. 388–394. [in Ukrainian].
4. Kyyanovska, L. (1999). Styl setsesii b ukrainskii muzytsi pershoi tretyny 20-ho storichchia. [The secession style in the Ukrainian music of the first third of the 20th century]. *Musika galiciana.* Rzeszow: WSP. T. Sh. Pp. 225–236. [in Poland].
5. Kyyanovska, L. (2000). Styliova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. [Style evolution of the Galician musical culture of the XIX – XX centuries.]: monograph. Ternopil: «Aston». 339 s. [in Ukrainian].

6. Kozarenko, O. (1998). Semantychna “hra” v muzychnii movi Vasylia Barvinskoho [Semantic play in the musical language of Vasyl Barvinskyi]. *Vasyl Barvinskyi i ukrainska muzychna kultura: material of the festive Academy.* Ternopil. Pp. 31–35. [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian musical language]: monohrafiia. Lviv. 286 s. [in Ukrainian].

8. Kostiuk, N. (1998). Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy 20 – 30 rokiv XX stolittia: idei postupu i rozvytok natsionalnykh tradyzii [Musical culture of Western Ukraine of the 1920s – 1930s: ideas of progress and development of national traditions]: avtoreferat dys. … kand. mystetstvozn. Kyiv. 23 s. [in Ukrainian].

9. Rzhevska, M. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddnieprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sociokulturnomu kontexti epokhy [At the turn of time. Music of the Dnieper Ukraine of the first third of the XX century in the socio-cultural context of the era]: monohrafiia. Kyiv: «Avtohraf». 352 s. [in Ukrainian].

10. Frait, O. (2004). Styliova heterohennist fortepiannoi muzyky M. V. Lysenka [Stylistic heterogeneity of M. V. Lysenko’s piano music]. *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola:* zb. statei. Kyiv. Pp. 196–204. [in Ukrainian].

11. Yudkin, I. (1996). Interpretatsiia ukrainskoi khudozhnoi spadshchyny: aspekty tvorchoho pluralism [Interpretation of the Ukrainian artistic heritage: aspects of creative pluralism.]. *Ukrainska khudozhnia kultura: navch. posib.* Kyiv: «Lybid». Pp. 281– 298. [in Ukrainian].

УДК 947.782«18»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.238949

Світлана ГАВРИЛЮК,
orcid.org/0000-0002-5142-7464
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства
та інформаційно-аналітичної діяльності
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) romir1991@ukr.net

МИКОЛА БІЛЯШІВСЬКИЙ – ТЕОРЕТИК ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ І МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ

Проведення в Україні пам'яткоохоронної і музейної діяльності передбачає врахування багатого досвіду фахівців попередніх поколінь. Вагоме місце серед них належить визначному українському пам'яткознавцеві і музейному діячеві Миколі Федотовичу Біляшівському (1867–1926).

***Метою** статті є розгляд теоретичних аспектів пам'яткоохоронної і музейної справи, автором яких наприкінці XIX – впродовж першої чверті XX ст. виступав М. Біляшівський. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань, як показ підходів ученого до класифікації пам'яток, місця науково-громадських організацій у проведенні пам'яткоохоронної роботи, обґрунтування функцій регіональних музеїв у цій справі.*

***Методологію** дослідження склали принципи діалектизму, об'єктивного та конкретного підходу до висвітлення проблеми при поєднанні з використанням загальнонаукових і конкретних історичних та пам'яткознавчих й музеєзнавчих методів дослідження (аналізу і синтезу, проблемно-хронологічного, біографічного, аксіологічного, інституційного, ін.).*

***Наукова новизна** полягає у виокремленні й представленні теоретико-методологічних засад пам'яткоохоронної і музейної справи, що знайшли обґрунтування у творчій спадщині М. Біляшівського і чимало з яких не втратили актуальності й сьогодні.*

***Як висновок,** у статті наголошується, що енциклопедичні знання, багатий особистий і науковий досвід, обширна комунікація з шанувальниками української старовини, науково-громадськими товариствами, музейними закладами дали змогу М. Біляшівському висунути низку концептуальних положень щодо виявлення, збору, опрацювання, збереження та належного представлення пам'яток. Обґрунтовані ним методологічні засади пам'яткоохоронної і музейної справи стали вагомим внеском у національне пам'яткознавство і музеєзнавство, великою мірою не втратили значення і в наші дні.*

***Ключові слова:** Микола Біляшівський, пам'ятка, пам'яткоохоронна справа, музей, науково-громадське товариство.*

Svitlana HAVRYLIUK,
orcid.org/0000-0002-5142-7464
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Head of the Department of Museology, Monument Studies
and Information-Analytical Activity
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) romir1991@ukr.net

MYKOLA BILYASHIVSKY – THE THEORETICIAN OF MONUMENT PRESERVATION AND MUSEUM ACTIVITIES

Carrying out of the monument preservation and museum activities in Ukraine presupposes taking into account the rich experience of specialists of previous generations. An important place among them belongs to the prominent Ukrainian monument connoisseur and museum figure Mykola Fedotovych Bilyashivsky (1867–1926).

***The article aims** to view the theoretical aspects of monument preservation and museum activities formulated by M. Bilyashivsky in the late nineteenth – the first quarter of the twentieth century. The following tasks had to be solved to reach the established objective – a display of scientist's approaches to monument classification, the role of the scientific and public societies in carrying out monument preservation work, substantiation of functions of the regional museums in this field.*

***The research methodology** consists of dialectics, objective and specific approaches to the problem, and general scientific and specific historical, monument and museum research methods (analysis and synthesis, problem-chronological, biographical, axiological, institutional, etc.).*

The scientific novelty *of the article lies in the selection and presentation of the theoretical and methodological concepts of monument preservation and museum activities, which have found their justification in the creative legacy of M. Bilyashivsky, and many of which are relevant nowadays.*

As a ***result****, the article emphasizes that encyclopedic knowledge, vast personal and scientific experience, extensive communication with the admirers of Ukrainian antiquity, scientific and public societies, and museums enabled M. Bilyashivsky to put forward a set of principles related to identifying, collecting, processing, preserving and proper presentation of monuments. His methodological framework of monument preservation and museum activities became a significant contribution to the national monument and museum studies and until now has not lost its importance.*

Key words: *Mykola Bilyashivsky, monument, monument preservation activity, museum, scientific and public society.*

Актуальність проблеми. Для кількох останніх років суспільно-культурного життя України відмітною рисою є зростання на державному рівні уваги до проблем пам'яткоохоронної діяльності, а також кардинального удосконалення роботи тісно пов'язаних з нею музейних закладів. Зокрема, цій проблемі присвячувалися слухання у Верховній Раді України, що відбулися у квітні 2018 р. Помітну роль вирішенню практичних питань пам'яткоохоронної роботи відведено в ініційованій у 2020 р. Президентом України В. Зеленським програмі «Велике будівництво». Проведення в Україні такої діяльності передбачає врахування багатого досвіду фахівців попередніх поколінь. Вагоме місце серед них належить визначному українському пам'яткознавцеві і музейному діячеві Миколі Федотовичу Біляшівському (1867–1926).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пошук та опрацювання наукової і науково-популярної літератури з проблеми засвідчує недостатню увагу в останні п'ять – сім років до особистості М. Біляшівського як пам'яткознавця і музейного діяча. Інформацію про ученого подають окремі публікації у матеріалах Всеукраїнської науково-практичної конференції (Музейні читання пам'яті М. Біляшівського і Д. Щербаківського, 2018). Відомості про пам'яткознавчі зацікавлення М. Біляшівського як археолога наводяться у статті В. Колеснікової, що міститься у збірнику, присвяченому історії Інституту археології НАН України (Колеснікова, 2015). Тому звернення до висвітлення постаті М. Біляшівського як теоретика пам'яткоохоронної і музейної справи залишається актуальним у науковому і практичному відношеннях.

Метою статті є розгляд теоретичних аспектів пам'яткоохоронної і музейної справи, автором яких наприкінці XIX – впродовж першої чверті XX ст. виступав М. Біляшівський. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань, як показ підходів ученого до класифікації пам'яток, місця науково-громадських організацій у проведенні пам'яткоохоронної роботи, обґрунтування функцій регіональних музеїв у цій справі.

Виклад основного матеріалу. М. Біляшівський народився в місті Умань у сім'ї священика. Після закінчення 2-ї київської гімназії вищу освіту здобув у Київському (1887–1891 рр.) та Новоросійському (1891 р.) університетах. Підліткові і юнацькі роки стали часом формування у М. Біляшівського зацікавлення пам'ятками і музейною справою. Так, колекціонування монет зробило його членом гуртка київських нумізматів, де поглибилося захоплення українською старовиною, історією українських земель. Помітну роль у становленні М. Біляшівського як пам'яткознавця і музеєзнавця відіграв професор Київської духовної академії М. Петров. Він зацікавив молодого дослідника експонатами церковно-археологічного музею, що функціонував при академії, роллю музейного закладу у збереженні культурної спадщини. Під впливом М. Петрова М. Біляшівський добре вивчив колекцію музею і почав брати дієву участь у зборі пам'яток (Кілієвич, 1999: 80–81).

Власні знання М. Біляшівський поповнив, слухаючи лекції професора В. Антоновича у Київському університеті, а згодом беручи участь в археологічних розкопках під його керівництвом. У 1892–1893 рр. М. Біляшівський перебував вільним слухачем на природничому факультеті Московського університету, де студіював археологію та антропологію. Протягом 1894–1897 рр. він працював завідувачем архіву фінансового управління Царства Польського у Варшаві. Тут М. Біляшівський отримав змогу ознайомитися з багатьма раніше невідомими документами з історії України, зокрема, частини західних етнічних українських земель, що наприкінці XIX ст. перебували під владою Російської імперії. Саме у Варшаві учений переконав відомого волинського громадсько-політичного діяча барона Ф. Штейнгеля створити музей в селі Городок Ровенського повіту, що став практично першим світським музейним закладом у Волинській губернії. Впродовж 1896–1898 рр. М. Біляшівський брав активну участь в організації і розгортанні діяльності цього музею, який з часом перетворився у справжній науково-дослідницький осередок. Не менш вагомою була заслуга М. Біляшівського і в заснуванні (1899 р.)

