

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 28. ТОМ 5
ISSUE 28. VOLUME 5



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 7 від 21.05.2020 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. Зимомя]. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. – Вип. 28. Том 5. – 280 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); **Гжесяк Ян** – доктор габлітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа); **Гриценко 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); **Засць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомя 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); **Петренко 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); **Степик 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); **Тельбак 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.** – кандидат 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).

Свідчення 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., Зимомя 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., Зимомя І.М., 2020

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 7 from 21.05.2020)

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 28. Volume 5. – 280 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. Dushnyi** – 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 Department (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. Matskiiv** – 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 Philology, 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. Stashevskia** – 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. Stashevskiyi** – 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 Banská 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.afpn-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@afpn-journal.in.ua

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

ІСТОРІЯ

UDC 94(479.24)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208883>

Sevil Shivakhan gizi BAHRAMOVA,
 orcid.org/0000-0002-4886-0101
 Teacher of History and Geography Department
 Azerbaijan State Pedagogical University
 (Baku, Azerbaidzhan) rus_rahimli@yahoo.com

PROTECTING AND MAINTAINING OF RELIGIOUS VALUES SYSTEM IN AZERBAIJAN AND THE WORK DONE IN THIS DIRECTION

This article deals with the measures taken to protect national values in the Republic of Azerbaijan, as well as tolerance and multiculturalism. The fact that the Azerbaijani leadership has taken more effectively steps towards the institutionalization of our state's strategic principles in the field of multiculturalism has been reflected in the Decree of President Ilham Aliyev on February 28, 2014 establishing the Service of the State Counselor in accordance with interethnic, multiculturalism and religion. As part of a successful political course, Mr. Ilham Aliyev signed a Declaration on January 11, 2016 to announce the "Year of Multiculturalism" in order to preserve, further develop and expand the traditions of multiculturalism in Azerbaijan. Then, on March 11, the President of the Republic of Azerbaijan issued a decree on the approval of the Action Plan in connection with the announcement of the "Year of Multiculturalism" and similar issues. One of the important issues is to bring up the younger generation in this spirit so that they can respect the different views, cultures and religions in society. From a young age, young people should learn to respect their peers, their national identity, their religious views, and their outlook. Thus, people should not only be aware of the important aspects of multiculturalism, but also be able to represent them in their actions. In this sense, modern education has little in common. The promotion of multiculturalism among young people is also progressive. In this regard, the work carried out by the Knowledge Foundation acting under the President of the Republic of Azerbaijan in this area can be appreciated as well.

The adaptation features of ethnic and religious groups are different. Their living freely, without being assimilated, has become a precondition for the day as a head of stability and confidence. In this sense, modern multiculturalism is a matter that determines the state's social and cultural strategy. The article can be used for writing scientific research papers, preparation of textbooks, manuals and other generalized works on the history of Azerbaijan, lectures, seminars and thesis writing in the relevant faculties of higher and writing graduation papers.

Key words: religious values, Islamic culture, multiculturalism, "Baku process", tolerance.

Севіл Шивакан гизи БАХРАМОВА,
 orcid.org/0000-0002-4886-0101
 викладач кафедри історії та географії
 Азербайджанського державного педагогічного університету
 (Баку, Азербайджан) rus_rahimli@yahoo.com

ЗАХИСТ І ПІДТРИМКА СИСТЕМИ РЕЛІГІЙНИХ ЦІННОСТЕЙ В АЗЕРБАЙДЖАНІ ТА РОБОТА, ЩО ВЕДЕТЬСЯ В ЦЬОМУ НАПРЯМІ

У статті йдеться про заходи, що вживаються для захисту національних цінностей в Азербайджанській Республіці, а також толерантність і мультикультуралізм. Те, що керівництво Азербайджану здійснило ефективніші кроки на шляху інституціоналізації стратегічних принципів нашої держави в галузі мультикультуралізму, відбито в Указі Президента Ільхама Алієва від 28 лютого 2014 року про створення Служби державного радника відповідно до міжнаціональних мультикультуралізму й релігії. У рамках успішного політичного курсу 11 січня 2016 року пан Ільхам Алієв підписав Декларацію про оголошення «року мультикультуралізму» з метою збереження, подальшого розвитку й розширення традиції мультикультуралізму в Азербайджані. Надалі, 11 березня 2016 року, Президент Азербайджанської Республіки видав указ про затвердження Плану дій у зв'язку з оголошенням «Року мультикультуралізму» й подібних заходів. Одне з важливих питань – виховувати молоде покоління в такому дусі, щоб вони могли поважати різні погляди, культури й релігії в суспільстві. З юних років молодь повинна навчитися поважати своїх ровесників, національну ідентичність, релігійні погляди й світогляд. Таким чином, люди повинні не тільки усвідомлювати важливі аспекти мультикультуралізму, але й бути здатними представляти їх у своїх діях. У цьому сенсі сучасна освіта має мало досягнень. Прогрес мультикультуралізму серед молоді розвинутий. У зв'язку із цим можна оцінити роботу, яку проводить Фонд знань при Президентові

Азербайджанської Республіки в цій галузі. Особливості адаптації етнічних і релігійних груп різні. Їхнє вільне життя без асиміляції стало необхідною умовою напередодні стабільності й впевненості. У цьому сенсі сучасний мультикультуралізм – це питання, яке визначає соціальну й культурну стратегію держави. Стаття може бути використана для написання науково-дослідних робіт, підготовки підручників, посібників та інших узагальнених праць з історії Азербайджану, лекцій, семінарів і написання дипломних робіт на відповідних факультетах вищих навчальних закладів і випускних робіт.

Ключові слова: релігійні цінності, ісламська культура, мультикультуралізм, «бакінський процес», толерантність.

The purpose of the topic. It consists of studying of historical aspects of religious policy, which is an important part of the national spiritual development strategy, studying the activities of the country's leadership as a whole in the protection and development of our national moral values, stages of development of state-religion relations in Azerbaijan, main directions of religious policy, the status of religious freedom and analyzing key aspects of religion policy in the country at the present stage, interfaith relations in the country, to study gained experience of tolerance and multiculturalism.

The object of the research is the religious policy pursued by the great leader Heydar Aliyev in Azerbaijan during his political leadership and the work done by Ilham Aliyev, the successor of this policy. The subject of the research is the issues of state-religion relations, national moral values, tolerance and interreligious dialogue.

Discussion. The expansion of migration further closes the intercultural connection and broadens the colorful landscape of the world with more colorful images. On the one hand, the revival of national moral values, at the same time, attempts to return to religious values raise awareness about the social status of religion in a democratic society, its role and place in society. It is clearly that religious values are at the forefront of humanity and justice. The first thing that drew people to the religion was its concept of calling for justice. Religion has become a symbol of humanism and humanity. But over time, the social stratification that solidified in society has been turned into an ideological tool to keep the oppressed. This process is not just about Islam, but it has shown that religious ideology has existed in Christianity, Judaism and other religions. Suffice it to remember the crusades, the Inquisition, of the Catholic Church. It is no coincidence that such actions did not allow Europe to penetrate other religions (Rüstəmov, 2007: 24).

For many years, the international community has accepted the Western development model as the only model of development for the future. It is no coincidence that as noted sociologist, founder of the theory of "culture shock" S. Huntington notes that Christianity is also one of the elements complementing

the historical and cultural heritage of Western civilization (Huntington, 2003: 109). He says that without Christianity, we cannot call this civilization the West. However, modern Western culture, based on its relationship with other cultures, is a key element of cultural development, and its thinking as a driving force of change. Until now, Western civilization has been considered as an example for countries around the world with its developmental tendencies and way of life.

The modernization of the world on the Western model has distanced Islam from political and social life over the past two hundred years. Religion and religious values have come to the forefront in people's lives. However, recent trends in the development of the world, the wide availability of information technology, the versatility and dynamic of human activity have radically changed the social and cultural atmosphere surrounding it. The homogeneity of the West, under the influence of heterogeneous tendencies of cultural diversity, has been shaped by new institutionalization, multilateral democracy, new economic and political organization (multiple centers). Religion has begun to penetrate in a sense, social life (Orucov, 2012a).

The realization of the ideas of multiculturalism in the East is also the answer to the challenges of modernity by the application of modern moral norms in public practice and by addressing Islamic traditions. Today, a new revivalist movement of Islam, which has been able to meet the requirements of modernity, has strengthened. This movement can help promote the ideas of tolerance among Muslims, promote a culture of peace, the realization of human rights, and the acceptance of cultural, religious and ethnic diversity. We can state proudly that state policy, such as multiculturalism carried out by the Republic of Azerbaijan, supports the realization of such ideas. (Soltanova, 2010).

Proponents of multiculturalism argue that equal development of multiple cultures can ensure stable development of the state. In this regard, the well-known Azerbaijani scientist Z. Guluzadeh notes that the concept of multiculturalism as a part of political ideology defines the legal and political needs of groups with different cultures, economic and political status,

and the existence of a stable structure, tolerance and harmony (Qurbanov, 2005).

Addressing those who consider the formation of a multicultural society in modern Europe unrealistic, Professor Nargiz Pashayeva, rector of the Baku branch of Moscow State University, says that the collapse of multiculturalism in Europe is actually another expression of multiculturalism. It can go bankrupt in social and political issues, as the “leading nation” is embracing its superiority with globalization. It can also exacerbate ethnic minorities and create a certain set of deficiencies. At the same time, social conflicts cannot be prevented. However, by explaining the concept of multiculturalism, it is possible to allow each individual to feel different, independent, by avoiding expressions that reflect humanity, human values, and prevent conflicts between common interests and individual interests, between the interests of the state and the world (Paşazadə, 1991).

Every country that supports multiculturalism is trying to be an example of new multiculturalism models. In recent years, Azerbaijan has attracted more attention from its peaceful life experience. In this sense, we can speak of own multiculturalism model of the Republic of Azerbaijan, proudly founded by Heydar Aliyev and successfully continued by Ilham Aliyev.

Although there are many Azerbaijanis today, our country is a multiethnic state. Azerbaijan is a historic homeland of nations such as Udins, Kyrgyz people, Khinalugs, Tat people, Talysh people, Lezgins, Avars, and Mountain Jews. There are many other national and cultural groups that came and lived during the Soviet era and beyond. Each group acts as a bearer of the unique values of its nation. Today only in Baku, there are more than 20 ethnic groups’ cultural societies.

National leader Heydar Aliyev laid the real base of ideas of multiculturalism. The laws of Azerbaijan, developed with his direct participation, do not allow one to prevail over the other, ensuring equal rights to each culture. Articles 25, 40, 44, 45, 46, 48 and a number of other articles of the Constitution of the Republic of Azerbaijan shall preserve the culture, national identity, use of the mother tongue, protection of honor and dignity of all citizens provides equal access. He also said that our republic is in solidarity with all the principles adopted by the international community in this direction.

Multiculturalism also contributes to the enrichment of cultures. Located in the intersection of Eastern and Western cultures and enriched by the high spiritual values of these cultures, the Azerbaijani people have historically demonstrated an experience

that can be exemplary with their national heritage and traditions of tolerance. As a multinational and multiconfessional country, our republic is not shy talking about its experience in this field all over the world. Ilham Aliyev stated about multiculturalism: “Multiculturalism is the state policy and lifestyle of Azerbaijan. Today, Azerbaijan recently is one of the well-known centers of multiculturalism in the world. We concentrate on these issues because there are different approaches to the subject. Unfortunately, in some countries, multiculturalism collapsed and did not justify itself. These are the most disturbing statements and tendency. If this is really the case, this is a serious matter of debate. And in Azerbaijan, I think, we prove with our own policies and the state of society that multiculturalism is developing. It lives, strengthened, has deep roots, and is the only way for human development in the future” (<http://www.president.az/>).

As in all branch of our state’s life, intercultural relations and policies in the ethno-professional branch have achieved unprecedented success. At a time when there are quite complex political processes in the world, widespread economic crises and depressions, military conflicts, social and geopolitical conflicts are at the height of danger, Azerbaijan is not only an example for many developed countries, but also a model for many developed countries (Orucov, 2012b).

Council of Europe Council of Ministers of Culture Meeting held for the first time in Baku on the initiative of President Ilham Aliyev and the Ministers of Culture of the Organization of Islamic Cooperation were also invited. The event was of great political significance. For example, the Baku Declaration on the development of intercultural dialogue was initiated by Azerbaijan at this conference, which was attended by senior representatives of 48 countries, 8 international organizations and several international NGOs. In 2009, at the initiative of Azerbaijan, the Ministers of Culture of the Council of Europe were invited to the 6th Conference of Ministers of Culture of Islamic Countries in Baku. Thus, the “Baku process”, which provides for the development of dialogue between civilizations, has been established. This process promotes understanding, dialogue and tolerance among cultures and the establishment of respect and mutual understanding between cultures by supporting peace and tranquility forces to reduce religious and cultural tensions between nations and pursues such goals.

“The Baku Process” further stimulated the holding of the Summit of world leaders in Azerbaijan, intercultural dialogue and Baku International

Humanitarian Forums. Gradually the process has become a global phenomenon. Addressing the 65th session of the UN General Assembly in 2010, President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev announced the next year the World Forum on Intercultural Dialogue in Baku. The Decree of President Ilham Aliyev has held the World Forum on Intercultural Dialogue every two years in Azerbaijan. So far, 3 World Forum on Intercultural Dialogue has been held in Baku. (I Forum 7–9 April 2011; II Forum May 29 – June 1, 2013; III Forum May 18–19, 2015). These forums were implemented in partnership with UNESCO, the Alliance of Civilizations of UNO, the Council of Europe, the North-South Center of the Council of Europe, ISESCO and the UN World Tourism Organization. Other important events in the Baku process are the World Religious Leaders' Summit held in our country on April 26–27, 2010, four International Humanitarian Forums (2011, 2012, 2013 and 2014) and 2011. The 7th Global Forum of the United Nations Alliance of Civilizations held on April 27th. By the way, holding the last event in Baku is of great importance for the further growth of the authority of the state of Azerbaijan, as well as recognition and promotion of the historical and cultural heritage of our people worldwide. At the same time, it expresses the interest of the world community to the unique multicultural model of Azerbaijan. In this sense, Ilham Aliyev has not mentioned in vain: "I think it is dangerous to present multiculturalism as a concept that has no future. On the contrary, if we stop our efforts, the world will be worse".

Numerous forums, conferences and meetings have been held in recent years under the leadership of Ilham Aliyev in the branch of promotion of the ideas of tolerance and multiculturalism. Among them the International Scientific Conference on "The Role of Religion and Belief in a Democratic Society: Exploring Ways to Combat Terrorism and Extremism" (Baku, 10–11 October 2002), "Religion and Democracy: Theory and Historical Practice" (Baku, June 21) 2004), International Conference on "Heydar Aliyev and Religious Policy in Azerbaijan: Realities and Perspectives" (Baku, April 3–4, 2007), 6–7 November 2009, Baku Summit of World Religious Leaders (April 26–27, 2010), Intercultural Dialogue Forum (Baku 2011), with the motto "XXI Century: Hope and Challenges". International Humanitarian Forum (Baku, October 10–11, 2011), The First International Baku Forum "State and Religion: Strengthening Tolerance in a Changing World" (December 19–21, 2012), Baku International Humanitarian Forum (October 2–3, 2014) should be emphasized (Orucov, 2012c).

Conducting such events in Baku once again confirms that it is important for all people and communities to live in a dialogue and that the experience of Azerbaijan is useful for many countries around the world. President of Azerbaijan Ilham Aliyev said that the current situation and historical experience in our country allow it: "The history and the past of Azerbaijan show that this is possible. Today, as an independent country, Azerbaijan is a member of both the Council of Europe and the Organization of Islamic Cooperation. Azerbaijan is one of the few countries that is a member of both organizations and is also an active member. To connect civilizations, world religions, and cooperation, I believe that our country is making significant efforts. The most important thing is that these efforts are yielding results. If this was not so experience of Azerbaijan would not be interesting in this branch" (Niftiyev, 2015a).

The leadership of Azerbaijan is taking more effectively steps to institutionalize the strategic principles of our state in the field of multiculturalism. President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev has created the Service of the State Advisor on Interethnic, Multiculturalism and Religious Affairs of the Republic of Azerbaijan on February 28, 2014. Today, this service operates as an important body that seeks to fill certain gaps that relate to the relevant aspects of the ideological life of the country.

The next important step in the policy of multiculturalism is about the establishment of the Baku International Center for Multiculturalism, which was signed by President Ilham Aliyev on May 15, 2014. The main purpose of the establishment of this center is to preserve and flourish the centuries-old tolerance, ethnic and cultural, religious diversity in our country, to promote Azerbaijan as the center of multiculturalism and to study and promote existing multicultural models. The Center implements various projects to study and promote the experience of our country in the branch of interethnic, interfaith and intercultural relations.

From the tribunal of the Forum of Leaders of the 38th Session of the UNESCO General Conference in Paris on November 17, 2015, President Ilham Aliyev's policy is to expose Armenia's vandalism policy: "As a result of the occupation more than 600 historical and architectural monuments of our country, 22 museums with 40,000 exhibits and 10 mosques were destroyed.<...> As a result of the occupation more than 600 historical and architectural monuments of our country, 22 museums with 40 000 exhibits and 10 mosques were destroyed. Nevertheless, you can see the Armenian Church restored by the Azerbaijani government in the center

of Baku today <...> Armenians have destroyed our historical heritage, but they cannot destroy our will. They cannot destroy the will of grandchild and great-grandson of refugees and internally displaced persons who want to return home, who were born in Baku and other cities of Azerbaijan, who have never seen their historical land, but live with a great desire to return to their homeland” (Niftiyev, 2015b).

Within the framework of a successful political course, Ilham Aliyev signed an Order on January 11, 2016 to announce the Year of Multiculturalism in January 2016, with the aim of preserving, developing and widely promoting the traditions of multiculturalism in Azerbaijan. Later, on March 11, the President of the Republic of Azerbaijan approved the “Action’s Plan for declaring the Year of Multiculturalism”. This important state document sets the priorities of the Government of Azerbaijan in this area. In fact, the adoption of a comprehensive program, such as the “Action’s Plan” in the multicultural sphere, not only emphasizes the importance of our country in this regard, but also shows the institutional improvement of the state’s humanitarian policy and brings it to a qualitatively new level.

One of the important issues is to bring up the younger generation in this spirit so that they can respect the different views, cultures and religions in society. From a young age, young people should learn to respect their peers, their national identity,

their religious views, and their outlook. Thus, people should not only be aware of the important aspects of multiculturalism, but also be able to represent them in their actions. In this sense, modern education has little in common. The promotion of multiculturalism among young people is also progressive. In this regard, the work carried out by the Knowledge Foundation acting under the President of the Republic of Azerbaijan in this area can be appreciated as well.

Scientific-theoretical and practical significance of the research. The article can be used for writing scientific research papers, preparation of textbooks, manuals and other generalized works on the history of Azerbaijan, lectures, seminars and thesis writing in the relevant faculties of higher and writing graduation papers.

Conclusion. Thus, events in the world are one of the factors that have a profound effect on the controversial nature of the cultural environment. The adaptation features of ethnic and religious groups are different. Their living freely, without being assimilated, has become a precondition for the day as a head of stability and confidence. In this sense, modern multiculturalism is a matter that determines the state’s social and cultural strategy. Thus, the protection of alternative, pluralism, and democratic views is essential in overcoming various social conflicts and creating stable development.

BİBLİOGRAPHY

1. Rüstəmov Y. Sivilizasiyaların qarşılıqlı münasibəti (S. Hantiqton). Bakı : Səda, 2007. 144 s.
2. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. Москва : Издательство АСТ, 2003. 603 с.
3. Qurbanov F. Sivilizasiyaların dialoqu: sinergetik yanaşma. *Şərq-Qərb sivilizasiyaların dialoqu*. № 1. Bakı : Təknur, 2005. s. 119–131.
4. Soltanova G. R. Qloballaşma, modernləşmə və İslam dünyası. *Dirçəliş-XXI əsr*. № 9–10. Bakı, 2010. s. 260–272.
5. Paşazadə A. Qafqazda İslam: tarix və müasirlik. Bakı, 1991. 224 s.
6. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin rəsmi internet saytı. URL: <http://www.president.az/>.
7. Niftiyev N. Azərbaycanca birgəyaşayış və multikulturalizm. Bakı, 2015. 408 s.
8. Orucov H. Azərbaycanca din. Ən qədim dövrdən bu günədək. Bakı : İdrak, 2012. 428 s.

REFERENCES

1. Rüstəmov Y. Sivilizasiyaların qarşılıqlı münasibəti. [Clash of civilizations] Bakı: Səda, 2007, 144 s. (in Azerbaijanian)
2. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. [Clash of civilizations] М.: Издателство АСТ, 2003, 603 с. (in Russian)
3. Qurbanov F. Sivilizasiyaların dialoqu: sinergetik yanaşma. [Dialogue of civilizations: synergistic approach] *Şərq-Qərb sivilizasiyaların dialoqu*, № 1. Bakı: Təknur, 2005. s.119–131 (in Azerbaijanian)
4. Soltanova G.R. Qloballaşma, modernləşmə və İslam dünyası. [Globalization, modernization and the Islamic world] “*Dirçəliş-XXI əsr*”, № 9–10, Bakı, 2010, s.260–272 (in Azerbaijanian)
5. Paşazadə A. Qafqazda İslam: tarix və müasirlik. [Islam in the Caucasus: history and modernity] Bakı, 1991, 224 s. (in Azerbaijanian)
6. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin rəsmi internet saytı <http://www.president.az/> (in Azerbaijanian)
7. Niftiyev N. Azərbaycanca birgəyaşayış və multikulturalizm. [Coexistence and multiculturalism in Azerbaijan] Bakı:2015, 408 s. (in Azerbaijanian)
8. Orucov H. Azərbaycanca din. Ən qədim dövrdən bu günədək. [Religion in Azerbaijan. From ancient times to the present day] Bakı: İdrak, 2012, 428 s. (in Azerbaijanian)

Zulfiya ISMAYILOVA,

orcid.org/0000-0002-3899-3787

Postgraduate of the Museum Department of Nakhchivan University,

Nakhchivan AR State Archive

(Baku, Azerbaijan) rus_rahimli@yahoo.com

THE EDUCATED GENERATION WHO HAS A GREAT ROLE IN THE TRAINING OF TEACHERS IN NAKHCHIVAN

The article about Khalil Aga Hajilarov, who has special services in the development of public education in Nakhchivan. At the Nakhchivan First Congress of Teachers decided to open a Teachers Seminar in Nakhchivan by his secretariat. Khali Agha Hajilarov was the first director of the Nakhchivan Teachers Seminar (1922-1928) and he has great services in training teachers. The activity of Ali Gambarli, who worked as a director at Ordubad Pedagogical School (1937-1958), was also covered in the article. Under his leadership, Pedagogical School continued to work with the conditions of the Great Patriotic War. The Ordubad Pedagogical School has transferred a lot of money to the country's defense fund.

Jalil Mammadguluzadeh, Aligulu Najafov-Gamkusar, Rzagulu Najafov and others stood in front of these enlightener forces. The establishment of the Soviet power in Azerbaijan resolved the struggle of these progressive forces for the enlightenment of the people. The vast mass of people, who have been suppressed by the illiteracy for centuries, has gained the opportunity to acquire education and culture.

In Nakhchivan during the first years of Soviet rule, training of teaching staff has main roles of Abdulazim Rustamov, Mohammad Rasizadeh, Hasan Khalilov, Hasan Gaziye, Khadija Yusifbeyli, Nazli Najafova, Khalil aga Hajilarov, Ali Gambarli and others. I want to inform you about Khalil aga Hajilarov and Ali Gambarli from educated people who have devoted their lives to the training of teachers. Most of the students taught by Ali Hasanali oglu Gambarli at Ordubad Pedagogical College and Ordubad City School were candidates of sciences and doctors of sciences. Yahya Aliyev, Jalal Aliyev, Rahim Rahimov, Farman Hasanov, Jabbar Sattarov, Said Sadigov, Adnam Aghalarov, Ibad Farajov and many others. Honorary teacher of Azerbaijan, candidate of historical sciences, Ali Aliyev frequently mentions the name of his best friend Ali Gambarli in his archives.

Key words: *Khalil Aga Hacilarov, Mammad Tagi Sidqi, Abdulali Tahirov, education school, Nakhchivan Pedagogical Technical School, Ordubad Pedagogical school, Medal of Bravery Labor, Azerbaijan Pedagogical University.*

Зульфія ІСМАЙЛОВА,

orcid.org/0000-0002-3899-3787

аспірант музейного відділу

Нахічеванського університету,

Нахічеванський державний архів Республіки Азербайджан

(Баку, Азербайджан) rus_rahimli@yahoo.com

ОСВІЧЕНЕ ПОКОЛІННЯ, ЯКЕ ВІДІГРАЄ ВЕЛИКУ РОЛЬ У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ У НАХІЧІВАНІ

У статті йдеться про Халіла ага Гаджіларова, в якого були особливі заслуги в розвитку народної освіти в Нахічевані. Під час І з'їзду Вчителів Нахічеванського краю, проведеного його секретаріатом, одностайно було прийнято постанову про відкриття Нахічеванської Вчительської Семінарії. Як перший директор Нахічеванської Вчительської Семінарії (1922-1928) Халіла ага Гаджіларов має багато заслуг у підготовці педагогічних кадрів.

Також у статті висвітлено діяльність Алі Гамбарлі, який працював директором Ордубадського педагогічного училища. Під його керівництвом Педагогічний технікум встановив свою роботу під умовами Великої Вітчизняної війни. В захисний фонд країни Ордубадський Педагогічний технікум перевів багато грошей.

Джаліл Мамедгулузаде, Алігулієв Наджафов-Гамкусар, Рзагулу Наджафов стояли на чолі освіти в регіоні. Встановлення радянської влади в Азербайджані дозволило боротьбу цих прогресивних сил за освіту народу. Величезна маса людей, які століттями придушувалися неписьменністю, отримала можливість опанувати освіту й культуру.

У Нахічевані в перші роки радянської влади підготовку викладацького складу виконували Абдулазіма Рустамова, Мухаммеда Расізаде, Хасана Халілова, Хасана Газієва, Хадідже Юсіфбейлі, Назлі Наджафова, Халіла Ага Гаджіларова, Алі Гамбарлі та іншію.

Халілі ага Гаджіларов і Алі Гамбарлі були освіченими людьми, які присвятили своє життя підготовці вчителів. Більшість студентів, в яких викладав Алі Гасаналі огли Гамбарлі в Ордубадському педагогічному коледжі і Ордубадській міській школі, були кандидатами наук і докторами наук: Яхья Алієв, Джалал Алієв, Рахім Рагімов, Фарман Гасанов, Джаббар Саттаров, Саїд Садигов, Аднам Агаларов, Ібатов Фарадж і багато інших. Почесний вчитель Азербайджану, кандидат історичних наук Алі Алієв часто згадує ім'я свого кращого друга Алі Гамбарлі в своїх архівах.

Ключові слова: *Халіла ага Гаджіларов, Мамед Тагі Сідгі, Абдулаєв Тахір, школа виховання, Нахічеванський педагогічний технікум, Ордубадське педагогічне училище, медалі «За трудову відзнаку», Азербайджанський педагогічний інститут.*

Introduction. After the establishment of Soviet power in Azerbaijan and its integral part, Nakhchivan, as in all other areas, made a major breakthrough in public education. If we look at history, it is clear that in the early twentieth century Nakhchivan struggles for the progressive forces of the nation, which are well known to the wishes and desires of the people, its way of living, the opening of schools, and the education of hard-working children.

Jalil Mammadguluzadeh, Aligulu Najafov-Gamkusal, Rzagulu Najafov and others stood in front of these enlightener forces. The establishment of the Soviet power in Azerbaijan resolved the struggle of these progressive forces for the enlightenment of the people. The vast mass of people, who have been suppressed by the illiteracy for centuries, has gained the opportunity to acquire education and culture. In Nakhchivan during the first years of Soviet rule, training of teaching staff has main roles of Abdulazim Rustamov, Mohammad Rasizadeh, Hasan Khalilov, Hasan Gaziyeu, Khadija Yusifbeyli, Nazli Najafova, Khalil aga Hajilarov, Ali Gambarli and others. I want to inform you about Khalil aga Hajilarov and Ali Gambarli from educated people who have devoted their lives to the training of teachers.

Discussion. On October 10, 1920, by the decision of the Nakhchivan Revolutionary Committee, the Department of Public Education was established. The main task of the education department was to involve children in general education, to open literacy courses for the elderly and so on. That is why the Nakhchivan Revolutionary Committee gave all nations the right to free primary and compulsory education. There was a great need for teachers with knowledge of pedagogical, scientific and methodological skills to handle these difficult and responsible tasks.

Considering the great need for teachers in Nakhchivan AR schools, it was necessary to open a pedagogical educational institution. In 1922 the People's Commissars' Council was established in Nakhchivan. The Nakhchivan Education Department, established by the decision of the Nakhchivan Revolution Committee, also functioned as the Public Education Commission within the Council of People's Commissars. At the I Congress of Teachers of the Nakhchivan Republic in August 1922, the issue of establishing the Seminary of Teachers was discussed.

It was decided to open the Teachers Seminary. "Khalilaga Hajilarov took an active part in the organization and holding of the First Congress of Teachers of Nakhchivan and conducted the secretariat of the Congress" (Nakhchivan AR DA, archive fund 713, list 1, work 71) Who was Khalil aga Gadzhilov, who suffered such a heavy burden at an early age?

The Nakhchivan AR State Archive contains sufficient information about Khalil aga Hajilarov. Khalil aga Hajilarov was born in 1895 in Nakhchivan.

Invited by educated educators of the time from Ordubad to Nakhchivan, M. Sidgy founded the school of education in Nakhchivan. Khalilaga Hajilaro's education in this school is also mentioned in the list of first-graders of the first class, compiled by M. Tagi Sidji in 1901, with Rza Tahmasib Beyzadeh, Aligulu Rasizadeh, Suleyman aga Kangarli, Bahaul aga Kangumli.