Київського музею старовини і мистецтв (тепер – Національний музей історії України), директором якого він працював протягом 1902–1923 рр. Завершився життєвий шлях ученого в 1926 р. Похований він на рідній черкаській землі, поблизу Чернечої гори, де знаходиться могила безсмертного Кобзаря.

Протягом життя М. Біляшівський виявляв постійну турботу про збір, вивчення та збереження культурних цінностей українського народу. Ґрунтуючись на особистих спостереженнях, зроблених під час власноруч проведених археологічних розкопок, результатах пошуків в архівах, бібліотечних збірках, підсумках дослідження світських та культових архітектурних пам'яток, учений наголошував на багатстві культурної спадщини українських територій, підвладних тоді Російській імперії. Серед українських земель за кількістю пам'яток М. Біляшівський виділяв Волинь. На його думку, це пов'язано з тим, що, по-перше, територія Волині дещо менше постраждала у ході Хмельниччини та Руїни, ніж, наприклад, Київщина. По-друге, на просторах Волині розкинулися родові маєтності давніх і знатних українських, а пізніше спольщених родів, представники яких турбувалися про влаштування власних помість та культових споруд. М. Біляшівський висловлював жаль з приводу того, що багато з цих пам'яток виявилися знищеними у XIX ст. під час відомої кампанії боротьби проти католицизму та уніатства. Він, зокрема, зазначав: «Взагалі ж, як всюди, так і на Волині, збереження пам'яток старовини нічим не забезпечене, тільки у нас можуть мати місце факти огульного їх знищення або через відому мету, або ж, як це трапляється, і без будь-якої мети, просто через невігластво» [переклад з російської] (Археологическая летопись Южной России, 1900. Т. 2. Декабрь: 217–218).

Пошук і вивчення пам'яток Волині, а також сусідніх з нею Холмщини і Підляшшя М. Біляшівський став здійснювати з 1888 р., коли розкопав ранньослов'янський могильник поблизу міста Заславля (Ізяслава) (Беляшевский, 1888: 31–35). Працюючи згодом у Варшаві, він відшукав і опрацював чимало археографічних та етнографічних пам'яток, що стосувалися так званої Холмської Русі (Люблінської і Сідлецької губерній Росії), заселених переважно українцями. М. Біляшівський продовжив вивчення цих територій у 1898 р., коли працював у Києві і був членом Попереднього комітету з підготовки XI загальноросійського археологічного з'їзду. За дорученням комітету учений проводив археологічні розкопки на обох берегах середньої течії річки Західний Буг. Важливим періодом в діяльності М. Біляшівського щодо пошуку, збору та опрацювання пам'яток Волині стала, як уже згадувалося вище, його активна участь в організації і розгортанні діяльності Городоцького музею.

Дослідник неодноразово порушував питання охорони пам'яток українських земель. До цієї злободенної проблеми він прагнув привернути увагу громадськості за допомогою численних публікацій, що з'являлися насамперед на сторінках часопису «Київська старовина» («Киевская старина»). У 1899 р. М. Біляшівський створив додаток до «Київської старовини» під назвою «Археологічний літопис Південної Росії» («Археологическая летопись Южной России»). Додаток ставив за мету сконцентрувати сили шанувальників археології України та любителів старовини загалом на питаннях збереження культурних цінностей, знайомити читачів з досягненнями та проблемами у пам'яткоохоронній і музейній справі. Тут публікувалися повідомлення про роботу археологічних та інших пошуково-дослідницьких експедицій, описи виявлених пам'яток, результати пам'яткоохоронної роботи.

З 1903 р. додаток почав виходити окремим виданням, що друкувалося по 1905 р. переважно періодичністю шість разів на рік і стало першим у Наддніпрянській Україні спеціалізованим археологічним журналом. Навколо нього вчений гуртує наукові сили України. Він звертається з листами до наукових та громадських товариств, окремих їх діячів, де зазначає, що в «Археологічному літописі Південної Росії» наводитимуться різні відомості «... про товариства, експедиції, знахідки, музеї, збірки старожитностей та ін.» [переклад з російської] (Інститут рукопису. Ф. XXXI. Спр. 375: 18), просить подавати перелік цікавих знахідок, що надходять до місцевих колекцій.

Часопис «Археологічний літопис Південної Росії» містив рубрики «Вчені товариства», «Дослідження і розкопки», «Музеї і зібрання старожитностей», «Випадкові знахідки», «Бібліографічні замітки», ін. М. Біляшівський виступав автором переважної більшості матеріалів. Продовжуючи традиції додатку, що функціонував на сторінках «Київської старовини», видання подавало інформацію про нові надходження до музейних збірок, наукові експедиції територіями українських земель з метою виявлення нових пам'яток, археологічні розкопки, відомості про роботу науково-громадських організацій, що займалися пам'яткоохоронною справою.

М. Біляшівський був одним із фундаторів розробки теоретико-методологічних програм охорони

національних світських та культових пам'яток. Зокрема, у розробленій «Схемі розподілу матеріалів для вивчення пам'яток української старовини» («Схеме распределения материалов для изучения памятников украинской старины») учений в окрему групу виділяє церковні пам'ятки. До них він відносить дерев'яні та муровані церкви і дзвіниці, їх плани, іконостаси, церковне начиння, плащаниці, рукописні богослужбові книги та стародруки, надмогильні пам'ятники тощо (Інститут рукопису. Ф. XXXI. Спр. 62: 1). Таких пам'яток, як зазначає М. Біляшівський, збереглося в Україні чи не найбільше, однак практично всі вони потребують реставрації або інших видів відновлювальних робіт.

Вченого постійно турбувало питання охорони церковних пам'яток. В одній із статей М. Біляшівський зазначав: «... давні речові і писемні пам'ятки, які залишилися тепер в монастирях, церквах та інших установах духовного відомства, охороняються настільки випадково, що не існує достатньої впевненості в неодмінній їх збереженості у майбутньому» [переклад з російської] (Беляшевский, 1902: 153). В іншому матеріалі на цю тему вчений висловився за заборону відчужувати від церков і знищувати будь-які культові предмети, включаючи навіть уламки давніх іконостасів (Археологическая летопись Южной России, 1900. Т. 2. Июнь: 162). В одному з випусків часопису за 1903 р. М. Біляшівський проаналізував один з останніх указів Синоду щодо охорони церковних пам'яток. Учений зазначив, що їх нищення зумовлене вкрай низьким рівнем освіченості у пам'яткоохоронній справі місцевого духовенства, особливо сільського, яке невартісні, з його погляду, церковні речі вважало мотлохом, що лише займає місце. М. Біляшівський запропонував не просто довести до відома священиків положення указу, а й на конкретних прикладах показати його важливість, аби призупинити масове нищення цінних для історії документів, інших рухомих культових пам'яток (Археологическая летопись Южной России, 1903. № 2: 113).

Торкаючись питання охорони культових культурних цінностей, М. Біляшівський підкреслював необхідність проведення попередньої систематичної роботи щодо їх виявлення шляхом обстеження усіх без винятку храмів. Він зазначав, що надійним засобом у цьому є огляди культових споруд і їх майна фахівцями, активне залучення до такої роботи якомога ширшого кола науковців та місцевих краєзнавців (Археологическая летопись Южной России, 1900. Т. 2. Июнь: 162).

Не меншу увагу М. Біляшівський звертав на питання охорони світських архітектурних пам'яток, багато з яких наприкінці XIX – на початку XX ст. являли собою жалюгідні рештки вражаючих колись споруд. Дослідник зауважував, що коли церков, хоча і в занедбаному стані, збереглося чимало, то «світських старовинних будівель дійшло до нас порівняно дуже небагато, особливо це стосується Південно-західного краю, – тим сумніше, тим прикріше бачити, що вони поступово зникають з лиця землі, зникають на очах у всіх, лише в рідкісних випадках викликаючи протести» [переклад з російської] (Беляшевский, 1902: 148).

У справі виявлення, вивчення та збереження пам'яток М. Біляшівський важливу роль відводив науково-громадським організаціям. Так, він прихильно сприйняв проект про доцільність утворення в кожній єпархії церковно-археологічних комітетів (на зразок тодішніх губернських архівних комісій – *Г. С.*) для пошуку, реєстрації, наукового дослідження речових і писемних пам'яток. Проект також передбачав, що при цих комітетах повинні бути влаштовані церковно-археологічні музеї і єпархіальні історичні архіви. Для об'єднання і спрямування дій комітетів при Синоді мав функціонувати координуючий заклад у вигляді спеціальної церковно-археологічної комісії. М. Біляшівський висловлював жаль, що цей проект не знайшов належної підтримки і може бути приречений на забуття (Беляшевский, 1902: 153–154].

Турбуючись про українську старовину, пам'яткознавець звернув увагу наукових та громадських кіл Наддніпрянщини на досвід роботи утвореної Московським археологічним товариством на початку 1890-х рр. Комісії зі збереження давніх пам'яток. М. Біляшівський підкреслював, що діяльність цієї комісії поширюється на пам'ятки, які знаходяться на території тільки Московського учбового округу. Він вважав, що подібну комісію варто утворити й у Києві; вона могла б піклуватися про архітектурні пам'ятки в межах Київського учбового округу.

Тривалі зусилля М. Біляшівського та його однодумців щодо організації такої комісії увінчалися успіхом лише у 1910 р. Саме тоді у Києві постало Товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва – об'єднання археологів, істориків, архітекторів, художників, інших фахівців з метою виявлення, опису, вивчення та збереження культурних цінностей. Серед його засновників був і тодішній директор Київського музею старовини і мистецтв М. Біляшівський.