In the future, it became clear that Abdulazim Rustamzadeh, who worked with him in his youth also Mirjafar Seyidzade (Mirjir Mirishli), studied at the same school. "Well-known revolutionary Ibrahim Abilov, prominent writer M.S Ordubadi, powerful representative of romance H. Javid, poet Aligulu Gamkusal, professor Aziz Sharif, famous Azerbaijani artist B. Kangarli, professor Reza Tahmasib, writer and translator Ali Sabri, honored teacher Hasan Safarli, Mirjafar Mirisli and many Azerbaijani intellectuals Khalilaga Hajilarov's education in the Middle and Middle East enlightenment by M. Taghi Sighi as a future educator, organizer and educator played a key role" (Sidqi, 2015).

In 1906 "Khalil aga Hajilarov accepted into the Transcaucasian Gori Teachers Seminary" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 2). After studying here, he admitted to Stavropol Higher Pedagogical Institute. He returned to Nakhchivan as a highly educated teacher. In the Nakhchivan AR State Archive, after the establishment of Soviet power in there documents expressing hard activities of "Khalil aga Hajilarov are preserved" (Nakhchivan AR DA, archive fund 713, list 1, work 71).

In the documents of the Nakhchivan Public Education Commission dated July 4, 1921, before the establishment of the Nakhchivan Pedagogical College, the organization of literacy courses in Nakhchivan in 1921 was reflected in the documentation of teaching courses in pedagogy and didactics in teacher courses, and teacher training at Rushdiyya School (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work According to the order №137 of the Nakhchivan Public Education Commission, dated November 5, 1922, "Hajilarov led the students' entrance examinations to the seminary" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 17).

On August 17, 1924, the Nakhchivan Commissariat of Public Education entrusted Hajilarova to send students to the "Nakhchivan Pedagogical Institute, following the admission of students to the Nakhchivan Pedagogical Institute" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 5) In the same year, Khalil aga Hajilarov

was appointed director of the newly opened school in Nakhchivan.

At the same time, he receives a salary of the director of the Nakhchivan Darul-Teaching [Nakhchivan AR DA, archive fund 1, list 1, work 37). It was able to handle 2 jobs with inexhaustible energy. In each case, the name of Khalil aga Hajilarov comes to the forefront in the archives of 1926. "On August 26, 1926 a commission was established for admission to the Unas Pedagogical College to accept student under the chairmanship of Abdulla Musazadeh, with membership of Khalil aga Hajilarov, Nazly Najafzadeh, Fatma Khanum" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 17) In September of the same year, Khalil aga Hajilarov was the head of Zakur Pedagogical College, Hasan Safarli, Abdusalim Rustamzadeh, Ali Khalilov, Ibrahim Khalil Akhundov, Kazanfar Hajili, Sharif Efendizadeh, Murad Tutayuk, Mirza Nasrullah Amirov were a teachers. (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 17).

"Among those enrolled at the Pedagogical College are Alizadeh Sharif, Rahim Abdouli, Eminzade Faraj, Humbatzade Habibulla, Jafar Kurban oglu, Sadig Guliyev and others" [Nakhchivan AR DA, archive fund 1, list 1, work 37). In June 1927, the first graduates of the Nakhchivan Pedagogical School, under the guidance of Khalil aga Hajilarov, came out on July 2 and returned. In 1927 the first edition of the Nakhchivan Pedagogical Technical College.

On this occasion, a large-scale book "Zukur Pedagogical Technical School" was published. The first page of the book was applied the first graduates of Kh.Hajilarov's Pedagogical College. The appeal addressed the specifics of the teaching work, its qualities, and the main features of education, training and upbringing.

It has written in the appeal: "You are starting a new life from today. Society expects you to be the leader, the harvest of your hard work. Show them that you are a leader in every situation, work hard for the prosperity of the land that feeds you, and make us promise and make us believe" (Nakhchivan AR DA, archive fund 713, list 1, work 71) Among the graduates of Nakhchivan Pedagogical College, Zangilan Abbasov's, Abdulla Karimov's, M. Seyidov's, Ali Farajov's, Ali Akhundov's, A. Kh. Mirishli's, Kazim's Talibov's, Nemat Novruzov's, Abdulali Tahirzadeh's, and Samad Seyidov's names are also reflected in the archive documents.

He is also the author of the article "The History of Nakhchivan Zukur Pedagogical College". This article provides interesting information on not only

the establishment, release and first graduation of the college, but also on the pre-revolutionary state and development of People's Education in Nakhchivan. There is also some interesting news about the first teachers of the college. In addition, the first graduation of Kh. Hajilarov is joyful news for the education of our country. Khalil aga Hajilarov was sent to Tbilisi Pedagogical School in 1928. Having great pedagogical experience, Hajilarov started working with unlimited energy.

Until 1941, he worked as an assistant principal at the Tbilisi Pedagogical School, and until the 1950s, he was a senior and head of the department at the Azerbaijan Department of the Tbilisi State Teachers' Institute named after AS Pushkin. From 1950 to 1957, he worked at various schools as a teacher, head of the department, and has a special authority of this educational activity among Georgian Azerbaijanis H. Hajilarov died in 1970.

The services of Kh.Hajilarov, who played a major role in the establishment of Nakhchivan Pedagogical College in Nakhchivan, training of teaching staff, should serve as an example for young generation today. Ali Gambarli was one of the educators who devoted his life to the people's education and the Soviet school since the early years of Soviet rule. Ali Gambarli was one of the second year graduates of Nakhchivan Country Teachers' Seminary. Ali Qambarli, a student of Khalil aga Hajilarov, was born in 1907 in Ordubad. In the early years of the twentieth century, there were Russian-Tatar schools in Ordubad and gaza schools in few villages.

In addition, there were madrasas and mollakhanas, where religious lessons were the main focus. Born at this time, Ali Qambarli was brought up by his parents, and enrolled in Ordubad city school at the age of 8 and studied here until 1923. At the 1st Congress of Nakhchivan Teachers, August 28-30, 1922, in light of the great need for teachers in Nakhchivan, issues of eradication of illiteracy, public education, girls' involvement in education, and educational programs were addressed. The Congress passed a law on the opening of the Teachers Seminary in Nakhchivan. The grand opening of the seminary was held on November 4, 1922. "Khalil aga Hajilarov is appointed director of the workshop at the Nakhchivan Commission on Public Education" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 13).

A commission consisting of Abdulazim Rustamov, Hasan Gaziyevev, Nazli Najafzade and Hasan Safarov examined the students wishing to enter the seminary. They examined for even the most deserving students from the most remote villages of Nakhchivan to

study at the seminary. Ali Gambarli, who attended primary school in Ordubad from 1918 to 1923, was admitted to the seminary in 1923. In the school year of 1927-1928, the school has its second issue. One of the 18 students who successfully graduated from the school was Ali Qambarli. He returned to his hometown of Ordubad after completing his full course at Nakhchivan Pedagogical College and earning his teacher's rights.

At the time of illiteracy and a great need for teachers, there was a teacher at the Ordubad sample school from 1928 to 1931. During his work, he has won a lot of sympathy from the students and teachers. From 1933 to 1936 he was promoted to inspector of Ordubad district Public Education Department. "From 1936 to 1937 he was appointed director of the Ordubad Public Education Department" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 3, work 91).

From 1939 to 1942 he worked as a principal at Ordubad High School. While working here, Ali Gambarli was also studying correspondence at the Azerbaijan Pedagogical Institute. Nakhchivan Pedagogical College does not meet fully the great demand for teachers. Not only Nakhchivan USSR but also other regions of Azerbaijan include Zangilan, Minjivan, Fizuli, Gubadli and others. students from the regions came to study. Jalil Rafiyev, writer and journalist of the Ordubad's Golden Pen Award Laureate wrote in his article "The First Schools in Orduba": "Pedagogical Technical School was established in Ordubad in 1937 with the close participation of teachers Mehdi Mehdiyev, Hasan Kazimov, Gulam Ahmadzadeh, Rahim Rahimov, Bahlul Hajiyev and others" (Nakhchivan AR, archive fund 413, list 1, work 6).

For the second time, the Pedagogical School operated in Ordubad. Ordubad teachers were the key personnel of the Pedagogical College. Student of Azerbaijan Pedagogical Institute Ali Gambarli was also a member of the teaching staff of the Ordubad Pedagogical School. He heads the Pedagogical Technical School and also teaches at Ordubad City School. Ali Gambarli's years of working as director at the Ordubad Pedagogical School during the 1939-1943 school years coincided with a time when the battle of death on the flames fought. Thanks to his organization, the Ordubad Pedagogical School began its work in a condition of war.

The school had a perfect military cabin and a self-defense group. They held 6 military exercises. 5 times military lectures were read by teachers, and 100 people were sheltered for self-defense (11. Nakhchivan AR DA, archive fund 351, list 1, work 33). "The teacher and student collective of

the Pedagogical School, led by Ali Gambarli, sent 3800 azn money, 300 bonds, hot coats, 18 packs of dried fruits, 7 bookcases, 16 kg of colored metal, and fighters to the front. financially supported the families of his fellow countrymen, each of the mobilized children was given a set of uniforms, tutorials, and assigned 55 students to write letters to their families and read letters to their families" (12. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 376).

Ali Gambarli is still working at the Ordubad city school. Tovuz Sadigzade, the head of the Ordubad District Education Department, also describes Ali Qambarli as the most talented teacher: "Ali Hasanali oglu Gambarli, who has a continuous teaching experience of 20 years, has earned a great reputation in school and has achieved great success in the subject he teaches".

The results of the academic year 1942-1943 and the preparation for the 1943/1944 school year are presented in the report in the schools of Nakhchivan USSR: "One of the teachers in Nakhchivan Republican schools, known for his pedagogical and methodical skills and systematically assisting his young teachers, is Ali Gambarli, the director of the Ordubad Pedagogical School" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 364).

"Ali Gambarli, who has great authority among the teachers of the Nakhchivan Soviet Socialist Republic, was sent to the III Congress of Teachers of the Azerbaijan SSR in 1946" (Nakhchivan AR, archive fund 1, list 6, work 147). Ali Gambarli's excellent service in the branch of education was appropriately assessed, he was awarded the title of "Honorary Teacher of Azerbaijan" by the Decree of the Supreme Soviet of the Soviet Socialist Republic of Azerbaijan in 1942. "He was awarded the Order of Honor by the Decree of the Supreme Soviet of the USSR and in 1948 was elected a deputy of the Labor Council of Ordubad City" (Nakhchivan AR DA, archive fund 1, list 3, work 691).

Conclusion. Most of the students taught by Ali Hasanali oglu Gambarli at Ordubad Pedagogical College and Ordubad City School were candidates of sciences and doctors of sciences. Yahya Aliyev, Jalal Aliyev, Rahim Rahimov, Farman Hasanov, Jabbar Sattarov, Said Sadigov, Adnam Aghalarov, Ibad Farajov and many others. Honorary teacher of Azerbaijan, candidate of historical sciences, Ali Aliyev frequently mentions the name of his best friend Ali Gambarli in his archives. More than half a century of pedagogical activity Ali Gambarli died at the age of 80 in 1987, his bright face is to live in the hearts of his lovers.

REFERENCES

1. Nakhchivan AR DA, archive fund 713, list 1, work 71.
2. The fate and art of M.T Sidqi. Acami, 2015.
3. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 2.
4. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 17.
5. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 2, work 5.
6. Nakhchivan AR DA, archive fund 1, list 1, work 37.
7. Nakhchivan AR DA, archive fund 713, list 1, work 71.
8. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 13.
9. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 3, work 91.
10. Nakhchivan AR, archive fund 413, list 1, work 6.
11. Nakhchivan AR DA, archive fund 351, list 1, work 33.
12. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 376.
13. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 1, work 364.
14. Nakhchivan AR, archive fund 1, list 6, work 147.
15. Nakhchivan AR DA, archive fund 1, list 3, work 691.

УДК 479.243

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208886>**Назим Рахбар оглу МАМЕДОВ,***orcid.org/0000-0002-3114-1856*

доктор исторических наук,

главный научный сотрудник

Института истории имени А. А. Бакиханова

Национальной академии наук Азербайджана

(Баку, Азербайджан) *rus_rahimli@yahoo.com***ИСТОРИЯ АГДАМСКОГО РАЙОНА АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

Эта статья посвящена исследованию истории целостности Агдамского района и Азербайджана, который имеет большое значение и вызывает большой интерес.

На основании поступивших в обращение источников доказано, что главный фактор социально-экономического и культурного развития встретился в правительстве Агдамского района масс Азербайджана.

Одним из древних поселений Азербайджана является Агдам. Топоним «Агдам» имеет значение «белая крепость», «белые крепостные стены», «небольшая укрепленная территория».

Территория Агдамского района расположена на стыке гор Малого Кавказа и низменности Куро-Араз, на северо-восточных подошвах горного массива Гара-Баги, на равнине Гарабаг. Общая площадь района составляет 154 квадратных километра, а население области составляет 175 тысяч человек. Географическое положение Агдамского района создает очень благоприятные условия для жизни людей и экономического развития.

Агдамский район граничит на севере с Тертерским и Бардинским, на востоке – с Агджабединским, на юге – с Ходжавендским, на юго-западе – с Ходжалинским, а на западе – с Кельбаджарским районами.

Следует отметить, что рельеф Агдамского района состоит в основном из равнины и частично из невысоких гор. Антропогенные и неогеновые отложения распространены в равнинной части региона, а Мели и Юрий – в горной части.

Территория Агдамского района находится в зоне сухого субтропического климата. Зимой здесь преобладает сухой, умеренно теплый климат. Этот тип климата характеризуется мягкой зимой, умеренной влажностью и обильными осадками. А летний климат района – умеренно теплый. Плоская часть области имеет уклон в 40 квадратных километров и поднимается на абсолютную высоту 450–500 метров. Между горами и равнинами Агдамского района существует глубокий тектонический разрыв, который отчетливо виден на рельефе. Это обстоятельство создает в рельефе признаки резкого перехода.

Заключение этой исследовательской работы показывает, что во все периоды истории Агдамский район был и остается неотъемлемой частью Азербайджана.

Ключевые слова: Карабах, Азербайджан, Агдам, оккупация, вандализм.

Назим Рахбар оглу МАМЕДОВ,

доктор історичних наук,

головний науковий співробітник

Інститут історії імені А. А. Бакиханова

Національної академії наук Азербайджану

(Баку, Азербайджан) *rus_rahimli@yahoo.com***ІСТОРІЯ АГДАМСКОГО РАЙОНУ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЇ РЕСПУБЛІКИ**

Ця стаття присвячена дослідженню історії цілісності району Агдам та Азербайджану, що має велике значення та викликає великий інтерес.

На основі джерел, які вводяться в обіг, доведено, що головний фактор соціально-економічного та культурного розвитку мав місцевий уряд Азербайджану в районі Агдам.

Агдам – з одне з давніх поселень Азербайджану. Топонім «Агдам» має значення «біла фортеця», «білі кріпосні стіни», «укріплена невелика територія».

Територія району Агдам розташована на стику гір Малого Кавказу та Куро-Аразької низовини, на північно-східній підосвіті гірського хребта Гара-Багі, на рівнині Гарабаг. Загальна площа області – 154 квадратних кілометри, кількість населення району – 175 тисяч людей. Географічне розташування регіону Агдам створює дуже сприятливі умови для життя людей та економічного розвитку.

Район Агдам межує на півночі з Тертерським та Бардинським, на сході – з Атябединським, на півдні – з Ходжахавенським, на південному заході – з Ходжалінським, а на заході – з Кельбаджарським районами.

Варто зазначити, що рельєф району Агдам складається переважно з рівнин та частково з низьких гір. Антропогенні та неогенові родовища поширені на низинній частині регіону, а Мелі та Юрі – на гірській частині.

Территория района Агдам находится в зоне сухого субтропического климата. Зимку преобладают сухой, умеренно теплый климат. Этот тип климата характеризуется зимовой мягкостью, умеренной влажностью и ясными опадками. А летний климат района – умеренно теплый. Равнинная часть области имеет склон 40 квадратных километров и поднимается на абсолютную высоту 450–500 метров. Между горами и равнинами района Агдам есть глубокий тектонический прогиб, что хорошо видно на рельефе. Эта обстановка создает в рельефе признаки резкого перехода.

У вывода этой исследовательской работы указано, что в все периоды истории район Агдама был и является неотъемлемой частью Азербайджана.

Ключевые слова: Карабах, Азербайджан, Агдам, оккупация, вандализм.

Nazim Rahbar oglu MAMMADOV,

orcid.org/0000-0002-3114-1856

Doctor of Historical Sciences,

*Chief Researcher at the A. A. Bakykhanov Institute of History
of the Azerbaijan National Academy of Sciences
(Baku, Azerbaijan) rus_rahimli@yahoo.com*

HISTORY OF THE AGDAM DISTRICT OF THE AZERBAIJAN REPUBLIC

This article deals with the research of the history of the integrity of Agdam district and Azerbaijan is of great importance and routed great interest.

Basing on sources entered into circulation is proved that the main factor for social-economic and cultural development met in Agdam district was Azerbaijan government.

One of the ancient settlements of Azerbaijan is Agdam. The toponym “Agdam” has the meaning “white fortress”, “white fortress walls”, “fortified small territory”.

The territory of Agdam district is located at the junction of the mountains of the Lesser Caucasus and the Curo-Araz lowlands, at the northeastern soles of the Gara-Bagi mountain range, in the Garabag plain. The total area of the area is 154 square kilometers, and the population of the area is 175 thousand. man. The geographical location of Agdam region creates very favorable conditions for people’s lives and economic development

Agdam district is bordered on the north by Tertersky and Bardinsky, on the east by Agjabedinsky, on the south by Khodzavendsky, on the southwest by Khodzhalinsky and on the west by Kelbajar districts.

It should be noted that the relief of Agdam district consists mainly of the plain and partly of the low mountains. Anthropogenic and Neogene deposits are distributed on the lowland part of the region, and Meli and Yuri deposits on the mountainous part.

The territory of Agdam district is in a zone of dry sub-tropical climate. In winter, it is mostly dominated by dry, moderately warm climates. This type of climate is characterized by winter softness, moderate humidity, and heavy rainfall. And the summer climate of the area is moderately warm. The flat part of the area has a slope of 40 square kilometers and rises to an absolute height of 450–500 meters. There is a deep tectonic gap between the mountains and the plains of Agdam area, which is clearly visible in the relief. This circumstance creates in the relief signs of a sharp transition.

The conclusion of this research work shows that in all periods of history Agdam district was and is an integral part of Azerbaijan.

Key words: Karabakh, Azerbaijan, Agdam, occupation, vandalism.

Постановка проблемы. Опираясь на нововнедренные источники, было доказано, что в развитии района Агдама значительную роль играло Азербайджанское правительство. Был сделан вывод о том, что на всех этапах истории район Агдам был и остается неотъемлемой частью Азербайджана

Одним из древних населенных пунктов Азербайджана является Агдам. Топоним «Агдам» имеет значения «белая крепость», «белые крепостные стены», «укрепленная малая территория».

Территория Агдамского района находится на стыке гор Малого Кавказа и Кюро-Аразской низменности, у северо-восточных подошв Гарабагского горного хребта, на Гарабагской равнине. Общая площадь территории района составляет 154 квадратных километра, а количество населения района – 175 тыс. человек. Географическое

положение Агдамского района создает очень благоприятные условия для жизни людей и развития хозяйства (Алиев, Будагов, 2002).

Агдамский район граничит с севера с Тертерским и Бардинским, с востока – с Агджабединским, с юга – с Ходжавендским, с юго-запада – с Ходжалинским, с запада – с Кельбаджарским районами. Равнинная часть этого района имеет наклонность в 40 квадратных километров и повышается до абсолютной высоты 450–500 метров. Между горами и равнинной частью Агдамского района проходит глубокая тектоническая щель, которая очевидно заметна в рельефе. Это обстоятельство создает в рельефе признаки острого перехода.

Агдамский район Азербайджанской Республики создан в 1930 году. В районе имеются 1 город, 14 поселков, 123 села. Административным

центром этого района является город Агдам (ГААР, ф. 411, оп. 30, д. 6, л. 162).

Анализ исследований. Изучением исторических, геополитических и других вопросов, касающихся Азербайджана, занимались Алиев Дж. Будагов Б. Турки, Эйюбов А. Карабах и много других учёных.

Цель статьи – исследовать историю Агдамского района Азербайджанской республики, который имеет большое значение и вызывает большой интерес.

Изложение основного материала. Вышеупомянутая особенность рельефа района обеспечивает пригодность всей территории для земледелия, облегчает ирригационные работы и использование сельскохозяйственных машин, защищает земли от процессов эрозии, повышает плодородность и урожайность земель. Разрушение поверхности почвы связано в основном с орошением и процент эрозии крайне мизерный.

Территория Агдамского района на 15–16 километров простирается до северо-восточных подошв Гарабагского горного хребта вдоль долин рек Гаргар, Хачын, Габарты, Паправанд и Гюлаблы. На этих местах абсолютная высота достигает до 600–700 метров, а максимальная высота составляет 1 350 метров (ГААР, ф. 1114, оп. 15, д. 16, л. 273).

Отметим, что рельеф Агдамского района состоит в основном из равнины, а частично – из невысоких гор. На равнинной части района распространены отложения Антропогена и Неогена, а на гористой части – Мели и Юры.

Территория Агдамского района находится в зоне сухого субтропического климата. Зимой здесь в основном господствует сухой, умеренно-теплый тип климата. Такой тип климата характеризуется зимой мягкостью, умеренной сыростью и обильными осадками. А летний климат района – умеренно-теплый. Общее количество солнечных дней в году составляет 2 300 часов, общая радиация – 122,5 кал/см. кв., а радиационный баланс – 47,1 кал/см. кв. Средняя годовая температура воздуха достигает до 13,1 градусов. Зима умеренная, средняя температура самого холодного месяца в районе меняется от + 1,8 градусов до – 0,2 градусов. А средняя температура самого жаркого месяца меняется от 23 до 26 градусов (ГААР, ф. 410, оп. 1, д. 200, л. 10)

Среднегодовая относительная влажность воздуха в Агдамском районе составляет 69 процентов и в течение года влажность воздуха меняется от 50% до 80%. Количество годовых осадков составляет 400–500 мм. Среднегодовая скорость ветров не превышает 1,8 метров в секунду, и веют в основ-

ном в западном и восточном направлениях (ГААР, ф.89, оп. 1, д.8, л.25.5).

Общегодовое количество сильных ветров составляет всего один день. Количество умеренных ветряных дней доходит до 25 дней в году. Среднегодовой количество дней, в течение которых земля находится под покровом снега, не превышает 10–15. В течение года всего 1–2 дня падает град.

Реки Агдамского района – транзитные. Эти реки полностью берут свои воды на Гарабагском горном хребте и на склонах этого горного хребта, а на территории Агдамского района и потребляется в ходе орошения, ирригации, испаряется, ни одна река района не имеет приток. Реки Агдамского района в основном мелководные, в жаркие месяцы года и в период вегетации они высыхают. Относительно крупными реками района являются Гаргар, Хачын и Габарты.

Плотность речной сети и водный коэффициент рек свидетельствуют о том, что район остро нуждается в запасах воды и в эффективном использовании водных ресурсов. Поэтому необходимо соорудить на каждой из этих рек водохранилищ. В настоящее время на территории Агдамского района имеется только одно водохранилище на реке Хачын.

В Агдамский район поступает вода из Сярганского водохранилища, которое сооружено на реке Тертер. Однако вода, поступающая из этого водохранилища, не полностью удовлетворяет нужды народа в воде.

В зависимости от особенностей рельефа, климата и флоры в Агдамском районе распространены различные виды каштановых почв, горно-лесные и коричневые почвы. Коричневые почвы имеются в невысоких горных местностях и в предгорьях района. Негустые леса и кустарники района истреблены, а места, покрытые раньше негустыми лесами и кустарниками, превратились в степь. На предгорных частях равнин распространены тёмно-каштановые, а на низовьях – каштановые и светло-каштановые почвы. На близлежащих территориях Агдамского района, граничащих с Агджабединским и Бардинским районами, можно встретить серые почвы.

Растительный покров Агдамского района ранее состоял из травянистых, полынных степей и сухих солончаков, пастбищ, кустарников и редких лесов. Ныне леса остаются только в предгорьях и в невысоких горных местах и они занимают 1,7 тыс. гектаров территории Агдамского района. Поблизости Султанбуда остались редкие леса, где растут фисташковые, мастиковые деревья. В связи

с активной трудовой деятельностью людей фауна Агдамского района очень скудная. На территории района можно встретить шакала, лису, волка, зайца, пресмыкающихся, грызунов, куропадку, турача, рябчика (ГААР, ф. 271, оп. 16, д. 1, л. 216).

Средняя плотность населения Агдамского района составляет 152 человека на один квадратный километр. 66 процентов населения района живёт в сёлах, а 34% – в административном центре района Агдам и в посёлках. Город Агдам, посёлок Гузанлы, сёла Мерзили и Сейидли являются самыми населёнными пунктами района.

Агдамский район входит в Верхнегарабаский экономический район Азербайджанской Республики. До оккупации вооружёнными формированиями Республики Армения Агдамский район был одним из центров тяжёлой, пищевой, лёгкой промышленности, развитого сельского хозяйства Азербайджанской Республики. Ныне 77,4% территории Агдамского района находится под армянской оккупацией, РА уничтожила экономический потенциал 82 населённых пунктов, в том числе 80 сёл, один город и 1 посёлок (ГААР, ф. 710, оп. 1, д. 9, л. 247).

В 44-х населённых пунктах Агдамского района, в том числе в 43-х сёлах и в одном посёлке, не оккупированных армянами, развиваются такие области сельского хозяйства как животноводство, виноградарство, бахчеводство, овощеводство, плодководство и зерноводство.

В Агдамском районе функционируют нижеследующие объекты образования, просвещения: 151 общеобразовательных школ, 11 детских музыкальных школ, два профтехучилища, музыкальный техникум, социально-экономический колледж, 52 библиотеки, 31 клуб, 15 домов культуры, школа мугама, 4 музея. В районе развиваются такие отрасли народного творчества как ковроткачество, занятие медника, художественная вышивка, широко распространено ручное ковроделие (ГААР, ф. 27, оп. 1, д. 16, л. 298).

До армянской оккупации в Агдамском районе было более пятидесяти памятником архитектуры. Особое внимание любителей истории привлекали нижеследующие памятники: мавзолей Гутлу Муса оглу в селе Хачындербетли (1314 г.), мавзолей в селе Кянгарли (XIV в.), храм в селе Магсудлу (XV в.), храм в селе Салахлы-Кянгарли (XVI в.), два мавзолея XVIII века в селе Паправанд, мечеть и мавзолей, сооружённые в XVIII столетии, мечеть в селе Гияслы (XVIII в.), комплекс памятников «Имарет» (XIX в.), мечеть в городе Агдам (1868 г.).

В Агдамском районе действуют нижеследующие объекты здравоохранения: 20 больниц, имеющих 1 090 коек, в частности центральная

районная и детская, офтальмологическая, межрайонная психиатрическая больницы, родильный дом, 12 сельский больниц, 3 диспансера, центр гигиены и эпидемиологии, 27 врачебных амбулаторий, 82 фельдшерско-акушерских пункта, в области здравоохранения трудятся 324 врача, 18 стоматологов, 997 медиков со средним специальным образованием, в том числе 195 акушеров (ГААР, ф. 79, оп. 2, д. 11, л. 189).

Напомним, что на фронты Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. ушли 7 361 агдамцев, 3 686 из них пали смертью храбрых.

На территории Агдамского района Азербайджанской Республики, вблизи города Агдам находится Агдамское водохранилище. Это водохранилище сдано в эксплуатацию в 1963 г. Вода в этом водохранилище поступает из канал, доведённого до реки Гаргар. Общая площадь Агдама составляет 50 гектаров, общая вместимость – 1,6 миллиона кубометров, в частности полезная вместимость – 1,4 миллиона кубометров. Водными ресурсами Агдамского водохранилища пользуются в основном в орошении.

В районе действует Агдамский Драматический Театр им. А. Ахвердиева, который был создан ещё в 1923 г. при драматическом рабочем клубе, а впоследствии действовал музыкально-драматический коллектив. В 1937–1950 гг. этот театр действовал как Агдамский Государственный Драматический Театр, а в 1950–1968 гг. в качестве драматического коллектива и народного театра. А 1968 г. этот театр вновь стал Государственным. В 1969 г. Агдамский Государственный Драматический Театр получил название «Агдамский Государственный Драматический Театр им. А. Ахвердиева». В репертуаре театра были широко представлены классические пьесы, в том числе художественные произведения, посвящённые историческим и современным темам (ГААР, ф. 379, оп. 3, д. 14, л. 3410).

Населённый пункт Агдам получил статус города в 1828 г. До армянской оккупации население города Агдам составляло 40 тыс. человек и город был одним из развивающихся промышленных центров Азербайджанской Республики. Тогда в городе Агдам действовали нижеследующие объекты промышленности, культуры и здравоохранения: мясокомбинат, метис-фурнитурный, винный, шелкопрядильный заводы, ковроткачественная фабрика, хлебозавод, электросеть, общеобразовательных школ, Агдамский Государственный Драматический Театр им. А. Ахвердиева, краеведческий музей, единственный в мире музей хлеба, 3 библиотеки, дом культуры, кинотеатр, 8 больниц и другие.

С 1930 г. в Агдамском районе издавалась газета «Колхозчу» («Колхозник»). В 1932 г. эта газета начала выходить под названием «Ленин йолу» («Путь Ленина»). После восстановления государственной независимости Азербайджана (1991 г.) газета публиковалась под названием «Агдам» (Эйюбов, 1998).

История местных радиопередач в Агдамском районе начинается с 1930 г. Большинство домов в районе пользовалось услугами радио. Ретрансляционная установка, сооружённая на территории района, распространяла передачи республиканского телевидения и телевизионных каналов Москвы. После армянской оккупации работа местных радиопередач была нарушена, радиосеть района была разрушена.