Товариство (КТОПСІМ) розробило і затвердило статут, в якому, зокрема, зазначалося, що для вирішення власних завдань воно буде проводити наукові дослідження і реєстрацію нерухомих пам'яток, порушувати перед урядовими установами клопотання про вжиття заходів щодо їх відновлення й охорони, споряджати археологічні та археографічні експедиції для огляду, збирання і вивчення об'єктів старовини (Центральний державний історичний архів України, м. Київ: 5). У статуті говорилося про необхідність здійснення з дозволу Петербурзької археологічної комісії археологічних розкопок на громадських, казенних і церковних землях, а на приватних землях – за згодою їх власників; вивчення давніх архівних справ для пошуку документів, що мають наукове значення, в необхідних випадках – клопотання про їх охорону; обговорення наукових доповідей та видання праць товариства у вигляді журналу або окремими книгами і брошурами; влаштування лекцій та читань; організації виставок пам'яток, скликання археологічних з'їздів.

Незважаючи на відносно короткий період діяльності, Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва змогло провести значну роботу з дослідження і збереження багатьох історичних та мистецьких старожитностей України. Члени товариства виявили чимало давніх писемних документів, розробили конкретну програму організації археологічних розкопок, яку почали втілювати в життя, провели значну роботу з реставрації низки архітектурних пам'яток, ін.

Розшукуючи і обстежуючи у різних регіонах Наддніпрянської України історичні реліквії, КТОПСІМ залучало до співпраці представників органів влади, місцевих краєзнавців з середовища духовенства, учителів, ін. Для збору ними детальних відомостей про пам'ятки члени Товариства при активній участі М. Біляшівського склали своєрідний опитувальний лист. Налагодилися тісні контакти з місцевими краєзнавчими організаціями, зокрема, Товариством дослідників Волині, Братством імені князів Острозьких, Холмським церковно-археологічним музеєм при місцевому Свято-Богородицькому православному церковному братстві. Власним подвижництвом київським науковцям при підтримці краєзнавців усієї Наддніпрянщини на початку другого десятиріччя XX ст. вдалося врятувати для нинішніх і наступних поколінь немало пам'яток, які є невіддільною часткою безцінної духовної спадщини української нації.

У вивченні та збереженні пам'яток М. Біляшівський вагоме місце відводив музейним закладам історико-краєзнавчого спрямування. Предметом уваги дослідника була діяльність практично всіх аналогічних музеїв чи музейних відділів Наддніпрянської України. На сторінках періодики він систематично подавав детальну інформацію про археологічні розкопки та експедиції, що проводилися з ініціативи й за участю цих закладів, поповнення їх фондів, роль колекцій музеїв і окремих експонатів у підготовці та успішному проведенні загальноросійських археологічних з'їздів. Зокрема, прикладом у справі збереження цінних зразків іконопису, церковного начиння, рукописів та інших пам'яток М. Біляшівський вважав роботу Волинського єпархіального давньосховища та Волинського церковно-археологічного товариства, яке опікувалося цим музеєм. Вчений не обминав увагою й музеї православних церковних братств Волині (Археологическая летопись Южной России, 1899. Т. 1. Май: 67). Він постійно цікавився також станом справ у церковно-археологічному музеї Холмського Свято-Богородицького православного церковного братства. Неодноразово аналізуючи роботу музею, вказуючи на її слабкі сторони, вчений висловлював низку порад і побажань, спрямованих на активізацію діяльності закладу. Так, дослідник радив не покладати надії лише на подарунки й інші види пожертвувань, а проводити самостійні пошукові експедиції для виявлення пам'яток і поповнення ними музейної колекції (Археологическая летопись Южной России, 1899. Т. 1. Июль: 96).

Виявляючи постійне зацікавлення роботою музеїв Наддніпрянщини, М. Біляшівський у численних матеріалах щодо їх діяльності висловлював також міркування методологічного характеру: про спрямованість роботи та функції регіональних музеїв, зокрема, їх пам'яткоохоронні завдання, принципи побудови експозиції, необхідність пожвавлення просвітницької діяльності, налагодження систематичного відвідування музейних закладів населенням тощо. Вони базувалися значною мірою на врахуванні досвіду Городоцького музею Волинської губернії, в організації та розгортанні роботи якого М. Біляшівський брав найактивнішу участь і якому присвятив низку матеріалів (Археологическая летопись Южной России, 1899. Т. 1. Декабрь: 213–214; 1900. Т. 2. Июнь: 163–165; ін.). Музей постав 1896 р. у маєтку барона Ф. Штейнгеля в селі Городок Ровенського повіту. У фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України зберігається документ, написаний Ф. Штейнгелем, де розкриваються передумови появи музею. Автор, зокрема, зазначив, що цікавлячись минулим Волині, він дивувався, як мало таких даних можна знайти в літературі і в різних музеях. Тим часом навіть неозброєним оком видно, що в науковому аспекті Волинь є надзвичайно цікавим

краєм. У Ф. Штейнгеля з'явилася думка зібрати відомості і колекції, що мають стосунок до питань про Волинь, які його зацікавили. Проте ця думка не набула чіткої форми. «Тоді я звернувся за порадою до друга мого (М. Ф.) і пояснив йому свою думку. Від нього я дізнався про існування в багатьох місцевостях музеїв і ознайомився з програмами і цілями таких музеїв. Я побачив, що саме такі музеї і можуть дати відповідь на ті численні питання, які так цікавили мене стосовно Волинської губернії, і ось у мене виникли думки поволі почати збирати, дотримуючись програми «місцевих музеїв», все, що відноситься до всебічного вивчення Волині» [переклад з російської] (Інститут рукопису. Ф. 109. Спр. 9: 1). Отже, під впливом М. Біляшівського Ф. Штейнгель утвердився в думці щодо потреби організації Городоцького музею і не випадково запросив вченого взяти безпосередню участь у цій справі.

Відводячи музеям вагоме місце у пам'яткоохоронній роботі, М. Біляшівський вважав за необхідне скликати спеціальний з'їзд музейних працівників для вироблення загальної програми їх діяльності. Готуючись до нього, вчений протягом 1910–1912 рр. аналізував стан справ у вітчизняному музеєзнавстві, працював над узагальненням особистих спостережень у цій галузі, намагався визначити у ній роль місцевих історико-краєзнавчих музеїв, готував перелік питань, що потребували негайного вирішення. Власні роздуми над злободенними проблемами музейної справи як помітного складника пам'яткоохоронної діяльності М. Біляшівський виклав у праці «Про типи провінційних музеїв: обласних, губернських і повітових» («О типах провинциальных музеев: областных, губернских и уездных») (Інститут рукопису. Ф. 1. Спр. 65: 1–2).

Отже, охорону культурної спадщини українського народу наприкінці XIX – впродовж першої чверті XX ст. неможливо уявити без подвижницької діяльності Миколи Біляшівського як теоретика національної пам'яткоохоронної і музейної справи. Енциклопедичні знання, багатий особистий і науковий досвід, обширне спілкування з шанувальниками старовини різних українських етнічних земель, тісні зв'язки з місцевими науково-громадськими товариствами, музейними закладами дали змогу вченому висунути низку концептуальних положень щодо виявлення, збору, класифікації, опрацювання, збереження та належного представлення пам'яток. М. Біляшівський виокремив вагому роль науково-громадських організацій у проведенні пам'яткоохоронної роботи, обґрунтував функції регіональних музеїв у цій справі. Запропоновані ним методологічні засади пам'яткоохоронної і музейної діяльності стали вагомим внеском у національне пам'яткознавство і музеєзнавство, великою мірою не втратили значення і в наші дні, залишаючись однією з підвалин формування суспільно-історичної та культурно-духовної свідомості української нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Археологическая летопись Южной России. 1899–1905.
2. Беляшевский Н. К вопросу об охране памятников старины. *Киевская старина.* 1902. № 5. С. 148–156.
3. Беляшевский Н. Могильник в урочище Остроня, близ г. Заславля Волынской губернии. *Киевская старина.* 1888. № 10. С. 31–35.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України. Ф. 1. Спр. 65. 10 арк.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України. Ф. XXXI. Спр. 62. 2 арк.
6. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України. Ф. XXXI. Спр. 375. 50 арк.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України. Ф. 109. Спр. 9. 4 арк.
8. Кілієвич С. Академік М. Ф. Біляшівський – перший директор Національного музею історії України. *Київська старовина.* 1999. № 4. С. 80–86.
9. Колеснікова В. А. Біляшівський Микола Федотович (1867–1926). *Інститут археології Національної академії наук України. 1918–2014.* Київ, 2015. С. 281–284.
10. *Музейні читання пам'яті М. Біляшівського і Д. Щербаківського*: матеріали Всеукр. наук.-практичної конференції, 16–17 листопада 2017 р. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. 448 с.
11. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 725. Оп. 1. Спр. 1. 291 арк.

REFERENCES

1. Arkheologicheskaya letopis Yuzhnoy Rossii (1899–1905). [Archaeological Record of Southern Russia]. [in Russian].
2. Belyashevskiy, N. (1902). K voprosu ob okhrane pamyatnikov stariny [To the issue of the antiquities' preservation]. *Kievskaya starina – Kievan Past. 5, 148–156* [in Russian].
3. Belyashevskiy, N. (1888). Mogilnik v urochische Ostronya, bliz g. Zaslavlya Volynskoy gubernii [The burial ground in Ostronya, near the town of Zaslavl, Volyn Governorate.]. *Kievskaya starina – Kievan Past. 10, 31–35* [in Russian].
4. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky imeni V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy [The Institute of manuscript of V. I. Vernadsky National library of Ukraine of the National academy of sciences of Ukraine]. C. 1. C. 65. 10 p. [in Ukrainian].
5. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky imeni V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy [The Institute of manuscript of V. I. Vernadsky National library of Ukraine of the National academy of sciences of Ukraine]. C. XXXI. C. 62. 2 p. [in Ukrainian].

6. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky imeni V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy [The Institute of manuscript of V. I. Vernadsky National library of Ukraine of the National academy of sciences of Ukraine]. C. XXXI. C. 375. 50 p. [in Ukrainian].

7. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky imeni V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy [The Institute of manuscript of V. I. Vernadsky National library of Ukraine of the National academy of sciences of Ukraine]. C. 109. C. 9. 4 p. [in Ukrainian].

8. Kilievych, S. (1999). Akademik M. F. Biliashivskyi – pershyi dyrektor Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy [Academician M. F. Bilyashivsky – the first director of the National museum of the history of Ukraine]. *Kyivska starovyna – Kievan Past.* 4, 80–86 [in Ukrainian].

9. Kolesnikova, V. A. (2015). Biliashivskyi Mykola Fedotovych (1867–1926) [Bilyashivsky Mykola Fedotovych (1867–1926)]. *Instytut arkheologii Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy – The Institute of archaeology of the National academy of sciences of Ukraine. 1918–2014.* Kyiv. [in Ukrainian].

10. *Muzeini chytannia pamiati M. Biliashivskoho i D. Shcherbakivskogo [M. Bilyashivsky and D. Shcherbakivsky memorial lectures]* (2018). *M*aterialy Vseukr. nauk.-praktychnoi konferencii, 16–17 lystopada 2017 r. – the materials of All-Ukrainian practical scientific conference, november 16–17, 2017. Vinnytsia : TOV «TVORY». [in Ukrainian].

11. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Kyiv [The Central state historical archives of Ukraine, Kyiv]. C. 725. D. 1. C. 1. 291 p. [in Ukrainian].

УДК 78.07:141.132(043.5)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.238951

Ольга КОМЕНДА,
orcid.org/0000-0002-7659-690X
доктор мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) olgakomenda@gmail.com

Віталій ОХМАНЮК,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки,
декан факультету культури та мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) fedorovuch1@ukr.net

БЕЛА БАРТОК В СВІТЛІ ТЕОРІЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Бела Барток – видатна особистість в музичній культурі XX століття. Його творчі ідеї багато в чому виявилися пророчими і поряд з ідеями Ігоря Стравінського торували шляхи розвитку модерної музики його часу.

***Мета роботи** – продемонструвати, що постать Бели Бартока є яскравим зразком універсальної творчої особистості Нового Часу та довести належність цієї особистості до типу класичний універсал.*

***Методологія** – побудована на застосуванні діяльнісно-структурного методу універсальної творчої особистості (О. Коменда).*

***Наукова новизна** полягає в осмисленні універсальної творчої особистості Бели Бартока як яскравого представника типу класичний універсал та її вписуванні у контекст формування та розвитку феномену універсальної творчої особистості в музичній культурі Нового Часу.*

***Висновки.** Структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока як класичного універсала визначають: 1) чотири провідні види творчої діяльності: композиція, піанізм, етномузикознавство, педагогіка; 2) суперечливість мотиваційних процесів; 3) критична оцінка сучасниками всіх видів його діяльності; 4) розгалуження всіх видів діяльності, за винятком педагогіки; 5) сутнісні діяльнісно-міжвидові взаємодії, що підкреслюють яскраву вираженість типу класичний універсал.*

Порівняння структури універсальної творчої особистості Бели Бартока зі структурами інших класичних універсалів виявляє її близьку спорідненість зі структурою Сергія Танєєва і її відмінність від структур Гектора Берліоза і Ріхарда Вагнера, що є важливим аргументом на користь подібності та / або відмінності закономірностей формування універсальної творчої особистості в умовах молодих угорської і російської музичних культур та в умовах старих французької і німецької музичних культур.

***Ключові слова:** Бела Барток, універсальна творча особистість, класичний універсал, структура універсальної творчої особистості, діяльнісно-структурний метод, провідна діяльність, музична культура Нового Часу.*

Olha KOMENDA,
orcid.org/0000-0002-7659-690X
Doctor of Study of Art, Assistant Professor,
Senior Lecturer at Arts History & Theory Department
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) olgakomenda@gmail.com

Vitalii OKHMANIUK,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine,
Professor at Music-Practical & Performing Training Department,
Dean of Culture & Arts Faculty
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) fedorovuch1@ukr.net

BELA BARTOK IN THE LIGHT OF THE UNIVERSAL CREATIVE PERSONALITY THEORY

Bela Bartok is an outstanding figure in the musical culture of the twentieth century. His creative ideas became prophetic in many ways. They paved the way for the modern music development along with the Igor Stravinsky ideas.

The aim of this paper to demonstrate that Bela Bartok is a bright example of the New Age universal creative personality and to prove that his personality belongs to the type of classical universal.

Methodology of this research based on the application of the universal creative personality activity-structural method (O. Komenda).

Scientific novelty of this study lies in understanding of Bela Bartok as a bright representative of the classical universal type. It is in fitting into the context of formation and development of the universal creative personality phenomenon in the musical culture of the New Age too.

In conclusion of this paper indicated that B. Bartok's universal creative personality structure has the following features: 1) four leading activities (as a the main property of the classical universal type): composition, performance (piano), ethnomusicology, pedagogy; 2) contradiction of motivational processes; 3) critical attitude of contemporaries to all types of his activities; 4) branching of all activities, except for pedagogy; 5) essential activities interactions that emphasize the vivid expression of the classical universal type.

Comparisons of Bela Bartok universal creative personality structure with structures of other classical universals reveal its close with Sergiy Taneyev structure and its difference from Hector Berlioz and Richard Wagner structures. This is an important argument in respect of similarities or differences of the conditions of the universal creative personality formation in young Hungarian and Russian musical cultures and in old French and German musical cultures.

Key words: *Bela Bartok, universal creative personality, classical universal, structure of universal creative personality, activity-structural method, leading activity, musical culture of the New Age.*

Актуальність проблеми. Бела Барток – видатна особистість в музичній культурі XX століття. Його творчі ідеї багато в чому виявилися пророчими і поряд з ідеями Ігоря Стравінського торували шляхи розвитку модерної музики його часу, робили вплив на сучасників і ще більше на нащадків. Без сумніву, можна сказати, що Бела Барток не належав до тих, кого можна назвати «пророками у своїй вітчизні», однак йому, як небагатьом, пощастило в тому, що з часом цінність його творчого доробку все зростала, а визнання його особистості ставало все більш значним. Сьогодні, без перебільшення, можна стверджувати, що композиції Бели Бартока становлять осердя модерного музичного репертуару, а його наукові доробки в сфері етнічної музики продовжують надихати і захоплювати все нові покоління вчених і музикантів.

Окреме питання бартокознавства пов'язане з універсалізмом творчої особистості Бели Бартока, творча діяльність якого була виразно різнобічною, і в кожній із сфер якої він проявився оригінально, цінно і дуже плідно. Композитор, піаніст, педагог і музикознавець у кожній зі вказаних сфер Бела Барток діяв углиб і реалізувався багатогранно. Так, він давав і сольні концерти, і займався концертмейстерською діяльністю, їздив у фольклорні експедиції і проводив регулярну кабінетну роботу вченого-етномузиколога, викладав музику і писав твори педагогічного спрямування, сам виконував власні композиції і створив багатющий репертуар для виконавців в різних жанрах й т. д.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Література, присвячена творчості Б. Бартока, за невеликими винятками, є іншомовною. Частина праць, що зрозуміло, написані угорською або німецькою, але переважна більшість найновіших досліджень викладені англійською, що зумовлено в т. ч. і еміграцією композитора до США. Серед авторів монографій необхідно згадати Ласло Шомфая (1996), з працею «Бела Барток: композиція, концепти та автографи», Девіда Йоманса (2000), з його працею «Барток для фортепіано: огляд сольного репертуару», та книгу Девіда Купера (2015) «Бела Барток». Помітним феноменом бартокознавства є жанр колективної монографії. Так була укладена книга «Бартоковий супутник» (1994), упорядником якої виступив австралійський музиколог Малкольн Гілліс, колективна монографія під редакцією Петера Лакі (1995) «Барток і його світ», та книга «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (2000), укладена Елліотом Антокольцем, Вікторією Фішер та Бенжаміном Суховим. Коротко розглянемо ці публікації.

Книга «Бартоковий супутник» (Gillies, 1994) представляє собою збірку статей, в якій експерти з різних галузей бартокознавства дискутують, головним чином, щодо стильових особливостей творчості митця. Книгу відкриває масштабна передмова («Барток і його музика в 1990-х»), написана Малкольном Гіллісом, в якій окреслено постать Бели Бартока як викладача, батька, піаніста та етномузиколога. До книги входить есе самого Бели Бартока («Приватна особистість»), а також статті провідних бартокознавців: Ласло Шомфая («У лабораторії композитора»; «Фортепіанний 1926»), Шандора Ковача (Sandor Kovacs; «Етномузиколог», «Останні концерти»), Яноша Демені (Janos Demeny; «Піаніст»), Малкольна Гілліса («Педагог»; «Скрипкові дуети і пізні струнні квартети», «Останні камерні твори», «Дві оркестрові сюїти», «Портрети, малюнки і п'єси», «Танцювальна сюїта»), Адріанна Гомбожа (Adrienne Gombocz; «З видавцями»), Гунтера Вайсс-Айнера (Gunter Weiss-Aigner; «Юнацькі фортепіанні

твори», «Юнацькі камерні твори», «Юнацькі оркестрові твори», «“Втрачений” скрипковий концерт»), Елліота Антокольця («“Нарешті щось дійсно нове”: Багателі»; «Струнні квартети зрілого періоду», «Концерт для оркестра»), Бенджаміна Сухова («Змішування національних стилів: фортепіанна література, 1908–11»; «Синтез Сходу і Заходу: “Мікрокосмос”), Яноша Карпаті («Фортепіанні твори воєнних років», «Ранні струнні квартети», «Перші два фортепіанні концерти»), Пауля Вільсона (Paul Wilson; «Наближення до атональності: дослідження та імпровізації»; «Скрипкові сонати»; «Художні вершини (I) “Музика для струнних, ударних і челести”»), Віри Ламперт («Скрипкові рапсодії», «Твори для голосу і фортепіано», «Другий скрипковий концерт»), Роя Гауата (Roy Howat; «Художні вершини (II) “Соната для двох фортепіано і ударних”»), Дьйордя Кроо (Gyorgy Kroo; «Опера “Замок Герцога Синя Борода”», «Балет “Дерев’яний принц”», «Пантоміма “Чудесний мандарин”», «Світська кантата»), Міклоша Сабо (Miklos Szabo; «Хорові твори»).