Выводы. В начале 90-х гг. прошлого века официальные круги Республики Армения и армянские сепаратисты Нагорного Гарабага с непосредственной помощью, активным участием российских вооружённых формирований оккупировали Шушинский, Лачинский, Кельбаджарский районы Азербайджанской Республики и приступили к оккупации Агдамского района АР. Они для захвата Агдамского района начали широкомасштабные наступательные операции на Агдамский район. Наступательная операция армян, начавшаяся с 11 июня 1993 г., завершилась 23 июля того же года оккупацией города Агдам. В

результате военной агрессии, длившейся до 12 мая 1994 г., армяне сумели оккупировать 846,7 квадратных километров (это составляет 77,4 %) территории Агдамского района. Город Агдам и 84 села Агдамского района, оккупированные армянами, были зверски разрушены ими. Почти 5 тыс. героев, отважных сынов, защищавших город Агдам от армянской агрессии, героически погибли, тысячи граждан нашей страны стали инвалидами, более 126 тысяч агдамцев были вынуждены покинуть родные очаги (История отечества: 1939–1991, 1992.)

14 воинов-агдамцев, героически сражавшихся в военных операциях против армян за территориальную целостность Азербайджанской Республики, были удостоены самого высокого звания – «Национального Героя Азербайджана». Имена таких отважных сыновей Родины как Ширин Мирзоев, Аллахверди Багиров, Асиф Магеррамов, Ихтияр Гасымов, Натиг Ахмедов, Фаиг Агаев, Надир Алиев, Бахшейиш Пашаев, Эльмар Эдилов, Мухтар Гасымов, Алиабас Искендеров, Фазиль Мехтиев, Ровшан Гусейнов, Джанполад Рзаев и Хидаят Рустамов навсегда останутся в памяти благодарного азербайджанского народа. Святая идея, цель этих героев вскоре претворится в жизнь – будет освобождён Агдамский район, все земли Азербайджанской Республики, находящиеся ныне под оккупацией армян.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алиев Дж. Будагов Б. Турки, Азербайджанцы, армяне: геноцид исторический правды. Москва, 2002.
2. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 411, оп. 30, д. 6, л. 16.
3. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 1114, оп. 15, д. 16, л. 27.
4. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 410, оп. 1, д. 200, л. 10.
5. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 89, оп. 1, д. 8, л. 25.
6. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 271, оп. 16, д. 1, л. 21.
7. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 710, оп. 1, д. 9, л. 24.
8. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 27, оп. 1, д. 16, л. 29.
9. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 79, оп. 2, д. 11, л. 18.
10. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi, ф. 379, оп. 3, д. 14, л. 34.
11. Эйюбов А. Карабах, краткая хронология большой ежи и фарисейства. Баку, 1998.
12. История отечества: 1939–1991. Москва, 1992.

REFERENCES

1. Aliev Dzh. Budagov B. Turki, Azerbajdzhancy, armjane: genocid istoricheskij pravdy [Turks, Azerbaijanis, Armenians: historical genocide of truth]. M., 2002. [in Azerbaijanian].
2. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.411, op. 30, d. 6, l. 16. [in Azerbaijanian].
3. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.1114, op. 15, d. 16, l. 27. [in Azerbaijanian].
4. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.410, op. 1, d. 200, l. 10. [in Azerbaijanian].
5. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.89, op. 1, d. 8, l. 25. [in Azerbaijanian].
6. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.271, op. 16, d. 1, l. 21. [in Azerbaijanian].
7. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.710, op. 1, d. 9, l. 24. [in Azerbaijanian].
8. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.27, op. 1, d. 16, l. 29. [in Azerbaijanian].
9. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.79, op. 2, d. 11, l. 18. [in Azerbaijanian].
10. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivi [State Archives of the Republic of Azerbaijan], f.379, op. 3, d. 14, l. 34. [in Azerbaijanian].
11. Jejjubov A. Karabah, kratkaja hronologija bol'noj ezhi i farisejstva. [Karabakh, a brief chronology of a sick hedgehog and Pharisee. Baku, 1998.] Baku, 1998. [in Azerbaijanian].
12. Istoriija otechestva: 1939–1991. [History of the Fatherland: 1939–1991.] M., 1992. [in Russian].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 687.016

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208888>

Михайло АЛЕКСАНДРОВ,

orcid.org/0000-0001-9574-232X

кандидат юридичних наук,

старший науковий співробітник відділу розроблення та вдосконалення форми одягу
Державного науково-дослідного інституту Міністерства внутрішніх справ України
(Київ, Україна) Michael_Alexandrov@ukr.net

ВИЗНАЧЕННЯ ХАРАКТЕРНИХ ОЗНАК ФРЕНЧА ЯК ПРЕДМЕТА ОДЯГУ

У статті досліджено характерні ознаки френча як предмету одягу. Автором розглянуто історію виникнення терміну «френч», його тлумачення, опрацьовано спільні й відмінні риси тлумачень. Визначено, що термін «френч» виник у першій третині ХХ ст. і пов'язаний із предметом військової форми одягу британської армії. На підставі аналізу зроблено висновок, що френч є різновидом піджака або куртки, а також обґрунтовано, що характерні ознаки френча потребують додаткового дослідження.

З метою виокремлення характерних особливостей френча проведено аналіз історичних зразків предметів одягу, які в різних джерелах неофіційно отримали назву «френч». Представлено фотографії одягнених у френчі політичних і військових діячів першої половини ХХ ст. різних країн Світу (Велика Британія, Росія, Китай). На підставі проведеного аналізу виділено лише одну характерну особливість френча – чотири зовнішні кишені.

Для глибшого дослідження було вивчено описи предметів історичного форменого одягу, яким назва «френч» була надана в офіційних документах. Досліджено матеріали з історії форменого одягу, проаналізовано конструкцію френчів, які використовувались як формений одяг у Червоній Армії та Радянській Міліції в 1920–1930-х роках. Було складено матрицю конструктивних і конструктивно-декоративних елементів френчів за тверджених зразків. Зі складеної матриці визначено додаткову характерну ознаку френча як предмету одягу – напівприлеглий силует, а також підтверджено, що характерною ознакою френча є чотири зовнішні кишені.

У висновках автор формулює власне визначення френча як різновиду куртки або піджака напівприлеглому силуету, який має чотири зовнішні кишені.

Дослідження особливостей історичних зразків одягу проводилося аналітичним методом і методом спостереження. Виокремлення характерних ознак френча як предмету одягу здійснено за допомогою методу індукції.

Результати дослідження можуть бути використані під час вивчення історії костюму, формування термінології швейних виробів, а також під час розроблення колекцій форменого одягу стилю «мілітарі».

Ключові слова: одяг, френч, куртка, піджак, конструкція, конструктивні елементи, конструктивно-декоративні елементи, кишеня, комір, рукав, силует.

Mykhailo ALEKSANDROV,

orcid.org/0000-0001-9574-232X

Candidate of Juridical Sciences,

Senior Researcher of the Department of Development and Improvement of Uniforms
of the State Research Institute of the Ministry of Internal Affairs of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) Michael_Alexandrov@ukr.net

DETERMINATION OF THE FEATURES OF A FRENCH AS AN ITEM OF CLOTHING

Paper studies the features of french as item of clothing. The author investigates the history of the term “French”, its interpretation, identifies common and distinct features of interpretations. Determinated that item of outer uniform of Great Britain Army was named “French” for first time during Great War. The analysis concludes that the french is a type of jacket or coat, and it is substantiated that the features of the french need further investigation. Also the lot of interpretations of term “french” contain statements that the french is type of military clothes.

In order to distinguish the features of the french, an analysis historical samples of items of clothing of twenty century from different countries (Great Britain, Russia, China), which in various sources were informally called “french”, was carried out. On the basis of an analysis of these items of clothing, the distinctive feature of the french was identified – four outer pockets. Types of pockets, sleeves, collars and other detail of clothing in various examples of french may be different.

For a more in-depth study, the descriptions of items of historical uniform that were used by Soviet Militia and Red Army during 1920–1930s, and which were named “french” in official documents, were analyzed. The matrix of structural

and structural-decorative elements of frenches of approved samples was formulated. The composite matrix identified an additional characteristic of french as an item of clothing – a semi-fitting silhouette, and also confirmed that the characteristic feature of french is four outer pockets.

In the conclusions, the author formulates his own definition of a french as a kind of jacket or coat of a semi-fitting silhouette, which has four outer pockets.

The study of the features of historical samples of clothing was carried out by analytical method and method of observation. Distinguishing of the features of the french as an item of clothing is carried out by use of the method of induction.

The results of the paper can be used in the research of the history of clothing, the formation of the terminology of garments, as well as the development of military-style collections of uniforms.

Key words: clothing, french, coat, jacket, design, structural elements, decorative elements, pocket, collar, sleeve, silhouette.

Постановка проблеми. Кожен із предметів одягу має відповідні ознаки, за яким визначається його назва. Такими ознаками є статеве, вікове й функціональне призначення виробу, опорні ділянки тіла людини, основний матеріал, з якого виготовлено одяг, його окремі конструктивні й конструктивно-декоративні елементи. Натепер класифікація швейних виробів здійснюється відповідно до ДСТУ 2027 (Вироби швейні, 1993). Однак зазначений нормативний документ наводить пояснення щодо термінів, які стосуються виключно цивільного одягу. Натомість назви й термінологія предметів форменого одягу залишаються невизначеними. Така ситуація зумовлює необхідність детального дослідження предметів форменого одягу для визначення їхніх характерних конструктивних особливостей. Зазначені дослідження значно б сприяли вдосконаленню процесів проектування форменого одягу й розроблення нормативних документів і нормативно-правових актів щодо затвердження опису й зразків, норм належності й правил носіння однострою.

Необхідність розроблення термінології форменого одягу актуальне також у світлі популярності стилю «мілітарі». Оскільки проектування одягу в стилі «мілітарі» передбачає аналіз і синтез не тільки сучасного, а й історичного форменого одягу, то важливо під час визначення термінів досліджувати предмети форменого одягу, які були популярними в минулі часи. Одним із таких предметів є френч, названий на честь англійського фельдмаршала Джона Френча, який отримав розповсюдження в роки Першої світової війни (Каталевська, Дев'ятьярова, 2012). Теперішня популярність френча як одягу зумовлена його широким використанням у Китаї впродовж ХХ ст. і сучасними тенденціями до використання східних, зокрема китайських елементів у розвитку моди.

Аналіз досліджень. У дослідженнях таких науковців, як Nikoleta Doliničová, К. А. Буровік, Т. А. Дев'ятьярова, К. В. Каталевська,

А. В. Мокрова, Л. Н. Орленко, О. Ф. Сисоєва, Г. М. Тавліярова, Л. Н. Трет'якова розглядається походження назви «френч» і викладаються деякі конструктивні особливості. Проте основним предметом розгляду в працях зазначених дослідників є походження назви. У популярних статтях, розміщених у мережі Інтернет, наявні окремі статті щодо історії френча як предмету одягу, в яких розглядаються особливості конструкції френча (наприклад, стаття М. В. Самовича «История френча» (Самович)), однак у них міститься незначна кількість посилань на джерела дослідження. Отже, існує необхідність у поглибленому дослідженні характерних конструктивних особливостей френча як окремого предмету одягу.

Метою статті є визначення характерних ознак френча як предмету одягу. Для досягнення поставленої мети пропонується виконати наступні завдання:

- проаналізувати наявні визначення терміну «френч», які надаються різними авторами;
- дослідити історію виникнення та використання френча, а також застосування терміну «френч» як офіційного визначення конкретних предметів одягу;
- визначити конструктивні особливості френчів різних моделей;
- скласти таблиці конструктивних і конструктивно-декоративних елементів відомих френчів;
- на основі проведеного аналізу надати авторське визначення френча як предмета одягу, визначивши його характерні особливості.

Виклад основного матеріалу. Щодо визначень френча, то розгляд більшості з них свідчить, що френч є різновидом куртки або кітеля. Так, К. В. Каталевська й Т. А. Дев'ятьярова визначають френч як «кітель вільного зразка» (Каталевська, Дев'ятьярова, 2012). Л. Н. Трет'якова визначає френч як «куртку військового зразка» (Трет'якова, 2017: 309). Сучасні дослідження в галузі моди визначають френч як піджак (Піджак

френч). Визначення куртки й піджака, закріплені в ДСТУ 2027, у цілому ідентичні: плечовий одяг із рукавами, розрізом або застібною згори донизу, яким укривають тулуб і частково стегна (Вироби швейні, 1993: 5). Різниця у визначеннях полягає в тому, що піджак є одягом фіксованої форми, яка досягається шляхом використання прокладкових матеріалів. Відомі нам детальні описи двох моделей френчів 20-х і 30-х років ХХ ст. свідчать, що жорстка прокладка в пілочках застосовувалася у френчах «відкритого типу» (з лацканами), натомість була відсутня у френчах «закритого типу» (зі стояче відкладним коміром) (Кибовський та ін., 2004: 166; Форма одягу, 1935: 31). Таким чином, можна зробити висновок, що френч може бути різновидом як куртки, так і піджака.

Якщо розглядати френч як різновид куртки або піджака, то важливо визначитись із характерними конструктивними особливостями, які власне й утворюють френч як окремий предмет. Так, К. А. Буровік дає визначення френча як куртки, що застібається до самого коміру, військового зразка з чотирма накладними кишнями (Буровік, 1996: 61). Л. В. Орленко трактує френч як куртку військового зразка в талію з чотирма зовнішніми накладними кишнями й поясом або хлястиком позаду (Орленко, 1996). Автор також зазначає, що в 1935 році френч був запроваджений у Червоній Армії. Однак ці два твердження Л. В. Орленко несумісні, адже френч зразка 1935 року мав лише дві накладні кишні (нижні кишні були прорізними) й не мав позаду ані хлястика, ані поясу (Форма одягу, 1935: 31). М. В. Самович, досліджуючи історію френча, зазначає, що френч – це «куртка, за кроєм подібна до піджака, але трохи

довше традиційного піджака, головною відмінною особливістю якої були чотири накладні кишні й хлястик ззаду» (Самович). З виокремлених автором особливостей френча – спірним, на нашу думку – є фактор довжини виробу. Насамперед не зрозуміло, що саме автор вважає «традиційним піджаком» і якою саме була його довжина й довжина френча відповідно. Далі М. В. Самович зазначає, що «практично з моменту його (френча – М. А.) створення крій і фасони допускали велике різноманіття» (Самович). Тому для визначення характерних конструктивних особливостей френча необхідно дослідити відомі нині предмети одягу, яким у різні часи надавалася назва «френч».

Першим таким зразком є френч, який носив фельдмаршал Джон Френч і від якого власне було сформовано назву цього предмета одягу. Аналіз літератури, яка присвячена історії форменого одягу Британської Імперії періоду Першої світової війни, свідчить, що фельдмаршал використовував комплект Service Dress, що складався зі штанів-галіфе й кітеля, який міг бути як відкритого, так і закритого типу (Bull Stephen, 1998; Pegler Martin, 1996). До періоду Першої світової війни відноситься і популяризація френча на теренах Російської Імперії. Френч став одним зі складових формування образу відомого політичного діяча О. Ф. Керенського, який неодноразово підкреслюється істориками (Орлов, 2011: 168; Колоницький, 2014: 131). Ще одним предметом одягу, який називають френчем, є верхній плечовий одяг, який носили політичні діячі Китаю Сунь Ятсен і Мао Цзедун. Саме завдяки Мао Цзедуну френч асоціюється з історією Китаю часів «Культурної революції», а сам френч отримав



а



б



в

Рис. 1. Френчі, які носили відомі військові і політичні діячі:
а) Джон Френч (WWI Hidden History, 2015); б) О. Ф. Керенський (Новгородские ведомости, 2017); в) Мао Цзедун (БРЭ)

назву «костюм Мао» (Богатирьова, Циганова; Mao Suits). На рис. 1 представлені фотографії Дж. Френча, О. Ф. Керенського й Мао Цзедуна у френчах. Ці фотографії дають можливість розглянути й виділити конструктивні особливості френчів.

Фотографії, зображені на рис. 1, надають можливість візуально дослідити лише конструкцію передньої частини одягу й деякі елементи конструкції рукавів. Спільним для усіх трьох зразків френчів, зображених на фото, є кількість кишень – чотири (дві бічні й дві бокові), а також їхній вид (накладні з клапаном). Водночас коміри у всіх френчів різні: відкладний з лацканами на рис. 1а, комір-стояк на рис. 1б і стояче відкладний комір на рис. 1в. На рис. 1б і рис. 1в можна розрізнити деталі низу рукавів: на френчі О. Ф. Керенського наявні хлястики, які застібаються на гудзики, а на френчі Мао Цзедуна низ рукавів оброблено зі шлицями. Отже, єдиною характерною особливістю френча, як видно з аналізу зображень, є кількість і тип кишень. Інші конструктивні й конструктивно-декоративні елементи суттєво відрізняються. Зауважимо, що френчі, представлені на рис. 1, отримали назву «френч» неофіційно.

Однак необхідно зазначити, що у 20–30-тих роках ХХ ст. термін «френч» застосовувався для офіційного найменування предметів форменого одягу. Так, у радянській Робітничо-селянській міліції (далі – РСМ) упродовж 1923–1928 років були запроваджені френчі п'яти типів: зразка 1923 року, зразка 1926 року, зразка 1927 року й два френчі зразка 1928 року – відкритий і закритий (Токар, 1995). Робітничо-селянська червона армія (далі – РСЧА) в 1924–1935 роках також отримала предмети форменого обмундирування, які називалися френчем: сорочка-френч для всіх родів військ, сорочка-френч для командного, адміністративно-господарського й політичного складу й френч зимовий для військово-повітряних сил (далі – ВПС) (зразка 1924 року); френч для середнього, старшого та вищого начальницького складу ВПС (зразка 1925 року); френчі для командного й начальницького складу автотанкових військ (далі – АБТВ) та ВПС (зразка 1935 року) (Єрмошин, Харітонов, 1960). Така кількість затверджених зразків дозволяє більш досконало дослідити конструктивні особливості френчів.

Для дослідження сформуємо матрицю конструктивних і конструктивно-декоративних елементів відомих френчів, яку оформимо у вигляді таблиці (табл. 1). Зазначимо, що за основу для

дослідження були взяті лише френчі затверджених зразків, тобто предмети форменого одягу. Такий вибір ми пояснюємо детальним описом цих предметів, який дозволяє визначити характерні особливості крою.

Як видно з табл. 1, однаковими для всіх френчів конструктивними формотворчими елементами є фігурні бічні шви й виточки на пілочках, що формують силует виробу. Отже, характерною ознакою френча є напівприлеглий силует. Щодо конструктивно-декоративних елементів, то всі моделі френчів мають кишень на пілочках, оброблений низ рукава й горловину, однак і тип кишень, і конструктивно-декоративні елементи рукава й горловини різні за конструкцією. Незмінною залишається лише кількість зовнішніх кишень – чотири (дві нагрудні й дві бокові в нижній частині пілочки). Таким чином, характерною ознакою френча як предмета одягу є чотири зовнішні кишень на пілочках.

Спираючись на проведений аналіз, запропонуємо наступне визначення френча, яке поєднує у собі як його зв'язок з іншими предметами одягу, так і його характерні ознаки: френч – різновид куртки або піджака напівприлеглого силуету, який має чотири зовнішні кишень.

Висновки. На основі проведених досліджень визначено, що френч є різновидом куртки або піджака, а виникнення терміну зумовлене використанням куртки особливого покрою британським військовим діячем Джоном Френчем. Френч використовувався упродовж ХХ ст. і як повсякденний одяг, і як формений одяг військовослужбовців і працівників правоохоронних органів. У 1920–1930-х роках було затверджено декілька моделей предметів форменого одягу, яким офіційно надано назву «френч». На основі аналізу опису затверджених зразків френчів складено таблицю їхніх формотворчих і конструктивно-декоративних елементів. За результатами аналізу виокремлено характерні конструктивні особливості френча як предмету одягу, а саме напівприлеглий силует і чотири зовнішні кишень. Надано авторське визначення френча як різновиду куртки або піджака напівприлеглого силуету, який має чотири зовнішні кишень. Подальші дослідження можливі в контексті порівняльного аналізу френча з такими предметами форменого одягу, як кітель і мундир. Результати дослідження можуть бути використані для формування словників або інших довідкових документів з історії форменого одягу, а також під час створення колекцій сучасного одягу в стилі «мілітарі».

Матриця конструктивних і конструктивно-декоративних елементів френчів затверджених зразків

Зразок френча	Формотворчі елементи		Конструктивно-декоративні елементи			
	Пілочки	Спинки	Пілочки	Спинки	Низ рукава	Горловини
1	2	3	4	5	6	7
Френч РСМ зразка 1923 року	Талієві виточки; Пришивна планка	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові косі прорізні кишені	Хлястик	Обшлаг	Стояче відкладний комір
Френч РСМ зразка 1926 року	Бокові виточки	Фігурні бічні шви; Складка по центру спинки	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові накладні кишені з фігурними клапанами	Хлястик	Обшлаг	Відкладний комір з лацканами
Френч РСМ зразка 1927 року	Бокові виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові косі прорізні кишені	–	Обшлаг	Стояче відкладний комір
Френч РСМ зразка 1928 року (закритий)	Бокові виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові накладні кишені з фігурними клапанами	–	Обшлаг	Стояче відкладний комір
Френч РСМ зразка 1928 року (відкритий)	Бокові виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові накладні кишені з фігурними клапанами	–	Обшлаг	Відкладний комір з лацканами
Френч РСЧА зразка 1924 року (для всіх родів військ)	Талієві виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові косі прорізні кишені		Манжета із застібною на гудзики	Стояче відкладний комір
Френч РСЧА зразка 1924 року (для начальницького складу)	Талієві виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові накладні кишені з фігурними клапанами	Хлястик	Обшлаг	Стояче відкладний комір
Френч РСЧА зразка 1925 року (для ВПС)	Талієві виточки	Фігурні бічні шви; Складка по центру спинки	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові накладні кишені з фігурними клапанами		Хлястик	Відкладний комір із лацканами
Френч РСЧА зразка 1935 року (для АБТВ і ВПС)	Талієві виточки; Бокові виточки	Фігурні бічні шви	Нагрудні накладні кишені з фігурними клапанами; Бокові прорізні кишені з фігурними клапанами	–	Обшлаг	Відкладний комір із лацканами

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ДСТУ 2027-92. Вироби швейні й трикотажні. Терміни та визначення. [Чинний від 1993-01-01]. Київ : ДЕРЖСПОЖИВСТАНДАРТ. 1993. 20 с.
2. Каталевская К. В., Девятъярова Т. А. История развития военной формы. 2012. URL: http://repo.uipa.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1441/3/Katalevskaja_K.V._Devjatjarova_T.A..pdf.
3. Самович М. В. История френча. *Крою.ру* : веб-сайт. URL: <https://kroyu.ru/Interes/French.htm>.
4. Третьякова Л. Н. Жизнь военных апеллятивов в современном русском языке: *Довузовский этап обучения в России и Мире: язык, адаптация, социум, специальность* : сборник статей I междунар. конгр. преподавателей и руководителей подготовительных факультетов. 19–21 октября 2017 г. Ч. 2. Москва : РУДН, 2017. С. 307–310.
5. Мужской пиджак френч: классика всегда в моде. *CUTUR* : журнал о моде и стиле. URL: https://cutur.ru/publ/muzhskaja_moda/garderob/muzhskoj_pidzhak_french_klassika_vsegda_v_mode/13-1-0-227.
6. Кибовский А. В., Степанов А. Б., Цыплёнок К. В. Униформа российского военного воздушного флота. Том 1 (1890–1935 гг.). Москва : Фонд содействия авиации «Русские Витязи», 2004. 248 с.
7. Форма одежды для начсостава бронетанковых войск и воздушных сил РККА. Описание. Москва : ОИЗ НКО СССР, 1935. 56 с.
8. Буровик К. А. Красная книга вещей. Москва : Экономика, 1996. 215 с.
9. Орленко Л. В. Терминологический словарь одежды. Москва : Легпромбытиздат, 1996. 334 с.
10. Bull Stephen. *World War One British Army. Brassey's History of Uniform*. London : Brassey's Ltd, 1998. 144 p.
11. Pegler Martin. *Brittish Tommy 1914–18*. London : Reed International Books Ltd, 1996. 64 p.
12. Орлов А. С. История России. Москва : Проспект, 2011. 568 с.
13. Колоницкий Б. И. Керенский. *Критический словарь Русской революции: 1914–1921* / Э. Актон, У. Г. Розенберг, В. Ю. Черняев. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2014. С. 128–138.
14. Богатырёва А. В., Цыганова Е. Ю. Основные тенденции развития китайской моды в конце XX века. URL: <https://nauchkor.ru/uploads/documents/587d363a5f1be77c40d589fd.pdf>.
15. Mao Suits. URL: <https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/11maosui.htm>.
16. Munition 6: Crisis, What Crisis? *First World War Hidden History* : web-site. URL: <https://firstworldwarhiddenhistory.wordpress.com/2015/07/08/munitions-6-crisis-what-crisis/>.
17. «Здесь Вас никто не выдаст!» *Новгородские ведомости : веб-сайт*. URL: <https://novvedomosti.ru/articles/unclassified/47083/>.
18. Мао Цзэдун. *Большая российская энциклопедия*. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/2184476.
19. Токарь Л. Н. История российского форменного костюма. Советская милиция. 1918–1991. Санкт-Петербург : Эксклюзив, 1995. 264 с.
20. Ермошин И. П., Харитонов О. В. Иллюстрированное описание обмундирования и знаков различия Советской армии (1918–1958 гг.). Ленинград : издание Артиллерийского исторического музея, 1960. 326 с.

REFERENCES

1. Vyroby shveini i trykotazhni. Terminy ta vyznachennia. [Sewing and knitting garments. Terms and definitions.] (1993). *DSTU 2027-92 form 1st January 1993*. Kyiv: Derzhspozhyvstandart Ukrainy [in Ukrainian].
2. Katalevskaya K.V., Devyatjarova T.A. (2012). *Istoriya razvitiya voiennoi formy [History of uniform's development]*. URL: http://repo.uipa.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1441/3/Katalevskaja_K.V._Devjatjarova_T.A..pdf [in Russian].
3. Samovich M.V. (2017). *Istoriya frencha. [History of the french]*. URL: <https://kroyu.ru/Interes/French.htm> [in Russian].
4. Tretyakova L.N. (2017). *Zhizn voennyih apellyativov v sovremennom russkom yazyike [Life of military appeals in modern Russian language]*. Proceedings from *I mezhduнародnyi kongress prepodavateley i rukovoditelei podgotovitelnyh fakultetov «Dovuzovskii etap obucheniia v Rossii i Mire: yazyk, adaptatsiia, sotsium, spetsialnost» – I International congress of teachers and heads of preparatory faculties «Pre-university stage of teaching in Russia and in the World: language, adaptation, society, specialty»*. (Part 2, pp. 307–310). Moscow: RUDN [in Russian].
5. Muzhskoy pidzhak french: klassika vsegda v mode. [Site of journal «Cutur». *Male jacket french: the classic is always in trends*] URL: https://cutur.ru/publ/muzhskaja_moda/garderob/muzhskoj_pidzhak_french_klassika_vsegda_v_mode/13-1-0-227 [in Russian].
6. Kibovskiy A.V., Stepanov A.B., Tsyplonkov K.V. (2004). *Unifroma rossiyskogo voyennogo vozdushnogo flota. Tom 1 (1890-1935) [Uniforms of the Russian Air Forces. Vol. 1 (1890–1935)]*. Moscow: Aviation Assistance Fund «Russkiye Vityazi» [in Russian].
7. *Forma odezhdly dlya nachsostava bronetankovykh voysk i vozdushnykh sil RPKA*. (1935). [Uniforms from commanding staff of the Red Army Armored Forces and Air Forces]. Moscow: OIZ NKO SSSR [in Russian].
8. Burovik K.A. (1996). *Krasnaya kniga veshchey [The Red Book of garments]*. Moscow: Ekonomika. [in Russian].
9. Orlenko L.V. (1996) *Terminologicheskii slovar odezhdly [Dictionary of garment's terms]*. Moscow: Legprombytizdat [in Russian].
10. Bull Stephen. (1998). *World War One British Army. Brassey's History of Uniform*. London: Brassey's Ltd [in English].
11. Pegler Martin. (1996). *Brittish Tommy 1914-18*. London: Reed International Books Ltd [in English].
12. Orlov A.S. (2011) *Istoriya Rossii [Russian history]*. Moscow: Prospekt. [in Russian].
13. Kolonitskiy B.I. (2014). *Kerenskii [Kerenskii]*. Acton E., Rosenberg U.G., Cherniaev V.Yu. *Kriticheskii slovar Russoi revoliutsii: 1914–1921 – Critical Dictionary of the Russian Revolution: 1914–1921*. (pp. 128–138). St. Petersburg: Nestor-Istoriia [in Russian].

14. Bogatyrova A.V., Tsyganova E.Yu. Osnovnyye tendentsii razvitiya kitayskoy mody v kontse XX veka [Main trends of Chinese fashion development in the end of twenty century]. URL: <https://nauchkor.ru/uploads/documents/587d363a5f1be77c40d589fd.pdf> [in Russian].
15. Mao Suits. URL: <https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/11maosui.htm> [in English].
16. Munition 6: Crisis, What Crisis? First World War Hidden History (2015). URL: <https://firstworldwarhiddenhistory.wordpress.com/2015/07/08/munitions-6-crisis-what-crisis/> [in English].
17. «Zdes Vas nikto ne vydast!» [«Nobody will betray you here!»]. *Novgorodskiyе vedomosti – The Novgorod journal*. URL: <https://novvedomosti.ru/articles/unclassified/47083/> [in Russian].
18. Mao Tsze-Dun [Mao Tsze-tung]. *Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya – Great Russian Encyclopedia*. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/2184476 [in Russian].
19. Tokar L.N. (1995). *Istoriya rossiiskogo formennogo kostiuma. Sovetskaia militsiia. 1918–1991 [History of the Russian Uniform. Soviet Militia. 1918–1991]*. St. Petersburg: Ekskliuziv [in Russian].
20. Yermoshin I.P., Kharitonov O.V. (1960). *Illyustrirovannoye opisaniie obmundirovaniia i znakov razlichiiia Sovetskoy armii (1918–1958 gg.) [Illustrated specification of uniforms and insignia of the Soviet Army (1918–1958)]*. Leningrad: Edition of the Artillery Historical Museum [in Russian].