Колективна монографія під редакцією Петера Лакі (1995) «Барток і його світ» покликана ознайомити англомовну авдиторію з новими на той час дослідженнями творчості Бели Бартока в Угорщині. Перша її частина розпочинається з есе Леона Боцштейна (Leon Botstein), яке висвітлює постать Бели Бартока у широкому історичному і культурному контексті. У подальшому цілий ряд авторів висвітлюють актуальні на той час питання бартокознавства. А саме, Ласло Шомфай (László Somfai) описує каталог творів Бели Бартока станом на середину 1990-х років. Петер Лакі (Peter Laki) наводить приклади екстремальних випадків сприйняття творчості композитора в Угорщині, а Тібор Талліан (Tibor Tallián) описує неоднозначні відгуки про творчість митця у американський період. У статті Карла Лівштедта (Carl Leafstedt) і Віри Ламперт (Vera Lampert) йдеться про лібретистів композитора Белу Балажа і Мельхіора Ленджієла. Девід Шнайдер (David Schneider) висвітлює творчі взаємини Бели Бартока та Ігоря Стравінського. Листи та інтерв’ю другої частини колективної монографії стосуються подорожей Б. Бартока та відносяться до періоду його еміграції. Ці матеріали відображають особливості приватного життя композитора того часу та специфіку його творчої еволюції. Третя частина праці містить ранні критичні відгуки на творчість митця, а також прозові і поетичні рефлексії на його музику і його особистість.

У книзі «Бела Барток: композиція, концепти та автографи» Ласло Шомфай (1996), директор Архіву Бартока в Будапешті та професор музикології в Академії музики імені Ф. Ліста в Будапешті, подає результати своєї близько тридцятирічної праці над творчістю Б. Бартока, зокрема, детального аналізу понад трьох тисячі сторінок рукописних етюдів, начерків, автографів, а також інших документів, які відображають розвиток бартоківського композиційного мислення, включно з записами виконання Б. Бартоком його власних творів. Як зазначено автором, Ласло Шомфай користувався матеріалами щодо творчості Бартока, головним чином, з двох локацій – від молодшого сина Бели Бартока Петера і фондів Бартокового Архіву. На основі цього вчений зробив висновок, що Б. Барток компонував без будь-якого попереднього теоретичного обдумування свої композицій і, на його думку, уникав викладання композиції власне з цієї причини. У зазначеній праці вчений обстоює також думку про те, що для Б. Бартока процес композиції починався з імпровізації на фортепіано. Таким чином, на його думку, митець не належав до композиторів-аналітиків, але був творцем, для якого інтуїція відігравала головну роль.

У книзі Девіда Йоманса (2000) «Барток для фортепіано: огляд сольного репертуару» у хронологічному порядку подано вичерпну інформацію щодо фортепіанних творів митця. Праця представляє собою детальний довідник, в якому зазначено рівень складності кожного твору, особливості його видання, записів, містить коментарі щодо оригінальної народної мелодії, якщо твір написано на запозичену тему, до кожного твору подано ладотональний аналіз композиції тощо.

У колективній монографії «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (Antokoletz, Fischer, Suchoff, 2000), написаній у співдружності угорських та американських музикологів та виданій за редакцією Елліота Антокольця (Elliott Antokoletz), Вікторії Фішер (Victoria Fischer) та Бенджаміна Сухова (Benjamin Suchoff), представлено низку дослідницьких поглядів на багатогранну творчу діяльність Бели Бартока. Монографія була укладена в результаті роботи міжнародних конференції та симпозіуму, що були проведені в США, зокрема, в Радфорді (штат Вірджинія) 6–9 квітня 1995 року та в Лос-Анжелосі (штат Каліфорнія) 17–18 жовтня того ж року. Вона включає 19 глав, що разом складають цілісну картину життя і творчості митця та докладно роз’яснює його внесок у музику XX століття та музикознавство.

Загалом книга «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (Antokoletz,

Fischer, Suchoff, 2000) представляє собою цікаву спробу якомога більш повно описати багатогранну особистість музиканта. Праця включає дослідження провідних вчених бартокознавців з різних аспектів творчості митця і містить важливі як для кінця XX століття оцінки його здобутків. Кожне есе може бути прочитано і осягнено окремо. Тим не менше, разом вони складають цілісну наукову концепцію. На сторінках книги викладено міркування з проблем музичної мови і композиційної системи митця, осмислено його підходи до польової роботи, методологію транскрипцій та класифікацій пісенних зразків, а також заторкнуто питання з суміжних галузей гуманітарного знання, тією мірою наскільки вони пов'язані із творчою діяльністю майстра.

На початку книги «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» здійснено огляд досліджень творчості митця (Елліот Антоколець), далі простежено його творчий шлях і здобутки як фольклориста (Бенджамін Сухов, Стефан Ерделі / Stephen Erdely), здійснено аналітичні розвідки та запропоновано теоретичні узагальнення композиторської творчості (Малкольм Гілліс / Malcolm Gillies, Елліот Антоколець, Джон К. Новак / John K. Novak), осмислено особливості композиторського стилю і естетики (Бенджамін Сухов, Дороті Ламб Крауфорд / Dorothy Lamb Crawford, Юдіт Фрідьєсі / Judit Frigyesi, Джеймс Портер / James Porter), розглянуто впливи етнічної музики на авторську творчість (Янош Карпаті / János Kárpáti, Девід Йоменс / David Yeomans, Тімоті Райс / Timothy Rice), запропоновано міркування щодо специфіки композиторського процесу (Ласло Шомфай / László Somfai, Карл С. Лівштедт / Carl S. Leafstedt), висвітлено питання редакцій нотного тексту (Петер Барток / Peter Bartók, Нелсон Делламаджор / Nelson Dellamaggiore), проаналізовано педагогічні збірки (Вікторія Фішер), окреслено особливості сприйняття творчості Б. Бартока у історичній перспективі (Малкольм Гілліс).

Монографія професора Лідського університету Девіда Купера (2015) представляє собою глибоке дослідження біографії Б. Бартока розгорнутої в контексті модерної музики Угорщини. Девід Купер простежує міжнародну діяльність Бартока як видатного етномузиколога, композитора, викладача і піаніста, а також пропонує розгорнуту дискусію щодо найвидатніших його музичних творів. Він також осмислює те, як політична і культурна ситуація впливала на роботу митця, його подорожі, його рішення емігрувати в США з метою безпеки тощо. Описуючи приватне життя і приватні стосунки Б. Бартока, автор розкриває вплив композитора на творчість інших музикантів – Ріхарда Штрауса, Золтана Кодая, Ієгуді Менухіна та інших. У додаток до цього Девід Купер також розглядає деякі вчинки і особливості поведінки митця як прояв синдрому Аспергера (однієї з форм аутизму).

За словами Девіда Купера, однією з головних його настанов в роботі над книгою було переконання про те, що партитури Б. Бартока є «позачасовими аісторичними артефактами, але такими, що стали можливим лише завдяки часу і місцю їхньої появи» (Cooper, 2015: 12). Саме це послужило причиною його рішення увести у монографію фрагменти або розділи з описами тогочасних подій, що стало важливою частиною відтворення контексту створення тих чи інших композицій. Одночасно традиційний підхід до опису «зовнішнього» життя композитора було змінено із метою розширення читацької авдиторії.

Дванадцять глав монографії Д. Купера (2015) простежують творчий шлях Б. Бартока хронологічно, описуючи його діяльність як композитора, етномузиколога, педагога і піаніста, з дотриманням, за словами автора, трьох основних принципів. «По-перше, принципово важливим було врахування політичних і культурних подій в Угорщині і Європі в період з 1881 до 1945, і реакції Б. Бартока на них; по-друге, його етномузикознавчих експедицій та зібрань (опублікованих і неопублікованих); і по-третє, особистих і професійних стосунків, які мали величезний вплив на нього (багато з них задокументовані в листах, хоча лише незначна частина їх на цей час перекладена англійською)» (Cooper, 2015: 14).

Серед великої кількості музикантів, які потрапили у орбіту Б. Бартока тим чи іншим шляхом і взяли участь у формуванні його драматичної особистості, таким чином, ставши важливим елементом культурного контексту, Девід Купер відзначає Джеллі Д'араньї (Jelly Arányi), Ерне Балога (Ernő Balogh), Фредеріка Діліуса (Frederick Delius), Ерньо Донаньї (Ernő Dohnányi), Стефі Гейєр (Stefi Geyer), Філіпа Гезельтіна (Philip Heseltine), Золтана Кодая (Zoltán Kodály), Ганса фон Кесслера (Hans Koessler), Сергія Кусевицького (Serge Koussevitzky), Ієгуді Менухіна (Yehudi Menuhin), Фріца Райнера (Fritz Reiner), Дьйордя Шандора (György Sándor), Тібора Серлі (Tibor Serly), Золтана Секея (Zoltán Székely), Джозефа Сігеті (József Szigeti), Іштвана Томана (István Thomán) та інших.

Погляди Д. Бартока на Природу як одну з естетичних домінант музиканта дослідив Деніель Бруджемен (2013), порівнявши його обробки народних мелодій для фортепіано з записами цих

мелодій у оригінальному селянському виконанні. Рухаючись таким чином, науковець прийшов до висновку про важливість у творах композитора нерегулярного часокількісного ритму (парландо-рубато), а також залежність динамічної драматургії мелодії від її тембро-висотного складу: високі звуки є інтенсивнішими і гучнішими, тоді як низькі звуки виконуються тихіше і м'якше. За словами Деніеля Бруджемена (2013), ці якості почерпнуті композитором із досвіду народної музики.

Доповнюють уявлення про Б. Бартока в бартокознавчій літературі окремі статті та матеріали різної тематики. Серед них – докладний аналіз, здійснений австралійським музикологом Малкольмом Гіллісом (1987), інтерв'ю Б. Бартока, яке він дав Мішелю-Дімітрі Кальвокоресі у 1929 році, головним чином стосовно його балету «Чудесний мандарин», стаття, в якій, описуються та аналізуються недуги композитора (Bartok, 1981), автобіографія музиканта (Bartók, Dille, 1949) тощо.

Таким чином, виходячи з вищесказаного, необхідно констатувати, що, незважаючи на досить серйозний обсяг бартокознавчого доробку, питання універсалізму його творчої особистості жодного разу не вивчалося ґрунтовно, не аналізувалося, не піддавалося осмисленню, натомість лише побіжно згадувалося як незаперечний факт у численних біографічних есе, нарисах та монографіях.

Враховуючи сказане, **метою цієї статті є** продемонструвати, що постать Бели Бартока є яскравим зразком універсальної творчої особистості Нового Часу, побудувати і прокоментувати особливості структури універсальної творчої особистості митця та довести належність цієї особистості до типу класичний універсал.

Виклад основного матеріалу. Теорію універсальної творчої особистості викладено у дисертації Ольги Коменди (2020). За словами музикознавиці, структурно-типологічне дослідження універсальної творчої особистості передбачає вивчення мотивації, творчих прагнень, потреб та інтересів особистості, результатів її творчої діяльності, провідних та допоміжних видів діяльності особистості в динаміці всього творчого шляху особистості. Інструментом такого дослідження на широкому історичному матеріалі постає діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості, що передбачає розрізнення провідних і допоміжних видів діяльності, їхньої кореляції між собою, врахування поворотних подій творчого шляху, пов'язаних зі зміною ієрархії в мотиваційній системі особистості, і створення якої спирається на інформацію з епістолярних джерел, мемуарів, спогадів сучасників, різноманітну біографістику, монографічні дослідження, але при цьому дослідник не ставить перед собою ціль викласти повну біографію музиканта чи розкрити її невідомі досі сторінки. Дуже важливою при проведенні такого структурно-типологічного дослідження виявляється інформація про сприйняття універсальної творчої особистості (її образу) соціальними спільнотами різного ґатунку – сучасниками, нащадками, співвітчизниками, представниками інших країн чи національностей, аудиторією різного демографічного, освітнього, професійного складу. У цьому відношенні особливу цінність для дослідника представляє та інформація про творчу особистість, в якій суттєве позбавлено деталей, а типове превалює над нетиповим, і яка, таким чином, виявляється актуальною одразу для усіх зазначених груп.

Ольга Коменда зазначає: «Універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020, 94–95). Науковицею зазначено, що провідна діяльність в рамках концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості – це «діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси» (Коменда, 2020, 95), а в результаті проведеної типології універсальної творчої особистості Нового Часу спостережено наявність шести типів універсалів, «п'ять з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а один – класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності» (Коменда, 2020, 95).

Звернемося у цьому контексті до основних фактів творчої біографії Бели Бартока. *Перший публічний виступ Бели Бартока піаніста відбувся у 1892 р. у віці 11 років* (в м. Надьсьольош, тепер м. Виноградів на Закарпатті), останній – у 1943 році у віці 62 роки в США. Таким чином, діяльність Б. Бартока як концертуючого піаніста тривала понад півстоліття з перервою у 1912–1919 роках, зумовленою крахом «Нового угорського музичного товариства». 1920–1930-ті роки стали розквітом піанізму митця. Він систематично виступав в найкрупніших музичних центрах Європи

і США – Лондоні, Парижі, Неаполі, Палермо, Празі, Зальцбурзі, Філадельфії, Лос-Анжелосі, Москві, Ленінграді, Харкові[1], Одесі, Франкфурті, Амстердамі, Відні, Стокгольмі, Цюріху, Сен-Луї, Денвері, Сан-Франциско, Сіетлі, Канзас-сіті, Детройті, Балтіморі, Чікаго. Окрім сольних виступів, нерідко концертував зі скрипалями Джозефом Сігеті, Імре Вальдбауером, Еде Затурецьким, Андре Гелтлером, Єллі Араньї, Золтаном Секеєм, віолончелістами Григорієм П'ятигорським, Емануїлом Фейєрманом та іншими.

Б. Барток володів величезним репертуаром, до якого, крім його власних творів, входили композиції З. Кодаї, К. Дебюссі, І. Стравінського, Ф. Ліста, Л. ван Бетховена, а також старовинних композиторів – Дж. Фрескобальді, Л. Куперена, Д. Скарлатті, Й. С. Баха та багатьох інших. У цьому сенсі він також був універсальним. Преса переважно із захопленням писала про його виступи, як про «сильний талант, на який чекає блискуче майбутнє» (Нестьев, 1969: 54), «великого піаніста свого часу» (Пискунова, 1977: 215). Разом з тим, траплялися і погані рецензії, як наприклад, про один з концертів 1941 року в Чікаго, про який Б. Барток писав в листі до своєї учениці Вільгельміни Кріль: «Ми грали досить вдало (про себе і свою дружину Дітту – О. К., В. О.), але отримали дуже погану оцінку преси. Це означає – одна хороша рецензія, одна „теплувата" і одна настільки погана, яку я не отримував ще жодного разу в житті. Немов ми останні з останніх піаністів» (Нестьев, 1969: 563). Б. Барток не дбав про примноження слави віртуоза, іноді концертування його обтяжувало, але відмовитися від нього він не міг.

Бела Барток увійшов в історію музики XX століття як один з найоригінальніших композиторів, чи творчі досягнення пов'язані з неофольклоризмом і конструктивізмом. У перших своїх творах він відштовхувався від пізнього романтизму, зокрема значний вплив на нього мала творчість Р. Штрауса. У 1939–1945 роках – створив найзначніші композиції: «Музику для струнних, ударних і челести», сонату для двох фортепіано і ударних, Дивертисмент для струнного оркестру, фортепіанний цикл «Мікрокосмос», Концерт для оркестру, третій фортепіанний концерт та інші.

Творча робота Б. Бартока, що тривала близько півстоліття, як і його виконавство, не була рівномірною. Так, 1905–1906 роки відзначені спадом інтенсивності роботи композитора – у зв'язку з невдалою участю у конкурсі піаністів і композиторів імені А. Рубінштейна (1905), 1912–1915 роки – у зв'язку з провалом проекту «Нового угорського музичного товариства», 1920-ті роки – через велику завантаженість концертними виступами, педагогікою і наукою, 1940-ві роки – у зв'язку з науковою роботою та за станом здоров'я (Нестьев, 1969: 101, 172, 339). Сучасники тривалий час були не в змозі належно оцінити композиторські досягнення Б. Бартока. Так, при його відвідуванні Парижа у 1909 році ніхто з авторитетних парижан не виявив до нього інтересу, незважаючи на те, що в нього були з собою рекомендації Ф. Бузоні, адресовані В. д'Енді та професору консерваторії Ісидору Філіппу. Авторський вечір Б. Бартока в Будапешті за участю струнного квартету Імре Вальдбауера, що відбувся у 1910 році, був зустрінутий консервативними колами вороже. Часткове визнання заслуг Б. Бартока як композитора відбулося лише після постановки Будапештським національним театром його балету «Дерев'яний принц» (1917) та опери «Замок Герцога Синя Борода» (1918).

Важливу роль у формуванні творчої особистості Бели Бартока відіграла його діяльність етномузиконавця. Лише один перелік активності Б. Бартока-науковця справляє враження: *1906 – видання збірки обробок «20 угорських народних пісень» (разом з З. Кодаєм*); 1907 – фольклорна експедиція в Трансільванію[2]; 1908 – публікація перших досліджень; 1913 – експедиція в Алжир та публікація праці «Румунські пісні з комітата Біхар»; 1915 – експедиція в область Зойом і т. д. Протягом життя Б. Барток записав близько 11 тисяч народних пісень та інструментальних мелодій. З них: 3700 – угорських, 3500 – румунських, 3023 – словацьких, 89 – турецьких, 65 – арабських, понад 200 українських, югославських і болгарських. Його рівень професійності – рідкісний (був поліглотом, працював з фонографом), а характер наукових відкриттів – світового значення, як наприклад, доведення існування старовинно-угорської пентатоніки.

Розквіт етномузикознавчої діяльності Б. Бартока відноситься до 1920–1930-х років[3], коли він поєднував цю діяльність з виконавською, композиторською та педагогічною, залишив викладання в академії музики (1934), щоб перейти

[1] У 1929 році Б. Барток виступав з сольними концертами в Харкові (3 січня) та Одесі (9 січня) з різноманітною програмою з власних творів, творів сучасників і старовинних майстрів.

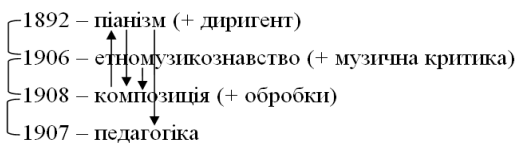
[2] Із 1909 по 1918 рік Б. Бартоком було проведено близько 30 поїздок в Трансільванію, під час яких записано понад три з половиною тисячі румунських пісень та інструментальних награвань.