УДК 7.01:7.05/7.075(477)«20»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208889>

Ліля АМЕТОВА,
orcid.org/0000-0001-8785-8701
викладач комп'ютерної графіки
Київської інженерної гімназії,
аспірантка
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) lilya-ametova@ukr.net

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІЇ ГАПЧИНСЬКОЇ ЗА МАТЕРІАЛАМИ СЕРВІСІВ YOUTUBE ТА PINTEREST

Стаття присвячена світоглядним засадам творчості художниці Євгенії Гапчинської, яка нині входить у двадцятку найбільш популярних вітчизняних митців початку ХХІ століття. Враховуючи універсальні здібності мисткині й творчий діапазон діяльності «в кілька октав», варто розглянути основні історіографічні літературні джерела й натурну (речову) базу цього питання. Наразі, судячи з матеріалів всесвітньої мережі інтернет, доробок Є. Гапчинської викладено в понад двадцять відеороликах YouTube (на кілька хвилин – до години), а також на кількох «дошках» фотохостингу Pinterest (близько 500 робіт артархіву), частина з яких проходить ротацію в сервісі-файлообміннику Instagram.

Водночас мистецтвознавчому аналізу напрацювань художниці присвячено лише кілька наукових статей (доктора мистецтвознавства, професора Київського університету імені Бориса Грінченка О. Школьної та викладача комп'ютерної графіки Київської інженерної гімназії, аспіранта Київського університету імені Бориса Грінченка Л. Аметової).

Загалом варто відзначити, що серед професійних мистецтвознавців сутність окремих видів мистецької діяльності Є. Гапчинської досить належним чином не осмислена й не введена до наукового обігу (станкові графіка, живопис, монументально-декоративне мистецтво, графічний, промисловий, дизайн одягу й середовища, реклама), хоча натепер вона є чи не найуспішнішою вітчизняною художницею-дизайнеркою з-поміж плеяди молодих митців початку ХХІ століття, які мають виразний впізнаваний авторський почерк.

У цьому полягає суттєва наукова проблема. Адже повноцінне, а не любительське вивчення творчості мисткині потребує всебічного осмислення мистецтвознавцями відомостей про її доробок за роками, в межах певних серій, співпраці з окремими видавництвами (приміром, «А-ба-ба-га-ла-ма-га»), виробниками й продавцями промислової продукції (дизайн упакування та коробок для торговельних мереж «Ашан», «Епіцентр», «АТБ»), косметичних («Сва», «Watsons», «Космо») й кондитерських (торгова марка «Любімов» тощо) виробів.

Натомість варто зазначити, що Є. Гапчинська, хоч і відома далеко за межами України й має фахову мистецьку освіту, не є членом Спільки художників України. Водночас колекції Національного художнього музею України й інших державних збірок наразі не володіють її творами, що унеможливує пошук періоджерел у матеріалах архівів і фондів зазначених інституцій.

Ключові слова: Євгенія Гапчинська, мистецтво, дизайн, Україна, YouTube, Pinterest.

Lilia AMETOVA,
orcid.org/0000-0001-8785-8701
Teacher of Computer Graphics
of the Kyiv Engineering Gymnasium,
Postgraduate Student
of the Kyiv Borys Grinchenko University
(Kyiv, Ukraine) lilya-ametova@ukr.net

OUTLOOK FUNDAMENTALS OF THE CREATIVITY OF YEVENIA GAPCHINSKA ON THE MATERIALS OF YOUTUBE AND PINTEREST

This article is dedicated world outlook principles to the work of artist Yevgeniya Gapchinska, who is now one of the twenty most popular domestic artists of the early 21st century in Ukraine. Considering the universal abilities of the artist and the creative range of “several octaves” activities, it is worth considering the main historiographical sources and the full-scale (material) base on this issue. At present, according to the World Wide Web, E. Gapchinska’s work has been covered in over twenty YouTube videos (minutes – up to hour), as well as several Pinterest boards (about 500 art archive works), some of which are underway rotation in Instagram file sharing service.

At the same time, only a few scientific articles are devoted to the analysis of the artist’s works. Those that exist are written by Doctor of Arts, Professor of Kyiv Borys Grinchenko University Olga Shkolna, and a teacher of computer graphics of Kyiv Engineering Gymnasium, graduate student at the Kyiv Borys Grinchenko University Lilya Ametova.

In general, it is worth noting that among the professional art critics, the essence of certain types of artistic activity

of E. Gapchinska is still not properly understood and introduced into scientific circulation (easel graphics, painting, monumental and decorative art, graphic, industrial, design of clothing and environment, advertising). Although today she is perhaps the most successful domestic artist-designer among the galaxy of young artists of the early 21st century who have a distinctive recognizable style.

This is a significant scientific problem. After all, a full-fledged and not an amateur study of the art of the artist requires a thorough understanding of the information of her knowledge over the years, within certain series, cooperation with individual publishers (for example, A-ba-ba-ha-la-ma-ha), producers and sellers of industrial products (packaging design and boxes for the Auchan, Epicenter, ATB), cosmetics (Eve, Watsons, Cosmo) and confectionery (Lyubimov trademark, etc.).

On the other hand, it is worth noting that Y. Gapchinska, although known far beyond Ukraine, and who has a specialized art education, is not a member of the Union of Artists of Ukraine. At the same time, collections of the National Art Museum of Ukraine and other state collections do not currently possess any of her works, which makes it impossible to search the primary sources in the archives and funds of these institutions.

Key words: Yevgeniya Gapchinska, art, design, Ukraine, YouTube, Pinterest.

Постановка проблеми. Нині фіксується значне зацікавлення творами Є. Гапчинської пересічних громадян і колекціонерів, що намагаються самотужки формувати власну базу даних творів художниці на дошках оголошень платформи Pinterest і діляться відеороликами її робіт у YouTube і посиланнями на них на різноманітних форумах.

Так, сама художниця малодоступна для інтерв'ювання, оскільки має величезний «фан-клуб» (близько 100 тисяч підписників у мережі Instagram), який слідкує за її здобутками, й відповідно уникає великої уваги. Таким чином, історіографія та джерельна база мистецтвознавчих досліджень творчості Є. Гапчинської натепер, як виключення, формується за матеріалами окремих сайтів, а також відеотеки інтернету й деяких дошок об'яв.

Аналіз досліджень і публікацій. Першою з наукових розвідок на задану тему є праця доктора мистецтвознавства, професора Київського університету імені Бориса Грінченка Ольги Школьної. У публікації під назвою «Інтеграція образів образотворчого мистецтва у дизайн середовища на прикладі робіт Євгенії Гапчинської» англійською мовою (Школьна, 2018: 97–100) зазначена авторка намагалася осмислити сутність феномену творчості мисткині, яка екстраполювала знайдені в станкових живописі й графіці ідеї до різних сфер дизайну.

Натомість кілька статей мистецтвознавця Л. Аметової розкривають сутність «Інтерактивної книжкової графіки Євгенії Гапчинської», де авторка намагалася приділити увагу графічному дизайну й вебдизайну в напрацюваннях мисткині (Аметова, 2018: 82–86), а також розробкам останньої в царині промислового дизайну, ювелірного мистецтва й муралів (подані до друку). Однак загалом можна констатувати недостатню увагу фахівців до феномену творчості Є. Гапчинської.

Мета статті – викласти матеріали історіографії та джерельної бази за відео YouTube і репро-

дукціями дошок оголошень Pinterest, враховуючи розуміння світоглядних засад духовного розвитку Є. Гапчинської та її спроби побудувати свій артпростір і артбізнес.

Виклад основного матеріалу. За першоджерелами з відеороликів, викладених на YouTube, і світлин творів з Pinterest, що проходять ротацію в Instagram, Є. Гапчинська народилася в сім'ї військового. З раннього дитинства батьки орієнтували її на професію, яка могла давати стабільність у житті, сталі прибутки. За наявності вроджених рис характеру штибу впевненості й наполегливості вона намагалася подолати злидні, відчай, недоїдання. За відсутності роботи в Харкові художниця разом із чоловіком-дизайнером 2001 року мусила переїхати до Києва, де Дмитро Гапчинський одразу ж знайшов роботу за фахом, а його дружина 2 роки присвятила зароблянню коштів й осягненню інших спеціальностей, котрі б дозволяли закріпитися в столиці (Дейнеко, 2018).

Тут мисткиня долучилася до нових знань із суміжних сфер, оскільки тоді улюблена професія, якій вона присвятила 11 років життя (4 роки училища, 6 років інституту й 1 рік стажування-навчання в Нюрнберзі) не давала ніяких прибутків. Насамперед, шукала своє призначення та нові види робіт за «Золотими сторінками». Так, упродовж двох років Є. Гапчинська намагалася розвивати свої організаційно-адміністративні здібності, адже прагнула елементарного добробуту, який би віддзеркалювався на внутрішньому світі (Дейнеко, 2018).

Спочатку вона влаштувалася на роботу доглядачем у центрі Сороса в Києві, де мала можливість спостерігати за життям успішних і впевнених у собі людей. Маючи перед очима наочні приклади впевненої реалізації та ствердної життєвої позиції, вирішила в будь-яку ціну досягти успіху. Тут вона на хвилі внутрішнього заспокоєння та комфорту у 2002 році влаштувала першу виставку, після якої відчула себе щасливою. Маючи

непересічний творчий хист, у 2003 році мисткиня започаткувала бренд «Garchinska».

Важливе значення на цьому шляху для неї мало спілкування з провідними творчими особистостями. Так, перша квартира-майстерня на вул. Горького у 20 кв. м була змінена за порадою відомого продюсера Ю. Нікітіна на велику на першому поверсі по вул. Толстого. Тоді в неї почали продаватися цілі партії творів, коли з усього простору могла одразу бути розкуплена більшість, партіями близько 15 творів, і потрібно було терміново виконувати нові мистецькі пропозиції (Остапчук, 2019).

Саме в цю галерею стали приходити відомі особистості, штибу М. Єфросиніної, Т. Кондратюк, Ю. Горбунова, Л. Пустовіт, навіть почав навідуватися тодішній президент України, представники великого бізнесу й шоу-індустрії. Тут художниця намагалася працювати не лише ремісниче, а й зі своєю підсвідомістю, емоціями, над підвищенням рівня енергетики, моделлю поведінки. Вона занурювалася в питання психології, транссерфінгу (езотеричне вчення, започатковане В. Зеландом, зорієнтоване на розуміння ладу речей, що існує одночасно у паралельних реальностях і спроектоване на ослаблення важливості бажань), нетоксичних відносин, конструктиву. Їй було важливо, з одного боку, розкритися, а з іншого – реалізуватися та стати цікавою споживачеві.

З-поміж власних векторів на успіх мисткиня перелічує праці Р. Хансона «Життя в стилі Фан» і «Мізки Будди: нейропсихологія щастя, любові й мудрості», М. Лабковського «Хочу й буду», оскільки застосовує техніки, які там описані, спрямовані на втілення своїх бажань через кохання. Її позиція полягає в тому, що митець не має сидіти, склавши руки, а мусить робити щось у межах сьогоденних викликів суспільства, орієнтованих на вимоги замовника й реалій сучасного бізнесу. Тому, враховуючи спілкування з І. Малковичем та іншими роботодавцями, вона почала розподіляти час на власне творчість і на інший вид діяльності – промоушн / продаж у галузі. Перші кроки в цьому напрямку робила інтуїтивно, намагалася досягнути рекламні технології (Остапчук, 2019).

Наступним етапом розширення бізнесу стала 4-х кімнатна квартира й дорогий каталог творів, який коштував 5 000 \$, орієнтований на розсилку для вибагливих нафтових магнатів, кутюр'є рівня Дольче Габбана, королеви Британії. Так для Є. Гапчинської почав будуватися її вдалиний артпроект і власний артбізнес. Перший пункт останнього – привернути увагу, другий – продати, третій – виробити алгоритм умов, яким чином треба

пропонувати картини й впливати на рівень продажів / реалізації продукції. Тому вона найняла персонал на зарплату + процент.

Водночас намагалася «відчути» максимальну вартість власних робіт. Так, твір «Венера» (за мотивами С. Боттічеллі) був спочатку проданий за 30 000 \$. Але невдовзі його повернули. Проте, оскільки для мисткині була цікава психологія руху грошей, вона вирішила поспостерігати, яким чином реалізується ця робота. Надалі її придбали за 100 000 \$. Це була найдорожча ціна за твір її пензля (Остапчук, 2019).

Згодом, аби досягти реальних результатів у своїй творчій ніші, доказати, що вона здатна на значні трансформації, художниці вже не потрібно було цінувати тільки гроші й ресурси. Тому вона захопилася йогою, котрою займається, як і творчістю, щоденно, намагаючись не очікувати схвалення, оскільки Є. Гапчинська впевнена в собі й живе в бажаний спосіб. Так, мисткиня, що мешкає в приватному будинку, може надихатися природою, садами, птахами, архітектурою, живописом, тканинами, модою, подорожувати до улюбленої Індії. Вона прагне всю глибину, радість, внутрішню ніжність водночас втілювати в картинах. Художниці для цього потрібне лише налагодження на певні «камертони» натхнення – годування риб, випікання хлібу, бавлення з маленьким сином тощо (Дейнеко, 2018).

Нові горизонти, нові цілі художниці пов'язані з родинною та творчою реалізацією, що спирається на свій розроблений ритм і короткострокові й довгострокові плани. Деякий відрізок часу разом із відомим ресторатором М. Січкаром вона думала й про інші види бізнесу, але згодом переорієнтувалася на розширення вже присутньої ніші на артринку. Так, нині мисткиня надихається спогляданням природи під час ранішнього споживання зеленого чаю на сході сонця та читанням цікавої літератури, орієнтованої на особистісне зростання. Водночас головний меседж – не зраджувати своїй мрії, яку відчуваєш всією душею, впевнено йти до своєї мети (Остапчук, 2019).

Слоган «Постачальник щастя № 1» Є. Гапчинська взяла як головний меседж своєї творчості з легкої руки фахівця «Телевізійного центру моди» В. Андрієвської, котра завжди наголошує, що «Модно не те, що на тобі, а те, що всередині» (Андрієвська, 2012). Спілкування з колом відомих людей, які могли надати певні творчі імпульси, часто ставало відправною точкою для нових пошуків художниці, яка завжди намагалася інвестувати свої людські якості у сферу зручних, корисних і просто красивих і приємних оку речей.

Навіть якщо це трошки кумедні маленькі лисувати чоловічки з рожевими щічками й пухом на голові, яких мисткиня на початку своєї творчості навіть дещо соромилася (Человечки, 2017). Ці персонажі Є. Гапчинської, що мала синдром відмінниці й академічні знання з пласт анатомії, однак поступово стали частиною її творчого всесвіту, її візитівкою, яка працює в різних видах мистецтва й дизайну, складовою її творчого іміджу.

У зв'язку із цим важливими в означеному розрізі є постулати Є. Гапчинської, що художник має дарувати частину саме своєї правоти, частину вірності своїй точці зору, своєму внутрішньому поклику, своїй людяності. Коли мисткиня працювала у сфері міжнародних постав пластика, вона зрозуміла, що «без грошей велика істина спокою та радощів ніяк не відкривається», але водночас потрібно займатися улюбленою справою. І тут щедрість душевна має плекати щедрість матеріальну, оскільки фінанси повинні працювати на головну ідею людини, де гроші на прожиття не мають віднімати сенс радості, яку можна дарувати своїм близьким і рідним людям (Званий, 2014).

Так, категорія дитинства для Є. Гапчинської – це частина радості. Адже діти-ангели, на її думку, – це звичайні люди. Тобто маля у родині – такий самий член сім'ї, який має розуміти, що дорослі – друзі, яких треба жаліти, дбати про них, виказувати ласку тощо. Життя добре в усіх своїх про-явах, окрім злоби. І тут Є. Гапчинська пам'ятає, що вона не лише художник, який по-особливому відчуває, а й гарний ремісник, котрий має працювати з душею. Власне ремісництво вимагає від рук практичних навичок, аби риси обличчя людей з уяви можна було втілити за допомогою майстерності рук, які здатні втілити такі образи в конкретних цікавих проєктах (Званий, 2014).

Згідно з матеріалами YouTube, художниця розуміє щастя у творчості як сукупність радості різних сфер життя, від тиші й пухнастого пледа, споглядання сойок і синиць до вчасно і якісно підшитої сукні й задоволення від спостереження за слоїками з огірками. Адже коли людина живе так, як хоче, й може творити, з успіхом займатися улюбленою справою, в неї є бажання екстраполювати на оточення відчуване щастя та внутрішній спокій, умиротворення, згоду із самим собою. Мисткиня вважає, що щастям, яке дає Бог, коханням, внутрішнім доброустрієм, миром, душевним багатством і злагодою, теплом, родинними цінностями можна й потрібно ділитися. Тоді воно має шанси примножитися (Званий, 2014).

Виходячи з інформації відеороликів про художницю, Є. Гапчинська вважає себе насамперед жін-

кою, в якій живе маленька дівчинка. Для неї важливе значення має дитячий світ – ляльки, солодощі, стан відкритості, навіть деякої опосередкованості й інфантильності; а також відчуття радості, любові. Водночас мисткиня прагне донести краплини свого щастя не лише до заможних верств суспільства, які здатні купувати її твори за 2,5–50 тис. \$, і гламурної богемі, а й до людей, які знаходяться на середньому рівні статків, або й на межі бідності.

Так, для втілення своїх ідей художниця багато працює – щороку робить близько десятка виставок (Неформат), водночас часто свої коштовні роботи тиражує в спосіб нанесення малюнків у вигляді принтів чи окремих декоративних оздоб на недорогі твори щоденного вжитку. І таким чином, надихаючи у власний спосіб, пропонує кожному докладати зусиль для того, аби знайти можливість вирватися зі злиднів, обрати здоровий спосіб життя та добробут.

Водночас вона враховує той аспект, що неможливо абстрагуватися від суспільства, в середині якого мусиш жити. Тому вважає, що варто навчитися бути «пластичним». Так, різні види діяльності довкола творчості, від промоушена до маркетингу й менеджменту, вимагають осягнення елементарних істин і їхнього подальшого транслювання у сферу креативного.

І тут розуміння запитів замовника демонструється через високу культуру самого процесу творіння та культуру подачі творів мистецтва, а не навпаки – через знецінювання своїх власних якостей. Відповідно, добросовісність полягає насамперед у повазі до клієнтів із любимими фінансовими можливостями. У цьому сенсі художниця любить обігрувати різні додаткові «фішки» – скажімо, шикарні, багаті рами. Адже вони в її руках – це не тільки гламур, а й частина данини прекрасному (Гапчинська, 2016).

Так, у творчості, як і в житті, на думку Є. Гапчинської, треба виявляти м'якість по відношенню один до одного, бути гнучкішими – цебто мудрішими, прощати один одного, бути вдячними. Її цінності демонструють твори, викладені в YouTube, що покликані прищеплювати глядачам життєві орієнтири художниці. Свої полотна вона бачить заздалегідь «під ключ». Навіть влаштувувачи особисту галерею, працювала з уже прийдешніми образами про «принцесівську ванну», в якій би плавали рибки червоного кольору, а також довкола було багато іграшок, цукерок, фруктів. Тобто образ її дійсності передбачає частину недосягнутих дитячих мрій складного дитинства в багатодітній родині. Водночас все це в ній уживається з близькими й далекими цілями (Код життя).

Дихотомія між романтикою та прагматикою в цій філософії спирається на постулат, що головним є той факт, щоб в акті творіння співала душа. Адже щастя, на думку Є. Гапчинської слідом за Конфуцієм, має три рівні. Перший – це коли тебе розуміють, більше щастя – це коли тебе кохають, а повне щастя – це коли любиш ти. Саме тому вона вважає, що головний стрижень творчості – постачання щастя №1 (У Зосі в гостях). Водночас Є. Гапчинська намагається впливати це розуміння як у крихітних мініатюрах, починаючи з марок і продовжуючи інтерактивною книжковою графікою та пазлами, що оживають, так і у величезного розміру муралах на стінах будівель Чернігова й Дніпра.

У цілому в усьому «діапазоні» творів мисткиня намагається виявляти свою українську ідентичність. Особливо це відчувається за підбіркою пінів на дошках соціального інтернет-сервісу, фотохостингу Pinterest, де насамперед представлені «фірмові» маленькі україночки в народних строях із кількаярусними квітниками-віночками на голові (уквітчані рожевими й червоними трояндами). Такими є твори «Небо в моїх долонях» 2006 року, «Хлібчик із салом» 2008 року (увічнений у мурал-арті м. Дніпра у 2019 році), «Хор імені Верьовки» 2009 року, «Ніна Матвієнко» 2010 року, «Я вмію творити чудеса» 2013 року, що періодично проходять ротацію в сервісі-файлообміннику Instagram.

Враховуючи, що в родинному бізнесі чоловік мисткині відповідає за рекламу, донька захоплюється одягом, можна зазначити, що окремі твори бренду Garchinska натеper стають продукцією власне однойменного Торгового Дому.

Останніми роками вплив творчості Є. Гапчинської на європейське й азійське мистецтво став

особливо відчутним. Так, скажімо, в Грузії над мультказовими героями, близькими дітлахам Є. Гапчинської, працює художниця Ніно Чакветадзе. Її творчості властиві образні рішення маленьких великоголових усміхнених янголят, крихітних малюків, зайнятих щоденними дитячими справами.

Однак своїх героїв вона намагається представити саме як етнічних грузинів – з великими питливими чорнявими очками, вводить до композиції робіт окремі елементи рідної природи. Хоча в цілому варто зазначити, що мисткиня часто наче відповідає на репліки Є. Гапчинської своїми «Жизелями» й «Кроликами», чи іншими крихітками, котрі цікавляться слоїчками з варенням тощо (Ніно Чакветадзе, 2015). В Росії в подібній неопрimitивній манері працюють Б. Іванов (родом з Дніпропетровська), С. Рудікова тощо.

Висновки. Отже, розглянувши матеріали відеороликів, викладених на відеохостингу YouTube (тривалістю від кількох хвилин до години), а також піни на кількох «дошках» платформи Pinterest (близько 500 робіт артархіву), можна зазначити, що окреслені першоджерела є надзвичайно інформативними стосовно розуміння сутності творчості Є. Гапчинської, особливостей життєвого шляху й світоглядних позицій художниці-дизайнерки, її поглядів на призначення мистецтва та його властивостей. Вони демонструють ментальні віхи творчості авторки, на яких базуються особливості творчої манери, власне індивідуального стилю мисткині, головні складові бренду Garchinska й продукції Торгового Дому Garchinska.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. «Модно не то, что на тебе, модно то, что внутри» (беседувала М. Федотова 29 листопада 2012 г.). URL: <http://inspirationbreakfast.com/viktoriya-andrievskaya-modno-ne-cto-na-tebe-modno-cto-vnutri> (дата звернення: 21.03.2020).
2. Аметова Л. Інтерактивна книжкова графіка Євгенії Гапчинської. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 82–86.
3. Гапчинская Евгения. *Видеогалерея Александра Смольянинова* (12 жовтня 2016 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nCaEzclKrNg> (дата звернення: 21.03.2020).
4. Дейнеко Е. Евгения Гапчинская. Путь к успеху. (5 лютого 2018 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hZUwpAue9-8> (дата звернення: 21.03.2020).
5. Евгения Гапчинская в эфире «Неформат» (с Александром Егоровым, 19 листопада 2011 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=-zBqHmYesLc&list=RD-zBqHmYesLc&start_radio=1&t=39 (дата звернення: 21.03.2020).
6. Евгения Гапчинская у Зосі в гостях! *Рецепты счастья*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gn22hz4IU6g> (дата звернення: 21.03.2020).
7. Званий гость Евгения Гапчинская (10 листопада 2014 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pBck1vM9-6o> (дата звернення: 21.03.2020).
8. Код жизни. Гапчинская Евгения. Код Життя. Гапчинська Євгенія (ведуча Олена Макаренко, без дати). URL: https://www.youtube.com/watch?v=vt_r-KEASTg&list=RD-zBqHmYesLc&index=3 (дата звернення: 21.03.2020 р.).
9. Ніно Чакветадзе – Nino Chakvetadze (22 травня 2015 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBZsPNmTrpQ> (дата звернення: 21.03.2020).
10. Остапчук А., Гапчинская Е. Евгения Гапчинская о жизни в нищете, семье и картинах по 100 000 долларов. (17 квітня г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4PD7lg72Ilg&list=LLYX3OtEWDUj87mV5h6Gyumw&index=513> (дата звернення: 21.03.2020).

11. Человечки Евгении Гапчинской (artist Gapchinska) (12 ноября 2017 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yuKuQzLec4I> (дата звернення: 17.03.2020).
12. Shkolna O. Integration of Fine Art Works into Design of Environment on the Example of Works by Eugenia Gapchinska. *Artprostir*. 2018. № 3. С. 97–100, 129.

REFERENCES

1. Andriyevska V. «It's not fashionable that which is on you, that which is inside is fashionable» (M. Fedotova spoke on 11/29/2012). URL: <http://inspirationbreakfast.com/viktoriya-andrievskaya-modno-ne-chto-na-tebe-modno-chto-vnutri> (date of the application: March 21, 2020) [in Ukrainian].
2. Ametova L. M. Interactive of graphicbook of Evgeniya Gapchinska. Ukrainian culture: past, present, hatches for development: sciences. zb. Rivne: RDGU, 2018, Nr. 28, pp. 82–86 [in Ukrainian].
3. Gapchinskaya Eugeniya / Video Gallery of Alexander Smolyaninov (October 12, 2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nCaEzc1KrNg> (date of the application: March 21, 2020.) [in Ukrainian].
4. Deineko E. Evgeniya Gapchinskaya. Way to success. (February 5, 2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hzYwpAue9-8> (date of the application: 03/21/2020) [in Ukrainian].
5. Evgeniya Gapchinskaya on the air «Neforbat» (with Alexander Ehorov 11/19/2011). URL: https://www.youtube.com/watch?v=-zBqHmYesLc&list=RD-zBqHmYesLc&start_radio=1&t=39 (date of the application: March 21, 2020) [in Ukrainian].
6. Evgeniya Gapchinskaya visiting Zosya! Recipes of happiness. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gn22hz4IU6g> (date of the application: March 21, 2020) [in Ukrainian].
7. The invited guest Evgeniya Gapchinskaya (Nov 10, 2014). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pBck1vM9-6o> (date of the application: March 21, 2020) [in Ukrainian].
8. The code of life. Gapchinskaya Eugene. Life Code. Gapchinska Evgeniya (ceeper Olena Makarenko, without date). URL: https://www.youtube.com/watch?v=vt_r-KEASTg&list=RD-zBqHmYesLc&index=3 (date of the application: 21.03.2020) [in Ukrainian].
9. Nino Chakvetadze – Nino Chakvetadze (May 22, 2015). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBZsPNmTrpQ> (date of the application: March 21, 2020) [in Ukrainian].
10. Ostapchuk A., Gapchinskaya E. Evgeniya Gapchinskaya about life in poverty, family and paintings for \$ 100,000. (04.17.2019). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4PD7lg72Ilg&list=LLYX3OtEWDUj87mV5h6Gyumw&index=513> (date of the application: 03/21/2020) [in Ukrainian].
11. The little men Eugeniya Gapchinska (artist Gapchinska) (Nov 12, 2017). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yuKuQzLec4I> (date of the application: March 17, 2020) [in Ukrainian].
12. Shkolna O. Integration of Fine Art Works into Design of Environment on the Example of Works by Eugeniya Gapchinska // *Artprostir*, 2018, Nr3, pp. 97–100, 129[in English].

УДК 7.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208890>**Ірина БЕРМЕС,***orcid.org/0000-0001-5752-9878*

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувачка кафедри методики музичного виховання і диригування

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) *irunabermes@ukr.net***ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА**

Незважаючи на несприятливі для культурного поступу східної Галичини соціокультурні обставини в кінці XIX – першій третині XX ст., ментально зумовлена питома хорова традиція залишалася дієвим засобом піднесення національної самосвідомості українців. Заснування численних аматорських хорових колективів виявило потребу в диригентських кадрах і привело до залучення до цього виду виконавської діяльності композиторів-професіоналів, серед яких помітна роль належала С. Людкевичу.

У статті розкрито одну з найменш досліджених сторінок діяльності універсального українського митця С. Людкевича – диригентську в діахронічному аспекті. Виокремлено хорові колективи, якими диригував композитор, озвучені ним концертні програми, зокрема й твори самого С. Людкевича, покликаючись на дослідження З. Штундер («Станіслав Людкевич. Життя і творчість»), рецензії та відгуки галицької періодики першої третини XX ст. Схарактеризовано найбільш значущі концертні заходи, як-от на честь Т. Шевченка, І. Франка, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Драгоманова чи співочих товариств, української пісні, що були реалізовані під батуту Людкевича-диригента в Перемишлі, Львові, інших містах Галичини, Відні, Перовську. Відповідно до мети в статті розкрито особливості диригентської діяльності С. Людкевича, здобутки митця в цьому виді виконавського мистецтва (перший виступ у ролі диригента відбувся в 1898 р., останній – в 1939 р.), вирізнено деякі прикмети техніки диригування, репетиційного й інтерпретаційного процесів крізь призму рецензій В. Барвінського, Б. Кудрика, М. Антоновича й інших. Харизматичній особистості Людкевича-диригента були притаманні такі риси: вміння об'єднати співаків задля досягнення художньої мети, глибоко розкрити за допомогою «живої» музичної інтонації зміст поетичного слова, добитися переконливого «прочитання» хорового твору. Все це дало змогу підтвердити значущу роль Людкевича-диригента в популяризації культурних надбань українців, піднесенні хорової справи на новий вищий щабель, професіоналізації музичного життя східної Галичини.