[3] У цей час з'явилися такі капітальні дослідження Б. Бартока як «Трансільванські народні пісні» (зі 150-ма нотними зразками), «Народна музика румун з Марамуреша» (зі 339-ма мелодіями), «Угорські народні пісні» (з 320-ма мелодіями).

в Угорську академію наук і повністю присвятити себе фольклористиці[4]. Ще раніше (1913) зізнавався: «Я обмежую свої публікації лише дослідженнями музичного фольклору <...> іншим шляхом неможливо нічого досягнути – композицією не завоювати ні визнання, ні публічного виконання» (Нестьев, 1969: 175–176). Праці Б. Бартока і З. Кодаї привели до наукових відкриттів величезного історичного значення. Порівнюючи десятки і сотні пісень, зібраних в різних областях Угорщини, вони прийшли до висновку про те, що в основі давніх угорських пісень лежить той самий пентатонний лад, що зустрічається в музиці багатьох народів угро-фінського і тюрксько-монгольського походження[5].

Близько сорока років Б. Барток присвятив педагогічній діяльності. *Протягом 1907–1934 років він працював професором класу фортепіано Академії музики імені Ф. Ліста*, але приватні заняття вів як до того, так і після того часу. Фортепіанна педагогіка зовсім не захоплювала музиканта, однак «йому прийшлося взяти себе в руки і прийняти запрошення, яке забезпечувало постійний заробіток» (Нестьев, 1969: 102). Б. Барток відмовився вести клас композиції, який йому пропонували, обмеживши себе викладанням фортепіано. Музикант вважав, що заняття з майбутніми композиторами можуть нашкодити його власній творчій активності. Разом з тим, численні його учні з фортепіано відгукувалися про нього як про чуйного та ерудованого педагога. Незважаючи на неоднозначне ставлення Б. Бартока до педагогіки, він здійснив сильний, хоча і непрямий, вплив на формування багатьох композиторів XX століття, в т. ч. українських – М. Скорика, Лесі Дичко, В. Губаренка, Є. Станковича та інших.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи зі сказаного, діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості особистості Б. Бартока набуває такого вигляду:



Структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока визначають наступні риси: 1) чотири провідні види творчої діяльності (**на основі цього відносимо особистість Бели Бартока до типу класичного універсала**): композиція, піанізм, етномузикознавство, педагогіка; приблизно рівнотривалі і рівнозначні, хоч і реалізувалися нерівномірно, за принципом заміщення; 2) суперечливість мотиваційних процесів: прагнув займатися композицією, але вважав, що не здобуде визнання, тому переключався на наукову діяльність; як педагог працював немов би з потреби заробітку, але, за свідченнями учнів, із зацікавленням; 3) критичне ставлення сучасників до всіх видів діяльності Б. Бартока; 4) розгалуження всіх видів діяльності, за винятком педагогіки: музикознавство (+ музична критика); виконавство (піаніст-соліст, ансамбліст, диригент); композиція (+ обробки народних пісень); 5) сутнісні діяльнісно-міжвидові взаємодії: композиція / виконавство (писав твори для фортепіано, сам виконував); (етно) музикознавство / композиція (авторський стиль увібрав риси фольклору; раціональне ставлення до творчого процесу; відсутність віртуозності); педагогіка / виконавство (викладав фортепіано, але не композицію, ілюстрував на заняттях), що підкреслюють яскраву вираженість ознак типу класичний універсал.

Порівнюючи структуру універсальної творчої особистості Бели Бартока зі структурами інших класичних універсалів, спостерігаємо наступне. Зокрема, чотиридіяльнісна структура універсальної творчої особистості Б. Бартока дуже схожа на структуру універсальної творчої особистості класичного універсала Сергія Танєєва, як така, що сформована шляхом поєднання чотирьох, при цьому тих самих, що у С. Танєєва, провідних видів діяльності – композиції, виконавства (піанізм), музикознавства та педагогіки. Схоже, як і у структурі універсальної особистості С. Танєєва, три діяльності Б. Бартока (композиція, музикознавство, педагогіка) формуються майже одночасно (1900-ті), накладаючись на здобутки Б. Бартока піаніста (у С. Танєєва – дзеркальна ситуація: найпізніше формується музикознавство).

Натомість, порівнюючи структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока зі структурами таких яскраво виражених класичних універсалів як Гектор Берліоз та Ріхард Вагнер, спостерігаємо більше відмінностей, ніж подібностей. А саме, на відміну від статичного (сталого) співвідношення провідних діяльностей у структурах особистості Г. Берліоза та Р. Вагнера, співвідношення трьох із чотирьох провідних діяльностей Б. Бартока

[4] У 1936 році Б. Барток відвідав Львів, був у гостях у Ф. Колесси, слухав фонограми дум, попросив зробити копії кількох українських мелодій зі збірника А. Конощенка. Після того листувався з Ф. Колессою, Д. Задором, вивчав записи К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, звертався до Ф. Колесси з проханням прислати йому збірники українських пісень (Калениченко: 2006, 150–151).

[5] Б. Барток зрідка пробував свої сили і в сфері критики (хоча це заняття було в нього нелюбимим). Протягом 1908–1914 років в будапештських журналах з'явилося більше десятка його музикознавчих статей – головним чином з питань фольклору.

(композиція, музикознавство, педагогіка) має ознаки динамічного (коливального) співвідношення, що діє за принципом заміщення однієї діяльності іншою.

Результати зазначеного порівняння є важливим аргументом на користь подібності та / або відмінності закономірностей формування універсальної творчої особистості в умовах молодих угорської і російської музичних культур та в умовах старих французької і німецької музичних культур.

Перспективи подальшого осмислення проблематики універсальної творчої особистості можуть бути пов'язані з виходом за межі музичної культури й застосуванням розробленої методики дослідження в інших сферах творчої реалізації універсальної особистості – літературі, образотворчому мистецтві, театрі, хореографії, інших видах соціокультурних практик – релігійних, етнічних, політичних, громадських та інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калениченко А. Барток Бела. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1 / ред. Г. Скрипник та ін. 2006. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 150–151.
2. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ. 2020. 519 с.
3. Нестьев И. В. Бела Барток (1881–1945). Жизнь и творчество. Москва: Музыка. 1969. 800 с.
4. Пискунова Н. Барток-интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики. *Бела Барток / ред. Е. И. Чигарева.* Москва: Музыка, 1977. С. 215–225.
5. Bartok B. Bela Bartok's Diseases. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981. 23(1/4), 427. doi:10.2307/902121
6. Bartók B., Dille D. The Life of Béla Bartók. *Tempo.* 1949. Issue 13: Bartók Number, pp. 3–7.
7. Bartok Perspectives : Man, Composer, and Ethnomusicologist / Ed. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p.
8. Bruggeman D. Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music: diss. ... for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. 2013. 28 p.
9. Cooper D. Béla Bartók. New Haven: Yale University Press. 2015. 456 p.
10. Gillies M., Bartók B. A Conversation with Bartók: 1929. *The Musical Times*, 1987. Vol. 128, No. 1736, pp. 555–559. DOI: https://doi.org/10.2307/965387
11. Laki P. Bartók and his world. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995. 250 p.
12. Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. New York : Oxford University Press, 1953. 354 p.
13. The Bartok Companion / Ed. Gillies M. 1994. Portland. 586 p.
14. Yeomans D. Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 176 p.

REFERENCES

1. Kalenychenko, A. (2006). Bartok Bela [Bartok Bela]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian Music Encyclopedia* / Ed. Skrypnyk, H. and others. Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 1, 150–151 [In Ukrainian].
2. Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]*: dis. ... for the Degree of Doctor of Study of Art : 17.00.03 – Music Art. Kyiv [In Ukrainian].
3. Nestev, I. V. (1969). *Bela Bartok (1881–1945) [Bela Bartok (1881–1945). Life and Creativity].* Moskva : Muzyka [In Russian].
4. Piskunova, N. (1977). Bartok-interpretator v zerkale vengerskoi muzykalnoi kritiki [Bartok the Interpreter in the Mirror of Hungarian Music Criticism]. *In: Bela Bartok – Bela Bartok / Ed. E. I. Chigareva.* Moskva: Muzyka, 215–225 [In Russian].
5. Bartok B. Bela Bartok's Diseases. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981. 23(1/4), 427. doi:10.2307/902121 [In English].
6. Bartók B., Dille D. The Life of Béla Bartók. *Tempo.* 1949. Issue 13: Bartók Number, pp. 3–7 [In English].
7. Bartok Perspectives : Man, Composer, and Ethnomusicologist / Ed. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p. [In English].
8. Bruggeman D. Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music: diss. ... for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. 2013. 28 p. [In English].
9. Cooper D. Béla Bartók. New Haven : Yale University Press. 2015. 456 p. [In English].
10. Gillies M., Bartók B. A Conversation with Bartók : 1929. *The Musical Times*, 1987. Vol. 128, No. 1736, pp. 555–559. DOI: https://doi.org/10.2307/965387 [In English].
11. Laki P. Bartók and his world. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995. 250 p. [In English].
12. Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. New York : Oxford University Press, 1953. 354 p. [In English].
13. The Bartok Companion / Ed. Gillies M. 1994. Portland. 586 p. [In English].
14. Yeomans D. Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 176 p. [In English].