Ключові слова: С. Людкевич, диригент, «Академічна громада», «Львівський Боян», концерти.

Iryna BERMES,*orcid.org/0000-0001-5752-9878*

PhD hab. in Arts, Professor,

Head of the Methodology of Music Education and Conducting

Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *irunabermes@ukr.net***STANISLAV LYUDKEVYCH'S ACTIVITY AS A CONDUCTOR**

Despite the unfavourable socio-cultural circumstances for the cultural progress of eastern Galicia in the late nineteenth – first third of the twentieth century, the mentally determined specific choral tradition remained an effective means of raising the national identity of Ukrainians. The establishment of numerous amateur choirs revealed the need for conductors and led to the involvement of professional composers in this type of performance, among which a significant role belonged to S. Ludkevych.

The article singles out the choirs conducted by the composer, the concert programs he voiced, including the works of S. Lyudkevych himself, referring to the research of Z. Shtunder (“Stanislav Lyudkevych. Life and work”), reviews of Galician periodicals of the first third of the twentieth century. The most significant concert events are also characterized, especially the ones in honour of T. Shevchenko, I. Franko, D. Bortnyansky, M. Lysenko, M. Drahomanov or singing societies, Ukrainian songs, which were performed by Lyudkevych as a conductor in Przemyśl, Lviv, other cities of Galicia, Vienna, Perovsk. In accordance with the purpose, the article reveals the peculiarities of S. Lyudkevych's conducting activity, the artist's achievements in this kind of performing art (the first performance as a conductor took place in 1898, the last one – in 1939), some features of his conducting technique. In addition, rehearsal and interpretive processes are distinguished through the prism of reviews by V. Barvinsky, B. Kudryk, M. Antonovych and others. The charismatic personality of Lyudkevych-conductor had the following features: the ability to unite singers to achieve an artistic goal, to deeply reveal the meaning of a poetic word with the help of “live” musical intonation, to achieve a convincing “reading” of a choral work.

All this definitely made it possible to confirm the significant role of S. Lyudkevych in popularizing the cultural heritage of Ukrainians, elevating choral work to an entirely new higher level, and professionalizing the musical life of eastern Galicia.

Key words: S. Lyudkevych, conductor, “Academic community”, “Lviv Boyan”, concerts.

Постановка проблеми. Якщо нині диригуванням займаються професіонали з ґрунтовними загальними й музичними знаннями, педагогічними, психологічними, артистичними, організаційними здібностями, високим рівнем техніки диригування, то в першій третині ХХ ст. в східній Галичині цим видом виконавської діяльності вельми часто займалися композитори. Це пояснюється кількома причинами: піднесенням на культурному полі, яке привело до заснування великої кількості аматорських хорових колективів, і нестачею професійних керівників для них; дефіцитом репертуару, який поповнювали галицькі композитори, відгукуючись на потреби співочих товариств. Кожен композитор-диригент знаходив власний спосіб керування хором відповідно до рівня музикальності, інтуїції, вольових і сугестивних рис, комунікабельності, володіння елементами диригентської техніки чи диригентським обдаруванням, за І. Мусіним, «здатністю виражати в жестах зміст музики, робити «видимим» розгортання музичної тканини твору, впливати на виконавців» (Мусін, 1995: 8). І хоча з відстані часу складно вести мову про рівень їхнього диригування чи диригентського хисту, врешті, таке завдання і не стоїть, все ж піднесення хорової справи в краї було б неможливе без ентузіазму й активної участі композиторів.

Серед плеяди галицьких композиторів-диригентів (В. Барвінський, А. Вахнянин, М. Гайворонський, А. Рудницький, Д. Січинський, Г. Топольницький, Л. Туркевич, Я. Ярославенко й інші) помітно вирізняється С. Людкевич, чия диригентська практика тривала понад 40 років і мала важливе значення не тільки для професіоналізації музичного, зокрема й хорового, життя східної Галичини, а й заповнення прогалини в диригентських кадрах.

Аналіз досліджень. У численних працях про різнобічну творчу діяльність С. Людкевича диригентська довгий час залишалася на маргінесі. У двотомнику З. Штундер «Станіслав Людкевич. Життя і творчість» простежується зацікавленість митця до диригування від 1892-го до 1939 р., причому як на основі опрацювання матеріалів приватного архіву митця, так і покликань на матеріали періодичних видань – рецензій, відгуків. До збірника статей «Творчість Людкевича», що побачив світ у 1979 р., ввійшла публікація М. Колесси «Кілька слів про диригентську діяльність С. П. Людкевича», в якій автор окреслює головні події у творчому житті Людкевича-диригента й робить висновки щодо цього виду діяльності митця. Спорадично цей вид виконавської

діяльності був предметом уваги С. Павлишина, Т. Гнатів, Л. Мазепи, О. Коменди.

Високий рівень обдарованості, музикальності, інтелекту, водночас активності в різних ділянках музично-громадського життя спричинилися до зацікавлення хором, відтак – і диригуванням (можемо припустити, що на початках із необхідності, через брак диригентських кадрів, згодом, здобувши необхідні навички, досвід, С. Людкевич уже легко давав собі раду з прочитанням партитур, інтерпретував власні складні композиції, які знав «із середини»). Саме творча співпраця з хорами привела до появи численних творів, які зайняли гідне місце в доробку композитора й репертуарі співочих товариств.

Мета статті – розкрити особливості диригентської діяльності С. Людкевича, виокремити її значення в культурному процесі східної Галичини першої третини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Найбільш вичерпну інформацію про Людкевича-диригента подає З. Штундер. Учена стверджує, що перші диригентські проби відбулися в Ярославській гімназії, де 13-річний учень провадив гімназійний хор (Штундер, 2005: 56). Згодом С. Людкевич зайнявся цим видом виконавської діяльності в роки навчання у Львівському університеті. Він став членом правління студентського товариства «Академічна громада» (1898 р.), заснував хор і диригував ним, komponував для нього хорові твори (Штундер, 2005: 94). Зі студентським хором підготував низку концертних програм із нагоди «50-ліття скасування панщини в Галичині, 25-ліття літературної діяльності Франка, 100-ліття відродження української літератури» (Штундер, 2005: 112). У 1898 р. галицька суспільність відзначала 25-річний ювілей літературної творчості І. Франка. Влаштуванням цієї імпрези займався ювілейний комітет, до складу якого ввійшов 20-річний С. Людкевич як організатор концертної частини. Дбаючи про гідну підготовку заходу, С. Людкевич скомпонував чоловічий хор «Вічний революціонер». Втілити ідею виявилось не так просто, позаяк якісний склад аматорського студентського хору не відповідав вимогам, та й кількісно потребував доукомплектування. Це позначилося на виконанні, передусім середньої (поліфонічної) частини «Вічного революціонера». Щоб покращити ситуацію, С. Людкевичу довелося щодня проводити по дві репетиції хору, готуючи твори М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Топольницького й власні. Втім, навіть ці кроки не змогли позбавити недоліків реалізації програми: «виконаний добірнішим і численнішим хором гімн композиції

<...> п. Людкевича зробив би феноменальне вражіння» (Штундер, 2005: 117). І це було природно, бо в хорі співали аматори, які понад усе любили спів, уболівали за українську справу, й відмовити їм у задоволенні через недостатні вокальні дані не було підстав. Ентузіазм і відданість співаків дозволили С. Людкевичу багато концертувати з «академіками» в різних містах Галичини, Буковини, Закарпаття. Причому С. Людкевичу довелося виступати в різних іпостасях: диригента, композитора, піаніста, інтерпретатора, вельми часто й власних опусів.

Академічна молодь охоче відгукувалася на важливі події в житті українського народу, його гідних представників. Так, у 1899 р. вона доклалася до відзначення четвертих роковин смерті М. Драгоманова: хор «Академічного братства» під орудою С. Людкевича озвучив у програмі концерту дві композиції: «Іван Гус» М. Лисенка й «Поклик до братів-слов'ян» С. Людкевича. 1901 р. було проведено ще один вечір М. Драгоманова, в програмі якого студентський хор відспівав «Нашу жизнь» А. Вахнянина – І. Гушалеви́ча, історичні пісні «Та не буде лучше», «Про Голоту», «Ой Січмати»; «Ой п'є Байда» й «Ой що ж бо то та й за ворон» М. Лисенка; «Ой по горі, горі» С. Людкевича, «На прю» М. Лисенка – М. Старицького (Штундер, 2005: 137).

Свідоме студентство ставило перед собою вельми амбітні цілі, серед яких і піднесення освітнього рівня робітників. Для цього творчі колективи часто кооперувалися, готуючи програми, в яких звучала виключно українська хорова музика. 1899 р. відбулися два такі заходи: людський вечір, улаштований спільними силами «Академічної громади», «Просвіти», «Зорі», «Основи», в якому прозвучали твори М. Лисенка («Ой у полі три криниченьки», «Ой пушу я кониченька», «Ой на горі та жінці жнуть», «Ой гук, мати, гук»), Ф. Колесси й інші, та «народний концерт» для ремісничого товариства «Зоря». В обох заходах хором «академіків» диригував С. Людкевич. Природно, що такі концерти не залишалися поза увагою рецензентів: «д. Людкевич, розпоряджаючи невеличкими силами, устроїв такий чудовий концерт. Тут не лише видно артистизм – тут була щирість, був запал до такої важної цілі, як усвідомлення зденационалізованих робітників» (Штундер, 2005: 131).

Хор студентів брав участь у музично-громадському житті української молоді: заходах із нагоди початку навчального року, заснування культурно-просвітницьких товариств тощо. Так, 1900 р. хор академіків на інавгураційних зборах товариства «Академічна громада» «звеличав <...> вечір гар-

ними піснями народних мотивів, як «Ой по горі, горі», «Та туман яром» і «Ой летіла горлиця». <...> Відтак <...> відспівав прегарну пісню «Ой і не гаразд запорожці», <...> «Ще не вмерла Україна» й «Не пора» (Штундер, 2005: 126). Цього ж року «академіки» на чолі зі С. Людкевичем виступили з концертною програмою в Чернівцях. Тут проходив з'їзд українських студентів вищих шкіл Австрії з okazji заснування товариства «Молода Україна». Про виступ хору дописувач «Руслан» підмічав: «Концерт <...> випав знаменито. По раз перший оглядали Чернівці моторних львівських молодих людей, які не жалували <...> сил, <...>, щоби додати величі так поважній хвилі й бадьорості <...>» (Буковина, 1900: 4). Хор виконав твори М. Лисенка й С. Людкевича. «По раз перший почулися в нас звуки всеукраїнського гімну на мелодію, яка виплекалася в грудях, закованих кайданами слова, нещасних наших братів на закордонній Україні <...> («Ще не вмерла Україна» в обробці С. Людкевича. – І. Б.). Хор мусів деякі речі, як «На прю», народні пісні повторювати, а пісня «Про Куперяна» з XIV в. так усіх одушевила, що оплескам не було кінця. І пісня «Ой і не гаразд запорожці», <...> подобалася рівно ж усім присутнім. <...> З цілого концерту винесла публіка дуже добре вражіння головно завдяки умілости диригента, молодого композитора, музики п. Людкевича» (Буковина, 1900: 4).

Однією з найбільших урочистостей у житті галицьких українців були Шевченківські академії, що влаштовувалися щороку, й до яких дуже ретельно готувалися хорові колективи, зокрема й хор львівських студентів. «Академіки» співали не тільки у Львові, а й в інших галицьких містах. Наприклад, Шевченківський концерт у Городку (3 березня 1900 р.) засвідчив, що «львівські молоді співаки в числі десяти, під батугою п. Людкевича, гарними співами чарували публіку <...>» (Штундер, 2005: 125).

1901 р. товариство «Академічна громада», хором якого С. Людкевич диригував чотири роки, завершило свою діяльність. З цієї нагоди відбувся концерт, програму якого виконував мішаний хор «Львівського Бояна» під батугою С. Людкевича. Цей колектив було залучено не дарма, бо 1897 р. С. Людкевич став членом співочого товариства, а через рік його було обрано другим диригентом. У виконанні «Бояна» прозвучали такі твори: «Калина», «Пливе човен», «Ой діброво, темний гаю» М. Лисенка, «Дніпро реве» Д. Січинського.

Новий етап диригентської активності С. Людкевича охоплює період із 1897-го по 1939 р. (з перервами під час перебування у Відні, Пере-

мишлі), в який митець плідотворно співпрацював із «Львівським Бояном» як учасник хору, диригент, композитор і піаніст. Уже 1898 р. він уперше виступав із колективом як акомпаніатор, а через рік – як диригент концерту на честь Т. Шевченка, до програми якого ввійшли твори, що «переважно виконувалися вперше» (Штундер, 2005: 124). Це чоловічі хори «Було колись», «Дівчина і рута» Ф. Колесси, українські народні пісні «Ой у полі три криниченьки», «Ой летіла горлиця», «Та забілили сніги» в опрацюванні М. Лисенка, його ж кантата «Радуйся, ниво неполитая» в супроводі оркестру. З. Штундер підкреслює, що «диригентський дебют Людкевича пройшов дуже вдало» (Штундер, 2005: 124).

«Львівський Боян» брав активну участь у культурному житті Галичини. Серед різноманітних концертів особлива увага надавалася Шевченківським, задуми яких С. Людкевич як диригент утілював разом із С. Федаком, О. Нижанківським чи Ф. Колесою. Наприклад, 1900 р. програма Шевченківської академії, до якої ввійшли твори М. Лисенка («Б'ють пороги» й «На прю»), була втілена С. Федаком і С. Людкевичем, 1901 р. – О. Нижанківським і С. Людкевичем (у програмі прозвучав фінал з опери «Утоплена» М. Лисенка й вперше – чоловічий хор С. Людкевича «Косар»). У рецензії читаємо: «хор і оркестр, вишколені й ведені <...> самим автором, відповідали зовсім своїй задачі <...>» (Руслан, 1901: 4). Людкевичу-диригенту вдалося ввести до концертного обігу з «Львівським Бояном» чимало творів українських композиторів (оригінальних і обробок народних пісень), зосібна й власні. 1899 р. – коляди й щедрівки М. Лисенка, «Обжинки» Ф. Колесси, власні чоловічі хори «Закувала зозуленька» й «Поклик до братів-слов'ян», 1900 р. – обробки українських народних пісень М. Лисенка, С. Людкевича («Козаченьку», «Ой по горі, горі», «Ой попід гай») та інші.

Урочисті заходи з нагоди 10-річчя співочого товариства також відбулися під батудою С. Людкевича. Прозвучали такі композиції: «Яко беззаконіє моє аз знаю» І. Біликівського, «Ой три шляхи» Г. Топольницького й «Косар».

«Боян» з успіхом виступав із концертами як у Львові, так і в інших галицьких містах. Виконання хорових творів вельми часто мало позитивні відгуки. Наприклад, у Бурштині (1900 р.) «Львівський Боян» «співав прегарно і виконавши справді концертно свої точки програми збирав заслужено гримні оплески» (Штундер, 2005: 125).

Про достатній рівень техніки диригування С. Людкевича свідчить широкий спектр хорових

творів різних жанрів і стилів, які митець розумів і представляв слухачам. Серед них і композиції Д. Бортнянського, в яких доводилося виявляти їхнє «класичне сконцентрування, <...> шляхетну архітектоніку ліній» (Людкевич, 1925: 185). Людкевич-диригент озвучив із «Бояном» тропар утрени Великої суботи, хорові концерти «Благообразний Йосиф», «Гласом моїм ко Господу возвах» (№ 27), «Вську прискорбна еси душе моя» (№ 33), «Скажи ми, Господи, кончину мою» (№ 32).

Не перериваючи зв'язку з «Львівським Бояном», багато концертуючи з ним, С. Людкевич 1902 р. очолив чоловічий хор гімнастичного товариства «Сокіл». Саме Людкевичу-диригенту вдалося підняти колектив «<...> справді на артистичній височині» (Штундер, 2005: 153).

Перебуваючи в Перемишлі та Ярославі, С. Людкевич активно займався диригентською практикою. Він підготував і продиригував низку концертних програм із нагоди важливих подій у житті українців. Наприклад, на посвяченні Народного дому в Перемишлі (1904 р.) «Перемиський Боян» під керуванням С. Людкевича відспівав кантату «До Руси» М. Копка. На Шевченківському концерті в Руському інституті для дівчат у Перемишлі (1907 р.) «хори під управою проф. С. Людкевича виведені уміло <...> Краса пісні й дзвінкі голосочки, іменно ж в Лисенка «Ой ізйду ж я на могилу», Вагнера «Весільнім хорі» й Людкевича «Українській баркаролі» хватили за серце» (Штундер, 2005: 203). Ще один концерт на честь Т. Шевченка відбувся в навчальному закладі 1909 р. Прозвучали твори українських композиторів: уперше – вокальний терцет «Царівна Млака» С. Людкевича на слова В. Пачовського й «Блажен муж» Д. Бортнянського в перекладі для жіночого хору. «Прямо подив у слухачів викликало поправне відспівання чудового псалма Бортнянського «Блажен муж», – наголошував рецензент «Руслан» (Штундер, 2005: 209). Ще через рік (1910 р.) С. Людкевич улаштував у Руському інституті для дівчат у Перемишлі «Вечір українських народних пісень». Відбулося першопрочитання хорових обробок композитора для жіночого хору під його диригуванням: «Гайліки», «Янчику-подолянчику», «Чи дома, дома», «Ой Морозе, Морозенку», «Чорна рілля ізорана», «А із ночі, із вечера», «Ішов жовняр з війни», «Марусенька по саду ходила», «Будь ми здорова» та інших.

Перебуваючи у Відні (1910 р.), С. Людкевич активно долучився до організації та проведення Шевченківського концерту як диригент та акомпаніатор чоловічого хору «Січі» – однієї з перших українських студентських організацій

в австрійському заборі. Програма складалася з таких творів: «Сміло, други» й «Марсиліянка», згармонізовані С. Людкевичем, «Даремне пісне» Д. Січинського, «На воді» Ф. Мендельсона на слова Г. Гайне, «Іван Гус» М. Лисенка, «Було колись» Ф. Колесси. «Хор стояв під дискретною та вмілою управою <...> звісного нашого композитора п. Людкевича, якому <...> складається щира подяка за труд, який завдав собі, беручи на себе диригентуру та акомпанемент <...>» (Діло, 1910: 2).

Повернувшись до Львова, С. Людкевич продовжує диригувати «Львівським Бояном», одночасно й «Бандуристом», займається підготовкою концертних програм, як-от: до 50-ї річниці смерті Т. Шевченка, 100-річчя від дня народження М. Шашкевича (1911 р.). Прикметно, що в драматургічній структурі цих концертних дійств гідне місце зайняли твори композитора-диригента, зокрема кантата-симфонія «Кавказ» і «Дністрованка».

У грудні 1912 р. управа Музичного товариства імені М. Лисенка зініціювала проведення академії на честь М. Лисенка (у сороковий день смерті композитора), в програмі якої «Львівський Боян» під керуванням С. Людкевича вперше виконав псалму «Камо піду от лица твоего, Господи».

З часу, коли на початку листопада 1912 р. С. Людкевича знову було обрано диригентом «Львівського Бояна», він багато працював над оновленням репертуарної палітри хору, ввів до концертних програм чимало творів українських майстрів. Так, на Шевченківському концерті 1913 р. прозвучали кантата «Б'ють пороги» М. Лисенка та «Якби мені черевики» Ф. Колесси, які «хор відспівав знаменито, рівно та з великим розумінням річи, що завдячує своєму невтомимому диригентові др. Людкевичеві», (Нове слово, 1913: 3).

З особливим пієтетом галицькі українці вшанували пам'ять «творця українства» Т. Шевченка – 100-річчя від дня його народження (1914 р.). До цієї дати С. Людкевич завершив кантату-симфонію «Кавказ» і в ювілейній концертній програмі продиригував III («Хортам, і гончим, і псарям») і IV («Борітеся, поборете!») частини, що прозвучали вперше. «Глибока музикальність Людкевича, прекрасне знання партитури зробили своє: Станіслав Пилипович дуже добре впорався зі своїм завданням» (М. Колесса, 1979: 201).

У непростих умовах життя (наприклад, у російському полоні в Перовську) С. Людкевич шукав відради в музикуванні, апелюючи до компонування та диригентури. Митцеві вдалося створити хоровий гурток, до складу якого ввійшли співучі

полонені українці. Твори, які композитор писав для мішаного хору, були перекладені ним для чоловічого складу й озвучені («Сонце заходить», «Чи ми ще зійдемося знову?», «Ой вигострю товариша» й інші).

Повернувшись із Перовську (1919 р.), С. Людкевич оселився в Перемишлі й очолив хор греко-католицької церкви. Впродовж року колектив співав не тільки в храмі, а й на світських заходах, які відбувалися в місті, готуючи для них відповідні програми.

Переїхавши до Львова, С. Людкевич не полишив диригентської практики: цього разу – з хором жіночої гімназії сестер василянок. Він залишався в епіцентрі музичного життя міста, брав участь у підготовці й втіленні задумів, присвячених важливим подіям у житті українства чи роковинам видатних діячів національної культури.

Важливою подією в житті С. Людкевича й галицького музичного громадянства стало святкування 25-річчя творчої діяльності митця (1925 р.). Ця неординарна мистецька імпреза мала неабиякий успіх і широкий резонанс, адже в концертній програмі вперше було виконано всі частини кантати-симфонії «Кавказ» на текст поеми Т. Шевченка. Втілили задум «Львівський Боян» і симфонічний оркестр Музичного товариства імені М. Лисенка. Цей концерт матиме «<...> в історії діяльності <...> Товариства свою окрему, повну сторінку. І то не лише завдяки тому, що вперше виконано в цілості “Кавказ” д-ра Ст. Людкевича, але й тому, що при диригентському пульті станув композитор <...>», – акцентував В. Барвінський (Барвінський, 1925: 3). Співочому товариству «Львівський Боян» випала нагода ще раз виконувати «Кавказ» під диригуванням автора (1927 р.), знову ж таки з великим успіхом. Підтвердженням є рецензія В. Барвінського, вміщена в «Ділі», в якій передано атмосферу дійства: «<...> зазначу, що як далеко тямлю різні Шевченківські концерти, <...> з такими просто потрясаючими вражіннями я не вийшов ще з ніякого того роду концерту. <...> признаю, що кращої розв'язки як цього річна, годі було найти: виведення «Кавказу» С. Людкевича» (Барвінський, 1927: 6).

Величаво вшанували галичани 100-річчя від дня народження Д. Бортнянського (1925 р.). До підготовки й реалізації музичної частини спричинився С. Людкевич як музикознавець і диригент. Він виголосив доповідь на тему «Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика» й озвучив із «Бояном» два двохорні концерти: «Се нині благословіть Господа» і «Небеса повідають славу Божію», та жіноче тріо з мішаним

хором «Да ісправиться»» (Штундер, 2005: 301). Покликаючись на В. Барвінського, можемо стверджувати, що концерт «дав докази щирої, повної пієтизму праці обох диригентів – д-ра С. Людкевича й д-ра М. Волошина» (Барвінський, 1925: 4).

С. Людкевич увів до концертного обігу хорові твори українських композиторів-сучасників як наддніпрянців, так і галичан. На цьому акцентує увагу М. Антонович: у березні 1929 р. «Львівський Боян» дав концерт із творів П. Козицького («Нова Атлантида»), М. Леонтовича («Літні тони», «Льодолом»), Л. Ревуцького («Ой чого ти почорніло», «У перетику ходила») <...>, підкреслюючи тим не тільки єдність української музичної культури, а й соборність української нації» (М. Антонович, 1999: 18). Диригент не оминув увагою хорові взірці галицьких майстрів: було виконано «Сосну» Й. Кишакевича й «Галочку» Н. Нижанківського.

Серед знакових подій цього ж року – відзначення 100-річного ювілею першого мистецького хору при катедральному соборі в Перемишлі. Концертна програма була не тільки зініційована С. Людкевичем, а й озвучена Львівським і Перемишльським «Боянами» під його орудою. У першій частині звучала духовна музика – концерт № 9 Д. Бортнянського, у другій – світська («Осінь» І. Лаврівського, «З тої гори високої» В. Матюка, «Ой нависли чорні хмари» А. Вахнянина). Дописувач «Діла» стверджував, що саме С. Людкевичу треба «завдячити переведення в життя цілого того святочного ювілею» (Діло, 1929: 3). Плодотворна й тривала співпраця Людкевича-диригента з «Львівським Бояном» дала поштовх до створення нових композицій, зокрема до ювілейних дат. Так, до 40-річчя діяльності співочого товариства (1931 р.) митець скомпонував кантату «Наша дума, наша пісня» на слова Т. Шевченка. Б. Кудрик зазначав, що «др. Людкевич виступив на кінець як автор і як диригент у своїй новій кантаті-прем'єрі «Наша дума, наша пісня» (Ц-дур) на мішаний хор із дотроєм оркестри <...>» (Кудрик, 1932: 4).

С. Людкевич довіряв «Львівському Боянові» прем'єрне виконання своїх творів. Так, 1936 р. хор представив слухачам кантату «Заповіт» під орудою автора й отримав схвальні відгуки. «Людкевич <...> був тріумфатором дня й за прем'єру свого величного «Заповіту» збирав численні заслужені гратуляції», – писав Б. Кудрик (Кудрик, 1936: 3). М. Колесса так відгукувався про диригента: «Станіслав Пилипович провів цей нелегкий твір прекрасно, на одному диханні» (М. Колесса, 1979: 203).

Неосновним фахом, диригуванням, за твердженням З. Штундер, С. Людкевич займався до 1939 р., тобто впродовж 40 років. Востаннє він інтерпретував програму Шевченківського концерту, присвяченого 125-річчю від дня народження Кобзаря в березні 1939 р. «Саме із цього концерту збереглася єдина фотографія Людкевича диригуючого, зроблена на репетиції перед самим концертом» (Штундер, 2005: 393).

М. Колесса відзначав, що С. Людкевич «не володів <...> технікою диригування, його жести були надто великі, розмашисті», втім «його добре розуміли не тільки хористи, а й професіональні оркестранти» (М. Колесса, 1979: 203). Проте це не завадило харизматичному, високопрофесійному музиканту займатися цим видом виконавської діяльності. С. Людкевич умів захопити співаків, репетиції хору проходили «послідовно, планомірно», диригент «знав чого хотів і вмів того добитися» (М. Колесса, 1979: 203). На думку М. Антоновича, Людкевич-диригент «працював <...> віддано й зі значним успіхом» (Антонович, 1999: 18).

Висновки. Досягнути успіху в диригентському мистецтві не так просто, для цього потрібна не тільки ґрунтовна фахова освіта, а й низка специфічних здібностей (виконавських, педагогічних, організаторських). С. Людкевич володів особливим «магнетизмом», відмінно комунікував із хоровим колективом, умів мотивувати себе й співаків. Крім блискучого музичного обдарування, колосальної енергії та працездатності, високої громадянської позиції, вболівання за українську справу, його успіхові в диригуванні сприяв аналітичний тип художньої свідомості митця. Можливо, навіть несподівано для себе С. Людкевич зайнявся диригентурою та зумів самотужки осягнути її «секрети». Водночас цей вид виконавської діяльності мав позитивний вплив на творчість митця. Покликаючись на З. Штундер, завдяки диригуванню С. Людкевич «<...> став одним з найкращих знавців хорового письма серед українських композиторів» (Штундер, 2005: 126).

У першій третині ХХ ст. – період культурного піднесення в краї та інтенсифікації хорового життя – Людкевич-диригент жив і творив у реаліях часу, відгукуючись на запити українців, підтримуючи український хоровий «продукт». Плідна диригентська практика митця на теренах східної Галичини сприяла злету хорової справи, популяризації, вельми часто й першопрочитанню творів українських композиторів, ширше – професіоналізації музичного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : Спілка композиторів України, 1999. 60 с.
2. Барвінський В. Вечір українських хорових і фортепіанних новин. *Діло*. 1929. Ч. 73. С. 2.
3. Барвінський В. Програмний концерт «Бандуриста». Шевченківський концерт. *Діло*. 1927. Ч. 66. С. 6.
4. Барвінський В. Століття смерті Бортнянського (Поклик ювілейного комітету). *Діло*. 1925. Ч. 208. С. 4.
5. Барвінський В. 25-літній ювілей д-ра С. Людкевича. Симфонічно-вокальний концерт співацького товариства «Львівський Боян». *Діло*. 1925. Ч. 57. С. 3.
6. Вечір українських народних пісень. *Перемиський вісник*. 1910. Ч. 12. С. 2.
7. Колесса М. Кілька слів по диригентську діяльність С. П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича*: збірник статей / упоряд. М. Загайкевич. Київ : Музична Україна, 1979. С. 196–204.
8. Кудрик Б. Концерт з нагоди 40-ліття «Львівського Бояна». *Діло*. 1932. Ч. 58. С. 4.
9. Кудрик Б. Концерт з нагоди 75-ліття смерті Шевченка. *Мета*. 1936. Ч. 12. С. 3.
10. Людкевич С. Дмитро Бортнянський. В соті роковини смерті. *Стара Україна*. 1925. Ч. 11–12. С. 184–186.
11. Людовий концерт на честь Шевченка у Відні. *Діло*. 1910. Ч. 110. С. 2.
12. Мусин І. Техніка дирижування. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : «ДЕАН-АДИА-М», 1995. 296 с.
13. Тарасові вечорниці у Львові. *Руслан*. 1901. Ч. 50. С. 4.
14. Шевченківський концерт. *Нове слово*. 1913. Ч. 160. С. 3.
15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2-х т. Львів : ПП «Бінар», 2005. Т. 1. 636 с.
16. Ювілейний концерт. *Діло*. 1929. Ч. 119. С. 3.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (1999). Stanyslav Liudkevych: kompozytor, muzykolog [Stanislaw Ludkevich: composer, musicologist]. Lviv: Spilka kompozytoriv, 60 p. [in Ukrainian].
2. Barvinskyj, V. (1929). Vechir ukrainskykh khorovykh i fortepiannykh novyn [Evening of the Ukrainian choral and piano news]. *Dilo*. Ch. 73, p. 2 [in Ukrainian].
3. Barvinskyj, V. (1927). Prohramnyi kontsert «Bandurysta». Shevchenkivskiy kontsert [Programmatic concert of «Bandurista». Shevchenko concert]. *Dilo*. Ch. 66, p. 6 [in Ukrainian].
4. Barvinskyj, V. (1925). Stolittia smerti Bortnianskoho (Poklyk yuvileinoho komitetu) [One hundred years of Bortniansky's death (Appeal of anniversary committee)]. *Dilo*. Ch. 208, p. 4 [in Ukrainian].
5. Barvinskyj, V. (1925). 25-litnii yuvilei d-ra S. Liudkevycha. Symfonicjno-vokalnyi kontsert spivatskoho tovarystva «Lvivskiy Boian» [25-years anniversary of Dr. S. Ludkevich. Symphonic and vocal concert of «Lviv Boyan» singing society]. *Dilo*. Ch. 57, p. 3 [in Ukrainian].
6. Vechir ukrainskykh narodnykh pisen (1910) [Evening of the Ukrainian folk songs]. *Peremyskyi visnyk*. Ch. 12, p. 2 [in Ukrainian].
7. Kolessa, M. (1979). Kilka sliv po dyryhentsku diialnist S. P. Liudkevycha [A few words are about conductor's activity of S. P. Lyudkevich]. *Tvorchist S. Liudkevycha: zb. st. / uporiad. M. Zahaikevych*. Kyiv: Muzychna Ukraina, p. 196–204 [in Ukrainian].
8. Kudryk, B. (1932). Kontsert z nahody 40-littia «Lvivskoho Boiana» [A concert on the occasion of the 40th anniversary of «Lviv Boyan»]. *Dilo*. Ch. 58, p. 4 [in Ukrainian].
9. Kudryk, B. (1936). Kontsert z nahody 75-littia smerti Shevchenka [A concert on the occasion of 75year of Shevchenko's death]. *Meta*. Ch. 12, p. 3 [in Ukrainian].
10. Liudkevych, S. (1925). Dmytro Bortniansky. V soti rokovyny smerti [Dmytro Bortniansky. In the hundredth anniversaries of death]. *Stara Ukraina*. Ch. 11–12, p. 184–186 [in Ukrainian].
11. Liudovyi kontsert na chest Shevchenka u Vidni (1910) [A human concert is in honour of Shevchenko in Vienna]. *Dilo*. Ch. 110, p. 2 [in Ukrainian].
12. Musyn, Y. (1995). Tekhnyka dyryzhyrovanyia [Conducting technique]. Sankt-Peterburh: «DEAN-ADYA-M», 296 p. [in Russian].
13. Tarasovi vechornytsi u Lvovi (1901) [To Taras rockets in Lviv]. *Ruslan*. Ch. 50, p. 4 [in Ukrainian].
14. Shevchenkivskiy kontsert (1913) [Shevchenko concert]. *Nove slovo*. Ch. 160, p. 3 [in Ukrainian].
15. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist [Stanislaw Ludkevich. Life and creativity]. Lviv: PP «Binar», t. 1, 636 p. [in Ukrainian].
16. Yuvileinyi kontsert (1929) [Anniversary concert]. *Dilo*. Ch. 119, p. 3 [in Ukrainian].

УДК 792.73

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208891>

Ольга БОРИН,

orcid.org/0000-0001-9796-6191

*аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) oliaborin@gmail.com*

ДИТЯЧІ ВОКАЛЬНІ ТАЛАНТ-ШОУ ЯК ОДНА ІЗ ФОРМ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ (НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО СЕЗОНУ ТЕЛЕПРОЄКТУ «ГОЛОС. ДІТИ»)

Сучасна українська культура яскраво виражена розвитком масової популярної музичної культури. Глобалізаційні процеси та соціокультурні зміни створюють сприятливі умови для популяризації різноманітних вокальних талант-шоу. Здебільшого ці конкурси засновані на зразках західної культури, що свідчить про високий ступінь інтеграції України у міжнародні культурні процеси. Дедалі більш популярним стає створення проєктів, у яких беруть участь не лише дорослі виконавці, а й діти. Завдяки активному розвитку позашкільних закладів освіти та гурткової роботи з вокального мистецтва багато дітей мають змогу відкрити у собі талант до творчості й активно його розвивати. Феномен дитячих вокальних телешоу є новим явищем у культурному мистецькому просторі, тому потребує детального вивчення. Варто зазначити, що підвищений інтерес українського глядача до вокальних конкурсів безпосередньо впливає на розвиток виконавського мистецтва, адже участь у музичних телевізійних проєктах вимагає від вокалістів високих стандартів володіння своїм голосом.

Мета статті полягає в аналізі специфіки взаємозв'язку дитячих вокальних проєктів (на прикладі першого сезону шоу «Голос. Діти») з розвитком їхньої вокальної творчості.

Основою дослідження є використання системного підходу, в межах якого було застосовано такі методи: аналіз і синтез, метод об'єктивного спостереження, порівняння, інтерв'ю, контент-аналізу. У роботі вперше здійснено комплексний аналіз особливостей організації та проведення дитячого вокального конкурсу «Голос. Діти», досліджено вплив талант-шоу на творчий розвиток підростаючого покоління.

Вокальні розважальні телепроєкти допомагають популяризувати музичну діяльність юних виконавців і сприяють зростанню рівня виконавського мистецтва дітей. Беручи участь у вокальних шоу, діти мають змогу проявити свою творчу індивідуальність, перейняти цінний досвід виконання музичних творів перед широкою аудиторією та навчитися працювати перед камерою. Діти здобувають цінні знання від професійних педагогів і зірок шоу-бізнесу, що може у майбутньому стати для дитини передумовою становлення як дорослого артиста.

Ключові слова: *вокальне мистецтво, популярна музична культура, вокальне виконавство дітей, талант-шоу, дитячих вокальних шоу.*

Olha BORYN,

orcid.org/0000-0001-9796-6191

*Graduate Student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
of Vasily Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) oliaborin@gmail.com*

CHILDREN'S VOCAL TALENT SHOWS AS ONE OF THE FORMS OF REALIZING THE CREATIVE GENERATION'S POTENTIAL (ON THE EXAMPLE OF THE FIRST SEASON OF TV PROJECT "THE VOICE. KIDS")

Modern Ukrainian culture is clearly expressed by the development of massive popular music culture. Globalization processes and socio-cultural changes create favorable conditions for popularization of various vocal talent shows. For the most part, these competitions are based on examples of Western culture which indicates a high degree of integration of Ukraine into international cultural processes. Creating projects involving not only adult performers but also children is gaining increasing popularity. Due to the active development of extracurricular educational and vocal education groups, many children have the opportunity to discover and develop their talent for creativity. The phenomenon of children's vocal TV shows is a new phenomenon in the cultural arts space, so it needs detailed study. It is worth noting that the increased interest of the Ukrainian viewers in vocal competitions directly influences the development of performing arts, since participation in music television projects requires the vocalists to have high standards of their voice.

The purpose of the article is to analyze the specific relationship of children's vocal projects (for example, the first season of the show "The Voice Kids") with the development of their vocal creativity.

The basis of the study is the use of a systematic approach, within it the following methods were applied: analysis and synthesis, objective observation, comparison, interview, content analysis. For the first time, a comprehensive analysis of the peculiarities of organizing and conducting a children's vocal contest "The Voice Kids" and the influence of the talent show on the creative development of the younger generation was explored.

Vocal entertaining TV projects help to promote the musical activity of young performers and promote the level of children's performing arts. By participating in vocal shows, children have the opportunity to express their creative personality, gain valuable music experience in front of a wide audience and learn to work in front of the camera. Children gain valuable knowledge from professional educators and stars of show business which may in the future be a prerequisite for a child to become an adult artist.

Key words: vocal art, popular music culture, children's vocal performance, talent show, children's vocal show.

Постановка проблеми. Нове тисячоліття яскраво виражене інтенсивним розвитком масової популярної музичної культури, яка відображає не лише національний характер, а й виходить за його межі, враховуючи світові тенденції. Глобалізаційні процеси та розвиток аудіовізуальних технологій спричинили появу численних вокальних талант-шоу, за учасниками яких можуть спостерігати глядачі з будь-якого куточку світу. Феномен дитячих вокальних талант-шоу є новим явищем в українському мистецькому просторі, тому потребує детального вивчення. Також варто зазначити, що процес організації та проведення дитяче вокальне шоу має свої особливості та значною мірою відрізняється від аналогічних форматів, де беруть участь дорослі вокалісти. Вокальні телешоу впливають на формування музичних смаків глядачів, а також на розвиток виконавських умінь і навичок дітей.

Аналіз досліджень. Дослідженнями в аудіовізуальній сфері мас-медіа та в галузі музичної педагогіки займалися багато вітчизняних науковців. Питаннями методів вокального виховання дітей цікавилися Н. Гунько, С. Колос, І. Кліш, Л. Червонська та ін. Проблеми методики викладання сольного співу розкрили у своїх працях Н. Гребенюк, О. Маруфенко, А. Карпенко та ін. Особливості виробництва розважальних телепрограм на українському телебаченні вивчали В. Гоян, І. Гамбаль, В. Коробко та ін. Проте більшість матеріалів, що безпосередньо пов'язані з організацією та проведенням дитячих вокальних талант-шоу, опубліковані в популярних періодичних виданнях і викладені на офіційних електронних ресурсах телекомпаній. Телевізійні експерти аналізують процеси, що відбуваються у розважальному телеэфірі, але такі публікації ґрунтуються переважно на особистих доводах авторів і не є науковими. Публікації такого виду, а також наявні в інтернет-мережі відеоматеріали – важливі емпіричні матеріали, які можуть стати основою для подальших наукових досліджень. Джерельною основою нашої розвідки стали матеріали інтернет-мережі та власні спостереження.

Мета статті полягає у характеристиці та визначенні перспектив розвитку вокального телешоу «Голос. Діти» в Україні як однієї з форм реалізації творчого потенціалу дітей. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання: проаналізувати джерельну базу стосовно розважальних талант-шоу, дослідити історію та чинники виникнення вокального конкурсу «Голос. Діти» на українському телебаченні й охарактеризувати вплив проекту на розвиток вокального виконавства дітей у контексті сучасного українського музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. «Голос» – українське телевізійне вокальне шоу, зняте й показане телеканалом «1+1». Проект є адаптацією оригінального формату «The Voice of Holland» («Голос Нідерландів»), який вперше з'явився в ефірі нідерландського телебачення на каналі RTL в 2010 р. Перша версія «The Voice of Holland» стала сенсацією та побила всі можливі рекорди популярності серед глядачів. Шоу стало справжнім відкриттям не лише у Нідерландах, а й всьому світі. Україна і США – дві країни, які услід за нідерландцями почали роботу над адаптацією формату.

Це не традиційне талант-шоу, а пошук професійних і різножанрових голосів. Основними відмінностями «Голосу країни» від інших вокальних телевізійних шоу є високі вимоги до рівня володіння голосом і шанобливе ставлення тренерів до кожного з учасників. Завдяки цьому учасники «Голосу країни» у своїй більшості – професіонали із вражаючими вокальними даними. У рамках «Голосу» тренери не ставлять перед учасниками завдання змінитися чи зламати свій традиційний підхід до репертуару і стилю, а працюють із ними на рівних, підтримують і допомагають вокалістам стати сильнішими (Онлайн-конференція, 2011).

Дитяче телешоу «The Voice Kids» вперше з'явилося в ефірі телеканалу RTL у січні 2012 р., а українська версія – у листопаді 2012 р. в ефірі 1+1. Головною концепцією шоу є те, що діти, які беруть участь у проекті, співають дорослий репертуар, і до них ставляться як до дорослих артистів. Маленьких та амбіційних талантів віком від 6 до

14 років шукають по всій Україні. Лише ті діти, котрі володіють винятковими вокальними здібностями, пройшовши попередній відбір, потрапляють у перший етап телевізійного вокального шоу «Голос. Діти» – «сліпі прослуховування». Особливістю цього етапу є те, що тренерські крісла повернені до учасника спиною, тому наставники не можуть бачити дитину, яка виконує пісню. Тренери роблять свій вибір, орієнтуючись виключно на голос учасника. Усі вокалісти співають наживо, тобто без використання фонограми, під акомпанемент інструментального супроводу. У дитячій версії шоу є три зіркові наставники, кожен із яких представляє певний сценічний жанр.

Оскільки робота з дітьми має свої особливості, з учасниками працюють психологи. До їхніх обов'язків входить робота не лише з дітьми, а й із їхніми батьками. Продюсер проєкту Ірина Іонова зазначає: «Якщо з дитиною щось не так, треба шукати причину в батьках. <...> Неможливо вплинути на дитину, не вплинувши на батьків» (Катасонові, 2012). Варто зауважити, що близько 20% батьків реагували з позитивом і підтримували своїх дітей навіть у разі невдачі. Реакція як на вибір, так і на «не вибір» дуже точно передає атмосферу в родині. Якщо в сім'ї щастя, благополуччя, любов і взаємна повага, то реакція, навіть якщо тренери не обрали дитину, була цілком позитивною (Самченко, 2012).

«Голос. Діти» відрізняється від дорослого формату скороченим часом змагання і складається з таких етапів: сліпі прослуховування, поєдинки (бої), півфінал і фінал. На відміну від дорослого «Голосу», під час етапу «бої» одну пісню співають не двоє учасників, а троє. Це зроблено за рекомендацією дитячих психологів, аби дитині було легше пережити стрес, бо в такому разі відбуваються одночасно двоє вокалістів. Немає функції порятунку учасника наставником, також у кожному поєдинку бере участь тільки одна команда.

Для організаторів конкурсу всі діти є переможцями, тому що для того, щоб потрапити у проєкт, їм потрібно було пройти довгі та важкі відбори з десятків тисяч дітей, які подавали заявки.

Станом на 2020 р. в Україні було проведено 5 сезонів дитячого телешоу. Перший сезон вийшов на екрани у листопаді 2012 р. Тренерами вокального проєкту стали Тіна Кароль, Олег Скрипка та Світлана Лобода. Музичним продюсером конкурсу було обрано композитора та продюсера Костянтина Меладзе.

Під час етапу «сліпі прослуховування» з-поміж 70 дітей із різних куточків України, а також із Росії (2 учасники) кожен із тренерів обрав до своєї

команди по 15 учасників (Борин, 2019). Всі вони отримали можливість випробувати свої сили у наступному етапі.

Слід зауважити, що на шоу «Голос. Діти» переважно звучать пісні дорослих виконавців. Щодо цього музичний продюсер проєкту Костянтин Меладзе стверджує: «У дитячих піснях співати практично ні-чо-го! По-перше, їх зараз не пише ніхто. По-друге, діти самі таких пісень не співають і не слухають. По-третє, в дитячих піснях вокал проявити майже неможливо. Ось і все. Тому учасники телешоу співають дорослі, справжні пісні, які чують по радію, телебаченню і які їм хочеться співати» (Костянтин Меладзе, 2012).

У наступному етапі після «сліпих прослуховувань» на етапі «боїв» кожен із тренерів розділив учасників своєї команди на т. зв. «трійки» й обрав для них репертуар, завдяки якому діти змогли б себе найкраще проявити як тріо. Перед тим, як виходити на сцену, вони разом зі своїми зірковими наставниками та педагогами проєкту провели безліч репетицій.

Основним завданням для тренерів на цьому етапі було обрати за результатом виступів у кожній «трійці» найкращого та найперспективнішого на їхню думку виконавця. У команді Світлани Лободи ними стали Вікторія Литвинчук, Єліна Сосновська, Арсен Шавлюк, Юрій Привика й Ольга Дулумбаджі. На думку Олега Скрипки, найкраще у своїх «трійках» виступили Коля Заде-рей, Анна Ткач, Марія Кондратенко, Єва Панаріна й Андрій Бойко. Тіна Кароль обрала Олю Мишагіну, Соломію Лук'янець, Христину Дутчак, Нікіту Кіоссе та дует Івана і Андрія Мандрикових (Борин, 2019). Саме ці діти потрапили у півфінал та отримали змогу змагатися за можливість стати переможцем у першому сезоні шоу «Голос. Діти».

Півфінал відбувався у прямому ефірі, тому до нього діти дуже ретельно готувалися. Кожен з учасників мав виконати по одній композиції. Долю вокалістів вирішували телеглядачі, обираючи шляхом голосування тих, хто, на їхню думку, достойний пройти у фінал.

У кожній команді з п'яти дітей у фінал могли потрапити лише троє учасників: двоє за результатами глядацького голосування й один за рішенням зіркового наставника. Таким чином, у команді Олега Скрипки залишилися Анна Ткач, Єва Панаріна та Марія Кондратенко. У команді Тіни Кароль можливість позмагатися за перемогу отримали Соломія Лук'янець, Іван і Андрій Мандрикові та Нікіта Кіоссе. У команді Світлани Лободи у фінал пройшли Єліна Сосновська, Вікторія Литвинчук і Юрій Привика (Борин, 2019). Таким чином,

у фінал потрапили 9 учасників, по троє з кожної команди.

Фінал ділився на 2 частини: власне фінал і суперфінал. У першій частині діти співали по одній композиції, а глядачі шляхом голосування обрали найкращих виконавців. У команді Світлани Лободи це Еліна Сосновська, у команді Олега Скрипки – Анна Ткач, у Тіни Кароль – Соломія Лук'янець (Борин, 2019). У суперфіналі троє претендентів на перемогу у шоу співали разом зі своїми наставниками дуетну пісню. Переможця шоу обирали знову ж таки телеглядачі шляхом голосування. Результати глядацького голосування попереднього етапу анулювалися, аби учасники були у рівних умовах.

Суперфіналісти шоу «Голос. Діти» пів року йшли до своєї цілі, їх обирали з-поміж декількох тисяч претендентів, вони пройшли не дитячі випробування: кастинги, «сліпі прослуховування», «бої», заспівали у прямих ефірах. Діти довели всій країні, що вони найкращі. З 15-ти вокалістів у кожній команді вони єдині, кому вдалося підкорити серця глядачів і дійти до суперфіналу.

За результатами глядацького голосування звання «Голос. Діти» та перемогу у першому вокальному дитячому шоу країни здобула семилітня Анна Ткач із міста Котовськ Одеської області. Переможниця отримала кілька призів, націлених на її творчий розвиток, а саме контракт із компанією звукозапису Universal Music, навчання в одній із кращих музичних академій світу La Music Academy, а також 50 тис. грн призових для творчого розвитку, навчання та покупки музичних інструментів (Фінал: Сосновская, 2013).

В інтерв'ю газеті «Високий Замок» Анна Ткач зізнається, що фінал для неї був найскладнішим етапом проекту: «Я думала, що поступлюсь Соломії Лук'янець, адже у неї більше досвіду, ніж у мене. Але мені вдалося стати найкращою!» (Корчук, 2013). Також переможниця розповіла, що за пів року після завершення шоу у неї нічого суттєво не змінилося. У дівчинки почали брати автографи, просити сфотографуватися на вулиці, про неї дізналися багато людей, але популярність їй не приносить дискомфорту. В Анни вже є перші успіхи не лише як співачки, а й як акторки. Її запросили знятися у рекламі цукерок і як гононар подарували поїздку до «Діснейленду». Вона продовжує активно займатися вокалом і відвідує заняття із гри на фортепіано. У 2017 р. 12-ти річна Анна Ткач стала лауреатом II премії Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популяр-

ної музики «Червона рута – 2017», а також у 2014–2019 рр. була ученицею школи-майстерні фестивалю «Червона рута» – експериментальної лабораторії з підготовки молодих виконавців до професійної концертної діяльності (Анна Ткач, 2019).

Життя інших фіналістів шоу «Голос. Діти» після закінчення проекту також тісно пов'язане з музикою. Учасниця команди Олега Скрипки Єва Панаріна чітко знає, що у майбутньому стане відомою співачкою, тому вона щодня займається вокалом. Єва стала стипендіатом Хмельницької обласної ради як «Обдарована дитина», мріє взяти участь у шоу «Х-Фактор» і потроху до цього готується (Яськова, 2015).

Фіналіст у команді Тіни Кароль Нікіта Кюссе після участі у шоу «Голос. Діти» взяв участь у вокальному талант-шоу «Хочу до Меладзе» на телеканалі «Україна», де став одним із чотирьох переможців. Головна мета цього проекту – створення нового бойз-бенду. Учасників шоу обирали телеглядачі, зіркові судді та музичний продюсер шоу Костянтин Меладзе. Окрім каналу «Україна», конкурс також транслювали телеканали Казахстану, Білорусі та Росії (У фіналі шоу, 2014).

За словами підопічної Світлани Лободи, фіналістки проекту Вікторії Литвинчук, участь у телешоу дала їй дуже великий досвід. Спілкування з відомими артистами поза сценою, їхні поради, здатність за кілька днів вивчити пісню і створити до неї образ – все це для дівчини має більшу цінність, ніж сама перемога, адже це ті вміння, за допомогою яких вона здобуде перемогу ще не в одному конкурсі (Собко, 2013).

Фіналістка у команді Олега Скрипки Марія Кондратенко у 2018 р. дебютувала як акторка у популярному телесеріалі «Школа» на телеканалі 1+1, також дівчина активно займається музикою, пише власні пісні та веде блог (Голос країни, 10, 2020). На початку 2020 р. дівчина взяла участь у десятому сезоні вокального шоу «Голос країни». На сліпих прослуховуваннях вона виконала пісню американської співачки Billie Eilish «All the Good Girls Go to Hell». До дівчини повернулися лише Потап і Настя Каменських (НК), які разом ділять тренерське крісло, тож саме до їхньої команди вона і потрапила (Марія Кондратенко, 2020).

Одна з фавориток першого сезону шоу «Голос. Діти», фіналістка у команді Тіни Кароль Соломія Лук'янець увійшла до Національного реєстру рекордів України як наймолодша оперна співачка країни. 2015 р. вона брала участь у німецькому шоу «Голос. Діти» («The Voice of Germany»), де представила пісню «Time To Say Good bye»

Андреа Бочеллі та Сари Брайтман і розвернула всі тренерські крісла. Наприкінці 2016 р. дівчина стала володаркою Гран-прі Міжнародного пісенного конкурсу «Тріумф мистецтв» у Королівській консерваторії Брюсселя (Константинова, 2016).

Музичний продюсер вокального талант-шоу «Голос. Діти» Костянтин Меладзе позитивно відгукується про перспективи дітей стати успішними артистами у майбутньому. На його думку, вокальну кар'єру слід починати у дорослому віці. «Талановиті діти – вони, коли і виростуть, будуть талановитими. Тому деякі учасники «Голос. Діти» в майбутньому будуть артистами – я в цьому впевнений!» (Костянтин Меладзе, 2012).

Висновки. На основі вищевикладеного можна зробити висновок, що телепроект «Голос. Діти» – це не просто талант-шоу, а пошук професійних і різножанрових голосів. Перед претендентами на

участь у шоу поставлені високі вимоги до рівня володіння власним голосом, завдяки чому учасники проекту мають вражаючі вокальні дані. У процесі підготовки до виступів юні артисти проводять багато часу над вдосконаленням своєї вокальної майстерності. У цьому їм допомагають зіркові тренери та досвідчені педагоги проекту. Окрім цього, діти вчаться працювати перед камерою, здобувають вміння грамотно висловлювати свою думку під час проведення інтерв'ю, а також отримують безцінний досвід, виступаючи перед багатомільйонною телевізійною аудиторією. Ці ключові моменти формують у дитині впізнану медійну особистість, що робить її творчість затребуваною. Участь у вокальних проектах стимулює юних вокалістів до досягнення ще кращих результатів і становлення як успішних артистів у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анна Ткач – «Світ без тебе». Школа-майстерня фестивалю «Червона рута». *Сайт фестивалю «Червона рута»*. 2019. URL: https://rutafest.art/video/vip/2537/2019_rik/anna_tkach_svit_bez_tebe_shkola_majsternja_festivalju_chervona_ruta (дата звернення: 23.02.2020).
2. Борин О. Статистика талант-шоу «Голос. Діти». *Архів автора*. 2019.
3. Голос країни – 10: на шоу споет звезда серіала «Школа» и подруга Даниэля Салема. *Сайт «ТСН»*. 14.02.2020. URL: <https://tsn.ua/ru/glamur/golos-krayini-10-na-shou-spoet-zvezda-seriala-shkola-i-podругa-danielya-salema-1491579.html> (дата звернення: 21.02.2020).
4. Дуся і Муся Катасови (Ольга Жук). Продюсер шоу «Голос. Діти» о проблемах с родителями, логике тренеров и детских слезах. *Детектор медиа*. 24.10.2012. URL: <https://detector.media/intervyu/article/152856/2012-10-24-prodyuser-shou-golos-diti-o-problemakh-s-roditelyami-logike-trenerov-i-detskikh-slezakh/> (дата звернення: 10.02.2020).
5. Калинин А. Победительница «Голос страны. Дети» Аня Ткач снялась в кино. *VESTI.UA*. 05.07.2013. URL: <https://vesti.ua/odessa/8184-pobeditelnica-shou-golos-strany-deti-odessitka-anja-tkach-snimaetsja-v-filmah> (дата звернення: 21.02.2020).
6. Константинова К. Гран-прі Соломії. *Дзеркало тижня*. Вип. 50. 29.12.–14.01.2016. URL: <https://dt.ua/CULTURE/gran-pri-solomiyi-.html> (дата звернення: 04.03.2020).
7. Корчук І. Анна Ткач поїде в Лос-Анджелес! *Високий замок*. 10.01.2013. URL: <https://wz.lviv.ua/article/121759-anna-tkach-poide-v-los-andzheles> (дата звернення: 23.02.2020).
8. Костянтин Меладзе не хоче заробляти на зовсім малих дітях. *Сайт «ТСН»*. 20.11.2012. URL: <https://tsn.ua/glamur/kostyantyn-meladze-ne-hoche-zaroblyati-na-zovsim-malih-dityah.html> (дата звернення: 11.02.2020).
9. Мария Кондратенко – «All the good girls go to hell» – выбор вклепую. Голос страны. 10 сезон. 16.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2VcIHq3sz0E> (дата звернення: 21.02.2020).
10. Онлайн-конференція після першого бою: постав питання дуету Анна-Марія! *Сайт «ТСН»*. 23.06.11. URL: <https://tsn.ua/glamur/events/onlayn-konferenciya-pislya-pershogo-boyu-postav-pitannya-duetu-anna-mariya.html> (дата звернення: 10.02.2020).
11. Самченко В. Голосоманія. Випробування для батьків і дітей. *Україна молода*. 2012. Вип. 184. 07.12.2012. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2189/211/77954/#> (дата звернення: 10.02.2020).
12. Собко А. Фіналістка «Голосу країни. Діти» Вікторія Літвінчук, про шоу і життя після нього. *Газета «Є»*. 2013. URL: https://ye.ua/kultura/11627_Finalistka_Golosu_krayini_Diti_Viktoriya_Litvinchuk_pro_shou_i_zhittya_pislya_nogo.html (дата звернення: 04.03.2020).
13. У фіналі шоу «Хочу до Меладзе» на каналі «Україна» назвали переможців. *Детектор медиа*. 24.11.2014. URL: <https://detector.media/rinok/article/100729/2014-11-24-u-finali-shou-khochu-do-meladze-na-kanali-ukraina-nazvali-peremozhtsiv/> (дата звернення: 04.03.2020).
14. Финал: Сосновская, Ткач, Лукьянец. 11.01.13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kaRmsBTwIYY> (дата звернення: 10.02.2020).
15. Яськова С. Єва Панаріна співає на весіллях та мріє про «Х-Фактор». *Газета «Є»*. 09.01.2015. URL: https://ye.ua/kultura/18803_yeva_Panarina_spivaye_na_vesillyah_ta_mriye_pro_H_Faktor_.html (дата звернення: 04.03.2020).

REFERENCES

1. Anna Tkach – “Svit bez tebe”. Shkola-maisternia festyvaliu “Chervona ruta” [Anna Tkach – “The world without you”. Workshop of the Red Ruta Festival]. *Sait festyvaliu “Chervona ruta”*. 2019. URL: https://rutafest.art/video/vip/2537/2019_rik/anna_tkach_svit_bez_tebe_shkola_majsternja_festivalju_chervona_ruta (дата звернення: 23.02.2020) [in Ukrainian].