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Любомир АНДРУСІВ. Раціоналістичні тенденції в українській філософській думці XI – поч. XVII ст. **4**

Світлана АТАМАНСЬКА (ДЕРКАЧ). Соціально-демографічні перспективи Київської області **10**

Галина БЗУНЬКО. Українсько-польська боротьба навколо університетського питання в 1784–1914 рр. (кінець XVIII–початок XX ст.) **17**

Olena NAUMENKO. Methods of soviet Propaganda dissemination within displaced camps in Western Europe (1944–1948) **26**

Світлана СТЕПАНЮК, Сергій ГОЛЯКА, Віра ТКАЧУК, Ольга КОЛЬЦОВА, Вікторія КОВАЛЬ. Життєвий та спортивний шлях легенди українського спорту Лариси Латиніної **33**

Віталій ШЕВЧЕНКО. Конференція демократичного конгресу в Харкові (26–27 січня 1991 р.) **39**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Валентина АНДРЄЄВА. Політика українізації та музично-театральне життя Полтави кінця 20-х – початку 30-х років XX століття: джерелознавчий аспект **44**

Тетяна АНДРУСИШИН, Вікторія ПОЛЮГА. Соціокультурні орієнтири жінки в суспільних оцінках статі **52**

Lianna BUCHOK. Style discourses of academic specialization of the Transcarpathian school of composition based on examples of piano art of the second half of the 20th century **58**

Ван ВЕЙКЕ. Художественный язык в китайской пейзажной живописи конца XIX – XX ст.: западная исследовательская традиция (1940–2010-е гг.) **66**

Марія ДЕМ'ЯНЮК. Фестиваль як форма культурно-дозвіллєвої діяльності в місті Хмельницькому **75**

Віолетта ДУТЧАК. Синтез видів творчої діяльності бандуристів української діаспори: традиції і новаторство **83**

Олена ЗАВЕРУХА. Стилістика хорового твору Д. Бочарова «Прощай, світе»: драматургічні функції фактури **91**

Оксана ЗАХАРОВА. Социально-художественная функция бального костюма **96**

Роман КОРСАК, Галина КОЛІСНИК, Іван ГОДЯ. Формування культури ресторанного обслуговування **102**

Анастасія КРАВЧЕНКО. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття **107**

Екатерина КРАСНОЩЕК. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора **112**

Тетяна КРУЛІКОВСЬКА. Вокальна творчість Михайла Завадського на шляху формування «української школи» у музиці XIX століття **120**

Світлана ЛИСЮК, Євген ЛИСЮК. Проблема сценічного хвилювання студентів-піаністів **126**

Любомир МАРТИНІВ, Ольга МАРТИНІВ. Дрогобицька філія ВМІ ім. М. Лисенка як фактор професіоналізації музичного життя української громади **132**

Олег МАРЦИНКІВСЬКИЙ. Молодий співак і студія звукозапису: педагогічні поради **139**

Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ. Творчість Тетяни Теличко в етнокультурному розвитку фортепіанного мистецтва Закарпаття кінця XX – початку XXI століття **144**

Уляна МОЛЧКО. Жанрові особливості фортепіанних творів Юлюса Фельдмана **149**

Маріанна МУРАШКО. Візуальний образ персонажа в пояснювальних рекламних роликах за останнє десятиріччя **155**

Марина ПОНОМАРЕНКО. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»:
особливості образного та художньо-стилістичного ладу…….**161**

Ірина П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. До проблеми музичного дискурсу
як багатовимірного текстового простору……**168**

Віолетта РАДОМСЬКА. Фактури в архітектурній поліхромії
як чинник формоутворення інтер'єрного середовища……**176**

Вадим РАКОЧІ. Оркестрування як засіб синтезу в концерті
для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика……**182**

Ірина СІДОРОВА. Курс «Хорознавство» в умовах підготовки майбутніх учителів
музичного мистецтва до професійної діяльності……**190**

Нінель СІЗОВА, Ганна БІЛОЗЕРСЬКА, Тетяна БЕЛІНСЬКА, Катерина КУШНІР.
Опера Григорія Давидовського «Під згуки рідної пісні»
та її значення для хорової культури Вінниці……**197**

Наталія СТОРОНСЬКА. Феномен творчої постаті Євгенії Шуневич
у контексті діяльності Дрогобицької вокально-педагогічної школи……**203**

Вероніка ТОРМАХОВА. Стилеутворення в неакадемічній музиці……**209**

Олег ЧУЙКО. Мистецькі взаємовпливи Київської Руси та Скандинавії періоду Середньовіччя……**213**

Ліля АМЕТОВА. Рекламні листівки Є. Гапчинської для МОЗ України
проти коронавірусу в період карантину……**218**

Mariya YARKO. The ethnic and national identity matrices of Ukrainian academic music:
methodology of the issue……**229**

Світлана ГАВРИЛЮК. Микола Біляшівський – теоретик пам'яткоохоронної і музейної справи……**237**

Ольга КОМЕНДА, Віталій ОХМАНЮК. Бела Барток в світлі теорії універсальної
творчої особистості……**244**

CONTENTS

HISTORY

Liubomyr ANDRUSIV. The rationalistic tendencies in the Ukrainian philosophical thought of the XI – early XVII centuries……4

Svitlana ATAMANSKA (DERKACH). Socio-demographic prospects in Kyiv region……10

Halyna BZUNKO. The Ukrainian-Polish struggle over the university issue in 1784–1914 (end of XVIII century – beginning of XX century)……17

Olena NAUMENKO. Methods of Soviet propaganda dissemination within displaced camps in Western Europe (1944–1948) ……26

Svetlana STEPANYUK, Serhii HOLIAKA, Vera TKACHUK, Olha KOLTSOVA, Victoria KOVAL. Life experience and sporting career of the Ukrainian sport legend Larysa Latynina……33

Vitaliy SHEVCHENKO. Conference of democratic congress in Kharkiv (January 26–27, 1991)……39

ART STUDIES

Valentyna ANDREEVA. The policy of Ukrainization and the musical-theatrical life of Poltava in the late 20s – early 30s of the 20th century sourse-research aspect……44

Tetiana ANDRUSYSHYN, Viktoriia POLIUHA. Socio-cultural orientations of women in social estimates of sex……52

Lianna BUCHOK. Style discourses of academic specialization of the transcarpathian school of composition based on examples of piano art of the second half of the 20th century……58

Van VEIKIE. The artistic language in Chinese landscape painting of the late XIX–XX centuries: Western research tradition (1940–2010)……66

Mariia DEMIANIUK. Festival as a form of cultural and leisure activities in the city of Khmelnytskyi……75

Violetta DUTCHAK. Synthesis of creative activities types among the Bandurists of the Ukrainian diaspora: traditions and innovation……83

Olena ZAVERUKHA. The "Farewell, o world" by D. Bocharov choral work's stylistics: the texture's dramatic functions……91

Oksana ZAKHAROVA. Social and artistic function of the ballroom suit……96

Roman KORSAK, Halyna KOLISNYK, Ivan GODYA. Formation of culture of restaurant service……102

Anastasia KRAVCHENKO. Performing intermediality: discourse of artistic and technological creativity in the musical art of the XXI century ……107

Kateryna KRASNOSHCHOK. The voice cycle of Louis Durey "Three songs of the Basques" on the verses of Jean Cocoto in the context of the early period of the composer creativity……112

Tatiana KRULIKOVSKA. Vocal creativity of Mikhail Zavadsky on the way of forming the "Ukrainian school" in the music of the XIX century……120

Svitlana LISYUK, Yevhen LYSIUK. The problem of stage excitement of student pianists……126

Liubomyr MARTYNIV, Olha MARTYNIV. Branch of the musical Lysenko music institute in Drogobych as a factor of the musical life of the Ukrainian community……132

Oleg MARTSYNKIVSKYI. Young singer and recording studio: pedagogical advice……139

Lesya MYKULANYNETS. Tetiana Telychko's oeuvre within the domain of ethnic and cultural evolvement of pianoforte art in Zakarpattia (the late 20th – early 21st centuries)……144

Ulyana MOLCHKO. Genre features of piano works by Yulius Feldman……149

Marianna MURASHKO. Visual image of the character in explanatory commercials for the last decade……155

Maryna PONOMARENKO. M. Ponomarenko's triptych "Family treasures": features of the image and artistic-stylistic structure……161

Irina P'YATNISKAYA-POZDNYAKOVA. To the problem of musical discourse as a multidimensional text space **168**

Violetta RADOMSKA. Textures in architectural polychrome painting as the form-making in the interior environment **176**

Vadym RAKOCHI. Skoryk's Carpathian concerto: orchestration as a means of the synthesis of the past and present **182**

Iryna SIDOROVA. "Choral studies" course in preparation of the future music art teachers for professional activities **190**

Ninel SIZOVA, Hanna BILOZERSKA, Tetiana BELINSKA, Kateryna KUSHNIR. The opera "To the sounds of a native song" by Hryhorii Davydovskyi and its importance for the choir culture of Vinnitsa **197**

Nataliia STORONSKA. The phenomenon of Yevgeniia Shunevich's creative figure in the context of Drohobych vocal-pedagogical school activity **203**

Veronika TORMAKHOVA. Creation of styles in non-academic music **209**

Oleh CHUYKO. Artistic interactions between Kyivan Rus and Scandinavia in the middle ages **213**

Lilia AMETOVA. Ye. Gapchinska's informational leaflets created during the quarantine period for the ministry of public health of Ukraine to prevent coronavirus expansion **218**

Mariya YARKO. The ethnic and national identity matrices of Ukrainian academic music: methodology of the issue **229**

Svitlana HAVRYLIUK. Mykola Bilyashivsky – the theoretician of monument preservation and museum activities **237**

Olha KOMENDA, Vitalii OKHMANIUK. Bela Bartok in the light of the universal creative personality theory **244**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES:

Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers

ВИПУСК 29. ТОМ 5
ISSUE 29. VOLUME 5

Редактори-упорядники
Микола Пантюк
Андрій Душний
Іван Зимомря

Здано до набору 25.05.2020 р. Підписано до друку 22.06.2020 р.
Гарнітура Times New Roman. Формат 64x90/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 29,76. Зам. № 0720/189. Наклад 300 прим.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69,
+38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.