2. Boryn O. Statystyka talant-shou “Holos. Dity” [Statistics of the talent show “The Voice. Kids”]. *Arkhiv avtora*. 2019. [in Ukrainian].
3. Holos krainy – 10: na shou spoet gvezda seryala “Shkola” y podruha Danyelia Salema [The voice of the country – 10: the star of the TV series “School” and Daniel Salem’s girlfriend sings on the show]. *Sait “TSN”*. 14.02.2020. URL: <https://tsn.ua/ru/glamur/golos-krayini-10-na-shou-spoet-zvezda-seriala-shkola-i-podruha-danielya-salema-1491579.html> (дата звернення: 21.02.2020) [in Russian].
4. Dusia i Musia Katasonovy (Olha Zhuk). Prodiuser shou “Holos. Dity” o problemakh s rodyteliamy, lohyke trenerov y detskykh slezakh [Producer of the show “The Voice Kids” about problems with parents, coaches’ logic and children’s tears]. *Detektor media*. 24.10.2012. URL: <https://detector.media/intervyu/article/152856/2012-10-24-prodyuser-shou-golos-diti-o-problemakh-s-roditeliami-logike-trenerov-i-detskykh-slezakh/> (дата звернення: 10.02.2020) [in Russian].
5. Kalynyn A. Pobedytelnytsa “Holos strany. Dety” Ania Tkach snialas v kino [The winner of “The Voice Kids” Ania Tkach starred in a movie]. *VESTI.UA*. 05.07.2013. URL: <https://vesti.ua/odessa/8184-pobeditelnica-shou-golos-strany-deti-odessitka-anja-tkach-snimaetsja-v-filmah> (дата звернення: 21.02.2020) [in Russian].
6. Konstantynova K. Hran-pri Solomii [Solomiya’s Grand Prix]. *Dzerkalo tyzhnia*. Vyp. 50. 29.12.–14.01.2016. URL: <https://dt.ua/CULTURE/gran-pri-solomiyi-.html> (дата звернення: 04.03.2020) [in Ukrainian].
7. Korchuk I. Anna Tkach poide v Los-Andzheles! [Anna Tkach will go to Los Angeles!]. *Vysoky zamok*. 10.01.2013. URL: <https://wz.lviv.ua/article/121759-anna-tkach-poide-v-los-andzheles> (дата звернення: 23.02.2020) [in Ukrainian].
8. Kostiantyn Meladze ne khoche zaroblyaty na zovsim malykh dityakh [Konstantyn Meladze does not want to earn on very young children]. *Sait “TSN”*. 20.11.2012. URL: <https://tsn.ua/glamur/kostyantyn-meladze-ne-hoche-zaroblyati-na-zovsim-malih-dityah.html> (дата звернення: 11.02.2020) [in Ukrainian].
9. Maryia Kondratenko – “All the good girls go to hell” – vybor vslepuiu. Holos strany. 10 sezon [Maria Kondratenko – “All the good girls go to hell” – blind choice. Voice of the country, season 10]. 16.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2VcIHq3sz0E> (дата звернення: 21.02.2020) [in Russian].
10. Onlain-konferentsiia pislia pershoho boiu: postav pytannia duetu Anna-Mariia! [Online conference after the first fight: Ask the Anna-Maria duet!]. *Sait “TSN”*. 23.06.11. URL: <https://tsn.ua/glamur/events/onlayn-konferenciya-pislyu-pershogo-boyu-postav-pitannya-duetu-anna-mariya.html> (дата звернення: 10.02.2020) [in Ukrainian].
11. Samchenko V. Holosomaniia. Vuprobuvannia dlia batkiv i ditei [Voicemania. Tests for parents and children]. *Ukraina moloda*. 2012. Vyp. 184. 07.12.2012. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2189/211/77954/#> (дата звернення: 10.02.2020) [in Ukrainian].
12. Sobko A. Finalistka “Holosu krainy. Dity” Viktoriia Litvinchuk, pro shou i zhyttia pislia noho [The finalist “The Voice Kids” Victoria Litvinchuk, about the show and life after it]. *Hazeta “Ie”*. 2013. URL: https://ye.ua/kultura/11627_Finalistka_Golosu_krayini_Diti_Viktoriya_Litvinchuk_pro_shou_i_zhyttia_pislya_nogo.html (дата звернення: 04.03.2020) [in Ukrainian].
13. U finali shou “Khochu do Meladze” na kanali “Ukraina” nazvaly peremozhtsiv [In the final of the show “I want to Meladze” on the channel “Ukraine” the winners were named]. *Detektor media*. 24.11.2014. URL: <https://detector.media/rinok/article/100729/2014-11-24-u-finali-shou-khochu-do-meladze-na-kanali-ukraina-nazvali-peremozhtsiv/> (дата звернення: 04.03.2020) [in Ukrainian].
14. Fynal: Sosnovskaia, Tkach, Lukianets [The final: Sosnovskaia, Tkach, Lukianets]. 11.01.13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kaRmsBTwIYY> (дата звернення: 10.02.2020) [in Russian].
15. Yaskova S. Yeva Panarina spivaie na vesilliakh ta mriie pro “X-Faktor” [Eva Panarina sings at weddings and dreams of the X-Factor]. *Hazeta “Ie”*. 09.01.2015. URL: https://ye.ua/kultura/18803_yeva_Panarina_spivaye_na_vesillyah_ta_mriye_pro_H_Faktor_.html (дата звернення: 04.03.2020) [in Ukrainian].

УДК [782;792]

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208892>

Ірина БОСАК,

orsid.org/0000-0002-6172-3398

*аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) irina-se@i.ua*

ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЗА ТВОРАМИ М. МАТІОС НА СЦЕНІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ТЕАТРУ: СИНТЕЗ ДРАМИ ТА МУЗИКИ

У статті пропонується аналіз інсценізацій Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка за творами Марії Матіос. Творча співпраця режисера і письменниці налічує три постановки: «Солодка Даруся», «Нація», «Майже ніколи не навпаки». Визначено проблематику функціонування музики у драматичному театрі. Метою статті постає аналіз музичної компоненти в загальній драматургії вистави у взаємодії всіх складових елементів. Розглянуто творчий процес роботи н.а. України Ростислава Дерзhipильського над створенням вистав. Висвітлено співпрацю режисера з українською співачкою й акторкою, авторкою унікальної методології роботи з голосом Наталією Половинкою. На основі аналізу театральної трилогії режисера виокремлено такі характерні аспекти в еволюції мислення митця: особливості та зміну сценографії, збільшення використання технічних засобів, притаманних кіноестетиці, перехід до «живого» співу акторів і зменшення використання фонограми до мінімуму.

Проаналізовано музичне оформлення вистав, представлене різноманітно. Це і спів акторів а cappella народних пісень, колядок, духовних наспівів – ірмосів. Також використовується інструментальна музика у записі (наприклад, твори українських композиторів О. Герасиманко, Р. Гриньківа). Режисер вводить у мізансцени вистав гру акторів на музичних інструментах (у «Солодкій Дарусі» – гра на дрімбі; у виставі «Майже ніколи не навпаки» один із персонажів грає на скрипці). В основу дослідження покладено інтерв'ю авторки статті з Н. Половинкою.

Завдяки проведеному аналізу музичної компоненти у вище зазначених виставах зроблено такі висновки: музика відіграє важливу символічну роль у виставах – за допомогою музичної режисури відбувається певний спосіб дії на рівні з цілою драматургією спектаклю; музика тісно пов'язана з іншими складовими елементами вистав; широке застосування музики у виставі є цілком виправданим і, безперечно, слугує реалізації задуму режисера-постановника.

Ключові слова: інсценізація, вистава, музика у драматичній виставі, музична драматургія.

Ірина BOSAK,

orsid.org/0000-0002-6172-3398

*Postgraduate Student of the Department of Musical Ukrainian Studies
and Folk Instrumental Music Art
Institute of Art of Vasil Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) irina-se@i.ua*

STAGING BASED ON THE WORKS OF M. MATIOS ON THE STAGE OF THE IVANO-FRANKIVSK THEATRE: SYNTHESIS OF DRAMA AND MUSIC

The article proposes an analysis of the staging of the Ivano-Frankivsk National Academic Regional Musical and Drama Theater named after Ivan Franko based on the works of Maria Matios. The creative collaboration of the director and the writer has three productions: “Sweet Darusia”, “Nation”, “Almost never the other way around”. Problems of functioning of music in drama theater are defined. The aim of the article is to analyze the musical component in the overall dramaturgy of the play in the interaction of all the constituent elements. The creative process of work of People’s Artist of Ukraine Rostislav Derzhipylsky on the creation of performances is considered. The collaboration of the director with the Ukrainian singer and actress, the author of the unique technique of working with the voice Natalia Polovinka is shown. Based on the analysis of the director’s theater trilogy, the following characteristic aspects of the evolution of the artist’s thinking are highlighted: features and changes in scenography, an increase in the use of technical means inherent in the aesthetics of the film, a transition to the “live” singing of actors and a reduction in the use of phonograms to a minimum.

The musical design of the performances, which are presented in various ways, is analyzed. It is the singing of a cappella of folk songs, carols, spiritual songs – irmoses. Instrumental music is used in recordings (for example, works by Ukrainian composers AF Gerasimenko, Dr Hrynkov). The director introduces the play of actors on musical instruments into the stage action (in “Sweet Darusia” the play the drimba; in the play “Almost never the other way around” one of the characters plays the violin). The study was based on the results of an interview with N. Polovinka, the author of the article.

As a result of the analysis of the musical component in the above performances, the following conclusions are made music plays an important and symbolic role in the performances – with the help of musical dramaturgy a certain mode of action occurs on a level with the whole dramaturgy of the performance; music is closely connected with other components of performances; the widespread use of music in the play is quite justified, and undoubtedly serves to realize the intention of the director.

Key words: staging, performance, music in dramatic performance, musical dramaturgy.

Постановка проблеми. Творча співпраця режисера Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка Ростислава Держипільського з українською письменницею, лауреаткою Національної премії України імені Т. Шевченка Марією Матіос триває більше десяти років. Як зазначає сам митець: «Щось у нас з нею збігається на якомусь рівні, що в мене пробуджує фантазію. Матіос – такий серйозний манок для моєї творчості» (Велимчаниця, 2010: 6). У доробку режисера три інсценізації за творами письменниці: «Солодка Даруся» (прем'єра вистави відбулася 16 листопада 2008 р.), «Нація» (прем'єра – 10 квітня 2010 р.), «Майже ніколи не навпаки» (прем'єра – 7 жовтня 2012 р.). Ці театральні постановки по праву вважаються найкращими виставами театру. Цю думку підтверджують численні перемоги інсценізацій у різноманітних театральних фестивалях, у т. ч. за краще музичне вирішення вистав.

Питання місця і ролі музики в драматичному театрі не втрачають своєї актуальності. З одного боку, в театрі ХХІ ст. важливість музики у постановці не викликає сумніву. Однак, з іншого, в науковій думці театрознавців і музикознавців сьогодні ще не склалося чіткої позиції щодо неї. Тривають пошуки методологічних підходів аналізу музики у драматичній виставі.

Аналіз досліджень. Основними дослідженнями, присвяченими музиці у драматичній виставі, є роботи Ю. Козюренко, Н. Таршис, П. Паві, Є. Гротовського, Т. Ковзана, З. Лісси, І. Хангельдієвої та багато інших. В українській науковій думці – дисертація О. Білас, статті О. Мацепури, Л. Закалюжного та ін. Цікавими та інформаційними є статті у періодичних виданнях України (газетах, журналах) І. Чужиної, М. Сулятицького, Л. Тугай, О. Вергеліса, О. Велимчаниці та ін. Проте саме музична складова частина у драматичній виставі зазвичай залишається поза увагою дослідників.

Метою статті є аналіз музичної компоненти у загальній драматургії театральної вистави. Матеріалом дослідження є музика в інсценізаціях Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка за творами Марії Матіос, а саме театральний триптих «Солодка Даруся», «Нація», «Майже ніколи не навпаки».

Виклад основного матеріалу. Три інсценізації Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка – це яскравий приклад експе-

риментального сучасного театру. Як зазначає сам режисер, такий театр цікавіший і ближчий йому особисто. Він полюбляє працювати із прозовими творами та робити інсценізації самостійно. «Мені цікава режисерська задумка, знаки, символи, мені подобається думати в театрі. Тоді я розумію, що прагнув автор сказати у літературному тексті. Мистецтво відбувається через перетворення», – говорить Р. Держипільський (Велимчаниця, 2010: 6).

Кожна із трьох вистав має свою цікаву історію створення. Вистава «Солодка Даруся» виникла не одразу. Спочатку Р. Держипільський познайомився із книгою Марії Матіос «Солодка Даруся», яка справила на нього сильне враження. Далі була робота над радіопостановкою «Солодка Даруся» на обласному радіо з Галиною Цвітень. «І в 2006–2007 рр. «Даруся» чи не вперше зажила позалітературним життям у радіотеатрі, насиченому звуковими спецефектами». (<http://www.blitz.if.ua/news/solodka-darusya-zhyttya-poza-tekstom.html>). Саме тоді у майбутнього режисера Івано-Франківського театру виник задум сценічного вирішення літературного першоджерела. Перша версія вистави – це дипломна робота випускників Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під керівництвом Р. Держипільського. Розуміючи надважливість музичного оформлення вистави, режисер запросив до співпраці відому українську співачку, акторку, авторку унікальної методології роботи з голосом, лауреатку Національної премії України імені Т. Шевченка – Наталю Половинку. Продовжуючи методи Є. Гротовського, вона проводила тренінги з акторами, працювала над голосом, вчила брати тон із простору і т. ін. «Певно, Майстерня, яку я проводила, дає зазвучати тому рідному голосу людини, який в людини є все життя, тільки може бути їй невідомий і закритий» (Босак, 2018). Власне, яскраві музичні дані акторів дозволяють режисеру максимально залучити спів і гру на музичних інструментах у виставах (з. а. України Галина Баранкевич, з. а. України Надія Левченко, з. а. України Олесь Пасічняк, з. а. України Олексій Гнатковський).

Музика у виставі відіграє особливо важливу роль, а не просто оформлення чи відтворення літературного сюжету. За допомогою пісні відбувається певний спосіб дії, спосіб мислення під час вистави – музична режисура (Р. Держипільський пропонує термін «пісенна режисура»). Таким чином, музичний ряд є важливою складовою частиною вистави і має свої драматургічні функції.

Музика звучить упродовж майже всієї вистави. З одного боку, музика створює атмосферу спектаклю,

задає настрій, емоційний тон, тобто розчиняється у виставі, з іншого – набуває самостійності, відіграє «роль об'єктивної сили» (Таршис, 2010: 35). Вистава поділена на дві дії, які складаються з трьох частин: «Даруся» – драма щоденна, «Іван Цвичок» – драма попередня і «Михайлове чудо» – драма найголовніша. Сюжетна лінія розгортається у ретроспективі – від теперішнього часу у минуле. Цей поділ вистави на частини підкреслюється режисером за допомогою кінематографічного прийому – на задньому плані прожектор висвічує назви частин.

Перший звук вистави народжується в повній тиші з обертань Дарусі на сцені. Як зазначає Н. Половинка: «Кожен простір має своє звучання, поняття тону – це об'єктивне поняття» (Босак, 2018). Він не визначається тональністю, а з'являється із простору (наприклад, із глядацької зали, зі сцени) і залежить від стану актора. Таким чином, цей тон при кожній наступній постановці буде інакший. Він звучить в унісон чоловічих і жіночих голосів і проходить наскрізною ниткою через всю виставу, виконуючи формотворчу функцію й об'єднуючи весь перебіг драматичних подій. Цей унісон може звучати самостійно, в комбінаціях із ритмічними формулами, а також як основа, на яку накладаються інші музичні пласти. Звук як своєрідний стрижень, із якого розростається музична фактура і знов до нього повертається (Босак, 2019).

Особливу формотворчу функцію в музиці вистави виконує давній наспів – ірмос «Апостоли от конец землі» з Галицького ірмологіону. Духовний наспів, повторюючись у виставі у найбільш гострі кульмінаційні моменти драматичного розвитку, відіграє функцію рефрену і є наскрізною музичною лінією постановки. Він може звучати окремо чи одночасно поєднуватися з іншими музичними лініями і створювати багаторівневі пласти.

У другій частині «Драмі попередній» з'являється новий характерний для гуцульської культури інструмент – дрімба. Його яскрава темброва палітра переключає глядача із процесу самозаглиблення до співучасті в побуті буковинських селян. Музика набуває більш ілюстративного характеру і виконує коментуючу функцію.

Яскравим прикладом музичного і сценічного вирішення драматичної дії є сцена в сільській раді з Іваном Цвичком під супровід відомої «Пісні о Родине» («Широка страна моя родная...»), яка була написана В. Лебедевим-Кумачем та І. Дунаєвським для фільму «Цирк» 1936 р. (режисер Г. Александров). Пісня звучить із надмірним

пафосом, що відображається у рухах і жестах акторів і їхній манері виконання (співу). Така гіперболізація надає сцені чужородності в загальній атмосфері вистави (Босак, 2019).

У третій частині (друга дія) в музичній партитурі знов з'являються нові тембральні фарби, які найбільш вдало характеризують сценічну дію. Це награти скрипки соло і два інструментальні твори О. Герасименко «Спогади» і «Сповідь». Композиторка поєднала звуки бандури і наї – духового музичного інструмента, схожого на флейту, але із більш м'яким, теплим, душевним тембром. Такий підбір музики більш тонко і глибоко переакцентує увагу на внутрішній світ героїв (Михайла і Матронки).

Проаналізувавши музику у виставі, її можна умовно розділити на декілька груп: 1) музика, яку виконують а саррелла актори (народні пісні, ірмос «Апостоли от конец землі», молитва, окремі звуки і кластери і т. д.); 2) музика, що звучить у записі та створює загальну атмосферу вистави, передає настрій та емоції головних героїв (уривки з інструментальних творів Р. Гриньківа «Веснянка», О. Герасименко «Сповідь», «Спогади»); 3) музика сюжетна («Пісня о Родине» – «Широка страна моя родная...»), гуцульське весілля); 4) реальна гра на музичному інструменті (Босак, 2019).

Музична драматургія вистави виконує різні функції, є важливим засобом формотворення на одному рівні з літературним першоджерелом. Різноманітне застосування музики у виставі є цілком виправданим і, безперечно, слугує реалізації задуму режисера-постановника.

Над виставою «Нація» Р. Держипільський почав працювати після дозволу на інспенізацію Марії Матіос. Вистава продовжує пошуковий, експериментальний напрям мислення режисера. Проостежується єдність у сюжетній лінії з «Солодкою Дарусею» (історична лінія), у сценографії (мінімалізм) і музичному оформленні (триває співпраця із Н. Половинкою).

Вистава складається з декількох новел: «Юр'яна і Довгопол», «Прощай мене», «Вставайте, Мамко», «Не плачте за мною ніколи». Саме музика стала наскрізною ниткою, яка об'єднала всі лінії драматичного розвитку в єдиний твір, тим фундаментом, «кріпленням», на якому вистава досягла нового філософського сенсу (Босак, 2019).

У драмі-реквіемі звучить багато музики. Вистава розпочинається українською стрілецькою піснею «Соловею-канарею». Це своєрідна «статична звукова декорація» (термін В. Мейерхольда), виокремлена в самостійну музично-сценічну тему (Таршис, 2010: 38). Окремо варто

зупинитися на монолозі Матері, який, за словами музичної режисери, є «камертон, від точності цього камертону, від того, як він мовить, залежить вся вистава» (Босак, 2018). Акторка проголошує кожне слово, підвищуючи інтонацію догори, начебто розчиняючи їх у повітрі. Емоційне враження від мелодекламації підсилюють сучасні технічні засоби (мікрофон і обробка звуку).

Музичний ряд вистави представлений співом акторів а cappella, колядками, молитвою «Господи, помилуй» («*Kyrie eléison*»), яка звучить українською і грецькою мовами. Також у музичному оформленні використовується фонограмний запис. Роль лейтмотива виконує інструментальна мелодія бандури, яка звучить у кожній частині вистави. Лірична тема символізує надію людей на любов один до одного, до своєї родини, до нації.

Варто зупинитися на сценографії вистави. Незважаючи на продовження лінії мінімалізму, вона вирішена цікаво і несподівано. Наприклад, сцена, на якій грають актори, рухається; дерев'яна труна в кінці вистави перетворюється в колиску. Кінематографічна естетика проявляється ще яскравіше, ніж у «Солодкій Дарусі»: на екрані висвічуються не тільки назви частин вистави, а і побудована фінальна сцена (портрети різних людей як символ цілої нації).

Третьою інсценізацією за книжкою Марії Матіос стала вистава «Майже ніколи не навпаки». Письменниця брала активну участь у роботі над постановкою спектаклю і деякий час проживала в Івано-Франківську. На думку авторки статті, ця вистава є своєрідною «квінтесенцією» у театральній трилогії режисера. Саме в цій виставі викристалізувалися основні підходи та прийоми режисера, його «мовлення».

Одразу вражає сценографія вистави. Складний, «багатовимірний» текст сімейної саги М. Матіос віддзеркалений у тривимірній конструкції сцени, яка із тріском повертається. «Рух великої сценічної дерев'яної конструкції повсякчас моторошно передає отой «тріск» людських кісток... Бо то є величезне жорно Млина Буття, що перемелює кожну долю на борошно (на муку і на муку) – і майже ніколи не навпаки» (Вергеліс). Сцену можна поділити на три простори: перший знаходиться на рівні глядачів і символізує життя людини на Землі; другий – потойбіччя, в яке актори спускаються під сцену «на той світ»; третій, над сценою – Небо – простір, про який люди мріють.

Музичний ряд складається майже повністю із живого виконання пісень акторами. Звучать пісні з цілої України, не пов'язані безпосередньо

з гуцульським фольклором. Наприклад, народна пісня «Ой, у полі древо», яка була записана в етнографічній експедиції Володимиром Матвієнком у селі Крячківка Пирятинського району Полтавської області.

Кожна з народних пісень відповідає своїй сюжетній лінії вистави. «Ой, ти місяцю» супроводжує появу Мариньки Богодухи на сцені. Народна пісня «Ой, у полі древо» пов'язана із сюжетною лінією сім'ї Черв'юків. На фоні народної пісні «Ой, у полі росли два дубочки» розгортаються взаємини Петруньки та Дмитрика. Однак музичний ряд не просто супроводжує героїв і їхні сюжетні лінії, створюючи атмосферу спектаклю. Так, у кульмінаційній сцені побиття Дмитрика звучить різко контрастна, спокійна мелодія пісні «Ой, у полі росли два дубочки».

Звертає на себе увагу кінематографічний прийом монтажу сцен вистави, «кліпове мислення» (за О. Вергелісом). Якщо у «Солодкій Дарусі» та «Нації» такий поділ був характерний тільки для завершених, цілісних частин, то в «Майже ніколи не навпаки» мозаїчність присутня, так би мовити, «з середини». Зміна «кадрів» відтворюється і в музичному супроводі – кожна сцена завершується інструментальним фрагментом (складається зі звуків скрипки, сопілки, трембіти), який створює містичну атмосферу і чітко розділяє сюжет на частини.

Висновки. Аналіз театральної трилогії режисера Р. Держипільського за творами М. Матіос на сцені Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка дозволяє простежити еволюцію поглядів і мислення митця.

Слід відзначити характерні аспекти постановок-інсценізацій за творами М. Матіос у творчому доробку митців Івано-Франківського театру:

- 1) робота над літературним першоджерелом, незважаючи на нове «прочитання текстів», завжди унікальна;
- 2) поступово ускладнюється сценографія вистав (наприклад, через складну сценічну конструкцію вистави «Майже ніколи не навпаки» інсценізація менш відома глядачу, рідше ставиться на сцені в Івано-Франківську та в Україні);
- 3) збільшується використання кіноекранних прийомів в оформленні вистави (кліповості);
- 4) домінування «живої музики» над фонограмою, чітко продумана «звукова партитура» постановок.

Проаналізувавши музику інсценізацій Івано-Франківського національного академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана

Франка за творами Марії Матіос, слід підкреслити, що вона відіграє формотворчу, емоційну і символічну роль у постановках. Музичний ряд не тільки відповідає загальній концепції вистав, а і створює вагому музичну драматургію, яка на одному рівні з іншими складовими елементами

(сценографією, пластикою, світлом і т. д.) впливає на розвиток і побудову драматичної дії вистави.

Саме завдяки вдалому поєднанню музичної компоненти зі всіма складовими елементами драматичного спектаклю ці постановки не втрачають свого успіху у глядачів як в Україні, так і за її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Босак І. Особистий архів (Інтерв'ю з Н. Половинкою). 2018.
2. Босак І. Функції музики в драматичному театрі (на прикладі інспенізацій за творами М. Матіос). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. Вип. 32 / під ред. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2019. С. 126–132.
3. Велимчаниця О. Солодка Даруся: через автентіку до магії. *Кіно-театр*. 2010. № 2 (88). С. 2–4.
4. Велимчаниця О. Ростислав Дерзипільський: «Мистецтво відбувається через перетворення». *Кіно-театр*. 2010. № 2 (88). С. 4–6.
5. Вергеліс О. Театральний блок, 24 грудня. Майже ніколи не навпаки. URL: http://dramteatr.if.ua/content&content_id=799.
6. «Солодка Даруся»: життя поза текстом. URL: <http://www.blitz.if.ua/news/solodka-darusya-zhyttya-poza-tekstom.html>.
7. Таршис Н. Музыка драматического спектакля. Санкт-Петербург : Издательство СПб ГАТИ, 2010. 164 с.

REFERENCES

1. Bosak I. Osobystyi arkhiv (Interviu z N. Polovynkoiu) [Personal archive (Interview with N. Polovynkou)]. 2018 [in Ukrainian].
2. Bosak I. Funktsii muzyky v dramatychnomu teatri (na prykladi instsenizatsii za tvoramy M. Matios). [Music functions in dramatic theater (illustrated through staging based on the works of M. Matios)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznavstvo*. Vyr. 32 / pid red. V. H. Vytkalova. Rivne: RDHU, 2019. P. 126–132. [in Ukrainian].
3. Velymchanytsia O. Solodka Darusia: cherez avtentyku do mahii [Sweet Darusia: through authenticity to magic]. *Cinema-Theater*. 2010. № 2 (88). P. 2-4. [in Ukrainian].
4. Velymchanytsia O. Rostyslav Derzhypil'skyi: "Mystetstvo vidbuvaetsia cherez peretvorennia" [Rostyslav Derzhypil'skiy "Art is through transformation"]. *Cinema-Theater*. 2010. № 2 (88). P. 4-6. [in Ukrainian].
5. Verhelis O. Teatralnyiblok, 24 hrudnia. Maizhe nikoly ne navpaky [Theater block, 24 December. Almost never the other way around]. URL: http://dramteatr.if.ua/content&content_id=799 [in Ukrainian].
6. "Solodka Darusia": zhyttia poza tekstem [Sweet Darusia: life beyond text]. URL: <http://www.blitz.if.ua/news/solodka-darusya-zhyttya-poza-tekstom.html>. [in Ukrainian].
7. Tarshys N. Muzyka dramatycheskoho spektaklia [Music drama theater] Sankt-Peterburh: Izdatelstvo SPbHATY, 2010. 164 p. [in Russian].

УДК 78:780.614.13(091)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208893>**Оксана ГОРОЖАНКІНА,***orcid.org/0000-0003-1777-2173**кандидат педагогічних наук, доцент,**доцент кафедри музично-інструментальної підготовки**факультету музичної та хореографічної підготовки**Південноукраїнського національного педагогічного університету**імені К. Д. Ушинського**(Одеса, Україна) garmonia8oy@gmail.com*

КОБЗАРСЬКЕ ТА БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ

Стаття присвячена проблемам розвитку кобзарського та бандурного мистецтва в історичному та сучасних аспектах. Автором зазначено, що актуальність дослідження полягає в тому, щосьогодні у складні для історії нашої країни часи важливим у процесі її розбудови є спрямування зусиль всього культурного суспільства на збереження і поширення кращих національних культурних надбань, вивчення українського народного мистецтва, в якому значна роль належить кобзарському та бандурному мистецтву. Вивчення майбутніми вчителями мистецьких дисциплін теоретичних засад кобзарсько-бандурного мистецтва має особливе значення, оскільки є ефективним засобом формування національної свідомості особистості, сприяє вихованню почуття патріотизму, є ефективним шляхом залучення сучасної молоді до вивчення національної історії та культури.

У статті проаналізовано етапи становлення бандурного мистецтва і виконавства, які науковцями частіше за все розглядаються у поєднанні із проблемами кобзарського мистецтва; висвітлено наукові підходи до понять «кобзарство» і «бандурництво», що є унікальними феноменами української культури і важливою складовою частиною процесу формування духовної культури сучасної молоді. Зазначено, що «кобзарство» розглядається вченими як окреме явище української культури, в якому втілено духовно-філософські, мистецькі та практичні надбання народних парарелігійних співців – кобзарів, лірників і стихівничих, а зміст поняття «бандурництво» визначається як унікальне явище культури України, що передбачає гру на бандурі з характерними для цього ознаками. Встановлено, що бандурництво з історичного погляду можна розглядати не тільки як мистецтво співогри, а як феномен, за яким виконавець мав відповідати духовним, моральним і світоглядним вимогам, що наклало певні стереотипи на сприйняття бандурного мистецтва. Автором проаналізовано сучасні наукові дослідження проблем кобзарського та бандурного мистецтва, що дає змогу дійти висновку: інтерес до вивчення кобзарського та бандурного мистецтва та виконавства протягом тривалого часу не вгасає, а навпаки, привертає увагу дедалі більшої кількості науковців, оскільки кобзарське та бандурне мистецтво є невід'ємною частиною української національної культури, підґрунтям моральності українців та однією з форм суспільного мислення.

Ключові слова: кобзарське мистецтво, бандурне мистецтво, виконавство, українська музична культура, наукові дослідження.

Oksana GOROZHANKINA,*orcid.org/0000-0003-1777-2173**Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,**Associate Professor at the Department of Music and Instrumental Training**of the Faculty of Music and Choreography Education**South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky**(Odessa, Ukraine) garmonia8oy@gmail.com*

KOBZA AND BANDURA ART AS A SUBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH: HISTORICAL AND CONTEMPORARY ASPECTS

The article is devoted to the problems of the development of kobza and bandura art in historical and contemporary aspects. The author points out that the relevance of the research lies in the fact that today, during the difficult times for the history of our country, an important way in the process of its development is to direct efforts of the entire cultural society to preserve and spread into the world cultural space the best national cultural heritage, study of Ukrainian folk art in which kobza and bandura art are of great importance. Studying the theoretical foundations of kobza and bandura art by future teachers of art disciplines is of particular importance as it is an effective means of forming a national consciousness of the individual, contributes to the cultivation of a sense of patriotism, and is an effective way of attracting contemporary youth to the history of culture.

The article analyzes the stages of the formation of bandura art and performance, which are most often considered by scientists in combination with the problems of kobza art; scientific approaches to the concepts of "kobzardom" and "bandurism" are highlighted, which are unique phenomena of Ukrainian culture and an important component in the formation of the spiritual culture of contemporary youth.

It is stated that "kobzardom" is considered by scientists as a separate phenomenon of Ukrainian culture, which embodies the spiritual and philosophical, artistic and practical heritage of folk paralegals – kobzars, lyricists and poets, and the content of the concept of "bandura" is defined as a unique phenomenon of Ukrainian culture which involves playing the bandura along with its characteristic features. It has been established that bandurism from a historical point of view can be regarded not only as the art of singing-and-playing, but also as a phenomenon by which the performer has to meet the spiritual, moral and ideological requirements, which imposed certain stereotypes on the perception of bandura art.

The article states that historically created characteristics of bandurism provided prominent civic activism and patriotism; belonging to the constituent element of the subculture ("Cossack" in the sixteenth-seventeenth century, "noble" – early nineteenth century, "populist" – the second half of the nineteenth century, "romantic" – early – mid-twentieth century); imitation of traditional singing (in particular, in the nineteenth century – imitation of professional courtiers; from the early twentieth – identification with kobzars, etc.); the ability to transform traditional ways into independent performing and professional ones.

The author analyzed the current scientific research on the problems of kobza and bandura art, which leads to the following conclusion: the interest in the study of kobza and bandura art and performance does not fade for a long time, but on the contrary, attracts the attention of more and more scientists, since it is an integral part of Ukrainian national culture, the basis of the morality of the Ukrainians and a form of social thinking.

Key words: kobza art, bandura art, performing, Ukrainian music culture, scientific research.

Постановка проблеми. Сьогодні у складні для історії нашої країни часи важливим внеском у процес її розбудови і становлення може стати спрямування зусиль усього культурного суспільства на збереження і поширення кращих національних культурних надбань, вивчення українського народного мистецтва, в якому значна роль належить українській музичній культурі. У цьому процесі вивчення майбутніми вчителями мистецьких дисциплін теоретичних засад кобзарського і бандурного мистецтва набуває особливого значення, оскільки є ефективним засобом формування національної свідомості особистості, сприяє вихованню почуття патріотизму, є ефективним шляхом залучення сучасної молоді до вивчення національної історії та культури.

Аналіз досліджень. Дослідженню кобзарського і бандурного мистецтва в різних аспектах присвячено низку наукових праць: загальноісторичних (О. Бармак, М. Бармак, М. Грушевський, П. Гуцал, В. Окаринський, Г. Хоткевич, К. Черемський); музично-історичних (М. Євгенєва, О. Ваврик, В. Дутчак, І. Зінків, Л. Кияновська, Л. Корній, Б. Фільц, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський); етномузикологічних (А. Іваницький, С. Грица). Виконавські проблеми висвітлено в наукових працях Н. Брояко, І. Панасюк, Т. Слюсаренко, Л. Мандзюк, Н. Морозевич та ін.; традиційні основи гри в ансамблі народних інструментів, зокрема в ансамблі бандуристів, розглядали Д. Бабіч, О. Гук, О. Воропай, М. Давидов, М. Долгов, М. Дудчак, А. Іваницький, М. Шевченко.

Мета статті – висвітлити історичні та сучасні аспекти кобзарського і бандурного мистецтва як

компоненту українського мистецтва та засобу формування національної свідомості майбутніх учителів музичних дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Бандура завжди вважалася символом України, її особливим духовним скарбом, і сьогодні бандурне мистецтво виступає синкретичним явищем, у якому поєднуються педагогічні та методичні засади, виконавство і композиторська творчість. Бандура та бандурне мистецтво визначаються Н. Морозевич як традиційна ознака козацького епосу і, на думку вченої, «сьогодні апелюють до архетиповості в інтелектуальних здобутках української ментальності» (Морозевич, 2003: 17). Вчена зауважує, що «саме бандура та мистецтво бандурного виконавства є підґрунтям, на якому стверджуються національні й позанаціональні, християнські й дорелігійні, мистецькі й позамистецькі засади мислення й поведінки-діяльності українців» (Морозевич, 2003: 17). За твердженням В. Дутчак, вокально-інструментальним звучанням бандурного мистецтва передбачено той факт, що в поєднанні з голосом бандура виступає «унікальною домінантною ознакою української національної музики у світі – етнічним звукоідеалом» (Дутчак, 2015).

Розгляд історичних аспектів виникнення і розвитку бандурного мистецтва започатковано у дослідженні Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (Хоткевич, 2002: 73), в якому автором разом з описом побутуючих у країні інструментів особливу увагу було привернуто історії виникнення кобзи та бандури, їх застосуванню у народнописенних традиціях українців і мешканців сусідніх країн, зроблено порівняльний

аналіз кобзи та бандури з подібними інструментами Західної Європи, розглянуто питання щодо конструкції, строю та способів гри на бандурі, а також можливості удосконалення інструменту (Хоткевич, 2002). Невипадково саме завдяки Г. Хоткевичу вперше постали питання навчання учнів-бандуристів у закладах вищої освіти, тож у 1926 р. в Харкові було відкрито бандурну школу, в якій Г. Хоткевич займався не тільки викладанням гри на бандурі, але й проводив активну просвітницьку діяльність щодо пропагування бандурного мистецтва, презентації цього інструменту на концертній естраді, постійно шукав шляхи удосконалення інструменту, втілення яких призвело до появи бандур харківського типу майстра С. Снегирьова та бандур О. Корнієвського, які визначено як бандури київського типу (Бойко, 2013; Пасічняк, 2007).

Взагалі у всі часи становлення української державності кобза і бандура вважалися найулюбленішими українським народом інструментами, символом його волелюбності й національної свідомості. Свідченням цього є факти, висвітлені у працях Г. Хоткевича, О. Фомінцина, К. Черемського, за якими можна простежити історію походження цих інструментів. Вчені зазначають, що «в історії мистецтв є ілюстрації часів Київської Русі (фрески XI ст. у Київській Софії), які зображають схожий на кобзу та бандуру старовинний щипковий інструмент, що має опуклий корпус, вузьку шийку, ладки і струни. Подібні інструменти були в інших народів, про що свідчать їх назви: у татар – кобиз, у турків – кобиз, в англійців – *bandora*, в іспанців – *bandorriya*» (Бойко, 2013).

У дослідженні О. Фамінцина визначається, що «бандура виникла ще у 1561 р. в Англії, коли було винайдено бандуру Дж. Розе (за свідченням англійського літопису «*Stow*»)» (Фамінцин, 1889). На думку вченого, який також вивчав європейські музичні інструменти зі схожими назвами (англійська – *bandora*, іспанська – *bandurria*, італійська – *randora* та ін.), «бандура з Англії потрапляє до Європи, у т. ч. до Італії, а звідси, шляхом тісних політичних, економічних, культурних переплетень – до Польщі, і вже з Польщі приблизно у 1580 р. бандура потрапляє в Україну» (Фамінцин, 1889; Шаленко, 2008).

Цю думку спростовує Г. Хоткевич, відзначаючи, що «ряд авторів, безкритично слідуючи по стопах російського музикознавця О. С. Фамінцина, повторюють і перетворюють його нічим не обґрунтовану «теорію», що буцімто наші предки свій перший струнний інструмент кобзу одержали вже готовою, запозичивши її чи то від татар, чи то

від турків, чи від половців, може викликати тільки дивування» (Хоткевич, 2002: 37). Важко не погодитися з висловом Г. Хоткевича, що «трудно повірити, щоб наші від природи обдаровані предки протягом віків, чи навіть тисячоліть, залишились без жодних музичних інструментів, тоді як уже звичайна тятива мисливського лука своїм звучанням підказувала про можливість створення таких» (Хоткевич, 2002: 38). За твердженням дослідника бандуру винайшли і дали її назву саме українці. Науковець наголошував на тому, що в англійській бандорі не було приструнків, які були в українській бандурі, і наполягав на тому, що від англійської бандори бандуроподібні інструменти європейських країн нічого не запозичили. На думку Г. Хоткевича: «Українці самі придумали назву цього інструменту і джерелом цього є санскрит – мова стародавньої і середньовічної індійської релігійної, філософської, наукової і художньої літератури» (Хоткевич, 2002: 38). Саме у санскриті, за переконанням науковця, слово «бандура» має кілька значень, а саме: музика, гарний, приємний (Хоткевич, 2002: 39).

Різні етапи становлення бандурного мистецтва і виконавства науковцями частіше за все розглядаються у поєднанні з проблемами кобзарського мистецтва, оскільки, за твердженням історичних джерел, розвиток українського бандурного мистецтва XVIII ст. відбувався паралельно з розвитком кобзарського мистецтва (Історія народно-інструментального виконавства, 2003; Шаленко, 2008). На думку К. Черемського: «У народному середовищі у цей період майже немає диференціації визначення інструментів кобзи і бандури; в історії збереглося традиційне сприйняття цих інструментів різними прошарками суспільства як однорідних і майже тотожних інструментів козацького середовища» (Черемський, 2002: 159).

Незважаючи на спільні ознаки в будові кобзи і бандури (струнно-щипкову організацію, подібну форму, аналогічний репертуар), слід погодитися з К. Черемським, що «кобзарське та бандурне мистецтво – це два паралельні напрями в українській культурі, яким притаманні відмінні риси й особливості, що стосуються як зовнішнього вигляду інструментів, так і світоглядного характеру виконавців» (Черемський, 2002: 6). У довідковій літературі бандура визначається як багатострунний щипковий інструмент, на якому грають, не притискаючи струн, а лише захиплюють у певний момент відповідну струну, тобто на ній відбувають звук тільки гуслеподібним способом (Бойко, 2013; Історія народно-інструментального виконавства, 2003). Зовнішніми ознаками кобзи

є порівняно невеликий асиметричний або майже симетричний корпус. Струни проходять низько над ручкою, щоб їх легко було притискати. Зазвичай на ручці для зручності притискання струн є спеціальна накладка (гриф). Із другої половини ХІХ ст. українська кобза виходить із ужитку і навіть зникає. Протягом більше сотні наступних років назва «кобза» буде переноситися на традиційну бандуру (Історія народно-інструментального виконавства, 2003: 37).

У сучасних дослідженнях (Л. Воріна, М. Долгов, І. Зіньків, В. Мішалов, С. Чайка, К. Черемський) поняття «кобзар» не є тотожним поняттю «бандурист». Вчені відзначають, що коріння кобзарства йдуть від періоду Київської Русі, історичні події якого оспівувалися народними співаками (рапсодами, бардами, баянами), зазвичай мандрівниками, сліпими старцями. Саме вони мали здатність до глибокого осмислення, сприймання та переживання всіх трагічних подій через цю ваду. Епічні твори сліпих музикантів зберігалися сучасниками та передавалися наступним поколінням. За даними дослідників українського кобзарства цього періоду, в народі до цих людей ставилися з повагою та благоговінням і називали їх «люди Божі» (Шаленко, 2008: 18). Вже наприкінці ХVІ ст. всі найважливіші періоди соціально-історичного становлення країни висвітлюються кобзарством, яке стає важливим чинником активізації волелюбних ідей українського народу. Про це свідчать факти періоду козаччини, «коли кобзарі й бандуристи закликали український народ своїми творами на боротьбу за свободу країни. Але з часом традиції мандрівних кобзарів і бандуристів змінилися, як і змінився їхній репертуар, і пішли у небуття» (Троєльнікова, 2006: 18).

К. Черемський, завдяки дослідженням якого поняття «кобзарство» і «бандурництво» увійшли до наукового обігу, визначає кобзаря як «традиційного українського співця та виконавця на кобзі», зауважуючи, що сучасне розуміння поняття «кобзар» втілює в собі зібраний образ мандрівного народного співця, репертуар якого складають парарелігійні, епічні, оригінальні світські твори у супроводі кобзи або бандури (Черемський, 2002: 221). Дослідник вказує на те, що «в народі кобзарське мистецтво і взагалі кобзарі асоціюються з талантом, мудрістю і духовністю, які вважаються кращими рисами національного характеру. Однак традиційні співацькі закони наполягали на тому, що кобзарем могла стати лише незряча людина чоловічої статі» (там само). С. Чайка та М. Чайка відзначають, що «сутність назви «кобзар» визначалася не тим, на чому він грав, а скоріше тим,

що він грав і співав. Кобзар – не тільки народний співець, а пропагандист передових ідей і бунтар, трибун-співець, який своїми думами запалював народ на боротьбу з поневолювачами. Кобзар був і надалі мусить залишатися безкомпромісним співцем правди і волі свого народу, невтомним борцем за його добробут, за його процвітання» (Чайка, Чайка, 2012: 442). Д. Яворницький характеризував кобзарів як хоронителів заповітних переказів, живописних лицарів подвигів, часом – перших лікарів хворих і поранених, часом – підбурювачів до воєнних походів і славних подвигів низових молодців (Яворницький, 1990: 38).

Таким чином, «кобзарство» вважалося науковцями окремим явищем української культури, в якому втілено «духовно-філософські, мистецькі та практичні надбання народних парарелігійних співців – кобзарів, лірників і стихівничих» (Черемський, 2002: 218); «бандурництво» визначалося як унікальне явище культури України, що передбачає гру на бандурі з характерними для цього ознаками (там само). З історичного погляду бандурництво розглядалося «не тільки як мистецтво співогри, але й як феномен, за яким виконавець мав відповідати духовним, моральним і світоглядним вимогам, що накладало певні стереотипи на сприйняття бандурного мистецтва» (Черемський, 2002: 219). Вчений наголошував, що історично створеними характеристиками бандурництва було передбачено «яскраво виражену громадянську активність і патріотичність; належність до складового елементу субкультури («козацького» у ХVІ–ХVІІ ст., «шляхетського» – початок ХІХ ст., «народницького» – друга половина ХІХ ст., «романтичного» – початок – середина ХХ ст.); імітацію традиційного співу (зокрема у ХІХ ст. – наслідування професійних двірських співців; з початку ХХ – ототожнення з кобзарями тощо); здатність щодо перетворення традиційних напрямів у самостійні виконавсько-професійні напрями» (Черемський, 2002: 221).

Справедливим є твердження Т. Слюсаренко, за яким ціннісно-світоглядними орієнтирами українського суспільства завжди виступало кобзарство і бандурництво, завдяки чому в різні періоди історії України в українців формувалася «картина світу», тому і кобзарство, і бандурництво можна вважати унікальними феноменами української культури і важливою складовою частиною процесу формування духовної культури сучасної молоді (Слюсаренко, 2016: 11).

Також Т. Слюсаренко визначає у своєму дослідженні три періоди розвитку кобзарського та бандурного мистецтва (Слюсаренко, 2016), а саме:

перший період (перша половина XIX ст.), який автор пов'язує з виходом у світ дослідження М. Цертелєва «Опыт собиранія старинных малорусских песней» (1819 р.), праці П. Лукашевича «Малорусские и червонорусские народные думы и песни» (1836 р.), збірки «Малороссийские песни» М. Максимовича (1827 р.), «в яких образ кобзаря виступає спорідненим до образів скандинавських скальдів або менестрелів, сповнений поетики і романтизму» (Слюсаренко, 2016); другий період (середина XIX ст.) характеризується яскраво вираженим інтересом до вивчення творчості професійних кобзарів (О. Вересая, А. Ніконенка); третій період (друга половина XIX ст.), в якому «зусилля дослідників фольклору (О. Русова, М. Лисенка, Л. Жемчужникова) спрямовуються не тільки на збереження, але й на розвиток та відродження української народної творчості, дослідження творчої діяльності окремих кобзарів (П. Куліша, О. Вересая), вивчення особливостей їх репертуару» (Слюсаренко, 2016: 8–9).

Слід відзначити, що в репертуарі як кобзарів, так і бандуристів були різноманітні думи і пісні, в яких «оспівувалося минуле і сьогодення, доля України, моральні цінності, безмежна відданість рідній землі, здатність до жертвності заради щастя власного народу» (Чайка, Чайка, 2012: 443).

Частіше за все музикантами виконувалися псалми. В. Нолл відзначає, що «кожен бард знав багато псалмів, двадцять і навіть більше, які громада просила барда заспівати, коли він сидів у людному місці. Як і в будь-якому усному жанрі, різні виконавці співали по-різному одні й ті ж псалми, а також виконували псалми по-різному кожного разу» (Нолл, 1993: 19). Вчений підкреслює: «Різні псалми були виконували в різних музичних стилях і формах: деякі псалми мали строфічні форми, а деякі виконувались речитативом, що було також типовим для інших жанрів, особливо для героїчних епосів» (Нолл, 1993: 19).

В історичних джерелах зазначено, що «у процесі історичних змін внаслідок зникнення Запорізької Січі як духовного і суспільно-політичного центру України в бандурному виконавстві, яке еволюціонувало разом із політичними подіями, почали переважати жартівливі й танцювальні пісні, які з часом набули більшого поширення, аніж народні думи» (Ухач-Охорович, 1882: 162).

У XIX ст. проблеми розвитку кобзарського і бандурницького мистецтва в Україні висвітлено у працях П. Житецького, в яких проаналізовано соціальний статус виконавців дум. На думку автора, першими виконавцями дум XVI ст. були «каліки та бідні, яких в народі називали «стар-

цями» або «дідами». Дослідник відзначає, що в період XVII–XVIII ст. серед виконавців дум були звичайні, дійсно обдаровані музиканти (Житецький, 1892: 215). Також П. Житецький значну увагу привернув розгляду текстів дум і псалмів, що склали репертуар кобзарів, який вони передавали з покоління у покоління з різноманітними численними змінами, що не могло не призвести до втрати давнього тексту (Житецький, 1892: 218); проаналізував умови, завдяки яким виник цей жанр і його виконавці; визначив особливості музичного супроводу дум, що виконувалися під акомпанемент кобзи чи бандури; визначив етимології слів – кобза і бандура, які, за твердженням автора, в XVI–XVII ст. входили до повсякденного життя українських козаків, особливо кобза, «як інструмент більш простий і популярний, ніж бандура» (Житецький, 1892: 223–224).

Отже, огляд наукових праць, присвячених бандурному мистецтву в різних аспектах його вивчення, дозволяє констатувати, що саме в цей період світ побачили наукові дослідження, присвячені творчості відомих кобзарів О. Вересая, П. Куліша, А. Шута, Ф. Холодного.

Дослідження бандурного мистецтва на початку XX ст. внесли значні корективи у науковий простір. Так, з'являються праці, присвячені професійній бандурній освіті (К. Квітка, Ф. Колесса, Є. Крист, Д. Ревуцький, Г. Хоткевич), зароджуються колективні форми бандурного виконання (Паїчняк, 2007; Слюсаренко, 2016). У деяких тогочасних дослідженнях представлено факти неоднозначного ставлення суспільства до бандуристів. У роботах Є. Криста зауважено на факті переслідування бандуристів владою без будь-яких причин і зазначено, що ставлення слухачів до кобзарсько-бандурного мистецтва залежало від класового розмежування – заможні проявляли негативне ставлення, бідні – позитивне (Крист, 1902: 5), що дозволило досліднику визначити серед слухачів «народні маси та інтелігенцію, які поділяються на справжніх прихильників творчості виконавців і випадкових слухачів» (Крист, 1902: 6). Також Є. Крист відзначає, що «хоча в репертуарі бандуристів залишаються історичні пісні, релігійні твори і твори гумористичного характеру, найбільш популярними залишаються думи, які у міру появи фабричних пісень поступово зникають із репертуару кобзарів і бандуристів» (Крист, 1902: 14).

У середині XX ст. спостерігається підвищення інтересу до проблем розвитку та становлення кобзарського і бандурного мистецтва як в історичному аспекті, так і в професійно-виконавському.

Розгляду еволюції бандури та питанням її технічного удосконалення із впровадженням до системи підготовки бандуриста різних способів гри присвячено дослідження А. Омельченка, в якому вчений спрямовує увагу на визначення ролі кобзи-бандури в музичній культурі України на зламі століть (до початку та у першій половині ХХ ст.) і питання щодо удосконалення інструменту кращими майстрами. На думку А. Омельченка, поєднання двох типів бандури ефективно сприятиме подальшому розвитку бандурно-виконавської майстерності (Омельченко, 1967: 34).

Коло інтересів Л. Яценка у дослідженні кобзарсько-бандурного мистецтва становить період із його виникнення до ХХ ст. Автор досліджує різноманітні версії походження кобзи і бандури, вивчає окремі аспекти творчої діяльності кобзарів і бандуристів, зміст і особливості їхнього репертуару різних історичних періодів, що дозволяє йому дійти твердження про те, що «кобзарське мистецтво є специфічним мистецьким явищем, яке виступає як породження своєрідних історичних умов» (Яценко, 1970: 6).

Незважаючи на те, що історично представниками українського кобзарства були чоловіки, наприкінці ХХ ст. утворилося багато жіночих колективів по всій території України. Кожен ансамбль відрізнявся особливою манерою виконання, індивідуальністю, стилем. Найбільшою популярності в ансамблевому напрямі у виконанні бандуристок здобула жіноча форма тріо. «Збільшення кількості жінок-бандуристок, поява першого жіночого тріо та створення жіночих ансамблів бандуристок є найголовнішими змінами у виконавській діяльності ХХ ст.», – зазначає О. Бобечко, і «вже на початку ХХ ст. були відомі імена жінок-бандуристок, які поступово входили до кобзарського середовища» (Бобечко, 2006: 7).

На думку Л. Манзюк, початок ХХ ст. можна вважати періодом загального росту унікальності бандурного виконавства, оскільки «цілий ряд безвідповідальних ідеологічних і дилетантсько-культурологічних чинників було знищено, і водночас значно зросло бажання мас опанувати ази гри на бандурі й об'єднуватися для колективного музикування. Таким чином, гостро постала проблема підготовки професійних педагогічних кадрів» (Манзюк, 2007: 3). Серед актуальних питань щодо вирішення цих завдань вчена вбачає створення міцної наукової бази, завдяки якій можливо вдосконалити мистецьку творчість бандуристів як у виконавській діяльності, враховуючи специфіку моно-ансамблів, капел та оркестрових груп, так і в сенсі педагогічної та диригентської діяль-

ності, завдяки чому формуються і розвиваються здібності ансамблевого бандурного музикування сучасного музиканта-бандуриста (Манзюк, 2007: 3).

У дослідженні Л. Шемет процес становлення бандурного мистецтва розглядається від періоду занепаду кобзарського мистецтва та появи професійно-зорієнтованого напрямку, спрямованого на розвиток ансамблевого бандурного виконавства (Історія народно-інструментального виконавства, 2003), до останніх років ХХ ст., «які пов'язані з періодом прояву інтересу та відродження кобзарсько-бандурних традицій» (Історія народно-інструментального виконавства, 2003: 21).

Серед наукових доробок, присвячених означеному феномену, слід згадати дисертацію Н. Морозевич, в якій вказано на «особливості стилістичних змін в історичній еволюції бандурного мистецтва і виконавства, що відбуваються завдяки поєднанню синкретизму бандурної співогри, романтичної еkleктики співіснування фольклорних і академічно-професійних форм творчості та «бандурного модерну» кінця ХХ – початку ХХІ ст.» (Морозевич, 2003: 16).

Історико-виконавський аспект академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України ХХ ст. розглянуто в дисертаційному дослідженні Л. Пасічняк (Пасічняк, 2007), у якому проаналізовано процеси розвитку ансамблів народних інструментів України періоду ХХ ст. та визначено їхню класифікацію. Також автор визначає шляхи, за якими процес вдосконалення народного інструментарію та розвиток композиторської творчості відбуватиметься більш ефективно. Особливу увагу присвячено питанням підвищення рівня професійної освіти та розвитку методичних і психолого-педагогічних аспектів виконавської теорії, виховній ролі ансамблю народних інструментів в академічному музичному мистецтві; узагальнено досягнення академічних колективів народних інструментів на концертній естраді (Пасічняк, 2007: 9).

У дисертаційній праці І. Панасюк проаналізовано творчі здобутки С. В. Баштана та розглянуто не тільки творчу діяльність професора С. Баштана і його учнів, а й концертно-виконавські традиції київської школи академічного бандурного виконавства і запровадження їх у практику сучасного українського бандурного мистецтва (Панасюк, 2008).

Питання еволюції бандурної аплікатури розглядає у своєму дисертаційному дослідженні І. Мокрогуз. Автором диференційовано аплікатуру лівої та правої рук бандуриста та визначено специфічні

особливості добору аплікатури залежно від типу інструментарію та способів гри (Мокрогуз, 2011).

У праці Т. Слюсаренко представлено етапи становлення українського бандурного виконавства та визначено зміст педагогічно-виконавської діяльності видатних бандуристів і ансамблів України. Автором зроблено порівняльний аналіз творчо-виконавської діяльності відомих колективів бандуристів і «визначено специфіку бандурного виконавства Слобідської України у контексті розвитку народно-інструментального мистецтва України» (Слюсаренко, 2016).

Вивченню бандурного мистецтва Тернопільщини присвячено роботу М. Євгенєвої, в якій детально проаналізовано значну кількість архівних матеріалів, серед яких особливе місце належить рукописам, документам та аудіозаписам музичних творів для бандури (Євгенєва, 2017).

Висновки. Виходячи з вищезазначеного можна зробити висновок, що інтерес до вивчення коб-

зарського табандурного мистецтва і виконавства протягом тривалого часу не вгасає, а, навпаки, привертає увагу дедалі більшої кількості науковців, оскільки «кобзарсько-бандурне мистецтво є невід’ємною частиною української національної культури і, взагалі, є і завжди було підґрунтям моральності українців й однією з форм суспільного мислення» (Шаленко, 2008: 63). Запровадження бандури у систему музично-педагогічної освіти з 90-х рр. ХХ ст. стало значним кроком у становленні національної свідомості сучасної молоді й актуальним чинником сьогодення, оскільки набуття майбутніми вчителями музики знань з історії становлення кобзарського та бандурного мистецтва та сучасних проблем їх розвитку є чинником ефективності професійного навчання студентів у класі бандури, сприяє їх залученню до кращих надбань української музичної культури та формуванню духовно-моральних якостей і патріотичних почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобечко О. Перші жінки – бандуристки України. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія мистецтвознавство*. 2006. № 1 (16). С. 7–11.
2. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2013. Вип. 44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_ped_2013_44_15 (дата звернення: 16.03.2020).
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ – початку ХХІ століть. URL: <file:///C:/Users/Tanya/Downloads/3275-6920-1-PB.pdf/> (дата звернення 12.03.2020).
4. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 26 с.
5. Житецкий П. Творцы и певцы народных малорусских дум. *Киевская старина*. 1892. Т. 39, октябрь-декабрь. С. 213–231.
6. Історія народно-інструментального виконавства: метод. матеріали до курсу / Харків. держ. акад. культури; уклад. Л. В. Шемет. Харків : ХДАК, 2003. 60 с.
7. Крист Є. Кобзари і лирники Харьковской губернии. Харьков : Печат. дело, 1902. 15 с.
8. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.
9. Мокрогуз І. М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 24 с.
10. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 24 с.
11. Ноли В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. *Родовід*. 1993. № 6. С. 16–25.
12. Омельченко А. Мистецтво бандуристів на піднесенні. *Народна творчість та етнографія*. 1967. № 6. С. 33–35.
13. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.
14. Пасічник Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
15. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 22 с.
16. Троєльнікова Л. О. Кобзарське мистецтво в Україні: художньо-освітній прецедент чи складова культурогенезу? (до постановки проблеми). *Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку* : матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 12–13 жовтня 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 16–19.
17. Ухач-Охорович К. Ф. Коденская книга и три бандуриста. *Киевская старина*. 1882. № 4. С. 161–166.
18. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка-Кобза-Бандура-Торбан-Гитара. Санкт-Петербург : Типография Э. Арнольда. 1889. 187 с.
19. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : Репринт. вид., 2002. 288 с.
20. Чайка С. В., Чайка М. М. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації. *Збірник наукових праць*. Київ, 2012. № 12. С. 439–446.
21. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 445 с.

22. Шаленко Т. І. Кобзарство – культурне явище національної ідентичності. *Проблема педагогіки мистецтва*. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2008. № 3. С. 60–67.
23. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Київ : Наукова думка, 1990 р. Т. 1. 596 с.
24. Яценко Л. І. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. Київ : Муз. Україна, 1970. 84 с.

REFERENCES

1. Bobechko, O. (2006). Pershizhinky – bandurystky Ukrainy [First female bandura players of Ukraine]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. Chaikovskoho – Proceedings of Ternopil state pedagogical university named after V. Hnatiuk, National musical academy named after P. Chaikovsky*, 1 (16), 7–11 [in Ukrainian].
2. Boiko, O. Yu. (2013). Bandura yak zasib natsionalnoho vykhovannia ukrainskoi molodi (istorychnyi aspekt) [Bandura as a means of national upbringing of the Ukrainian youth (historical aspect)]. *Pedahohika ta psykholohiia – Pedagogy and Psychology*, 44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_ped_2013_44_15.
3. Dutchak, V. (2020). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhia yak natsionalno-kulturnyi fenomen XX – pochatku XXI stolit [Bandura art of Ukrainian diaspora as a national and cultural phenomenon of XX–XXI centuries]*. Kyiv. URL: <file:///C:/Users/Tanya/Downloads/3275-6920-1-PB.pdf>.
4. Yevhenieva, M. V. (2017). Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchiny [Formation and development of bandura art of Ternopil region]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
5. Zhitetskyi, P. (1892). Tvortsy i pevtsy narodnykh malorusskikh dum [Creators and singers of folk Little Russia Dums]. *Kievskaya starina – Kiev old times*, 39, 213–231 [in Russian].
6. Shemet, L. V. (2003). *Istoriya narodno-instrumentalnoho vykonavstva [The history of folk and instrumental performance]*. Kharkiv: HDAK [in Ukrainian].
7. Krist, Ye. (1902). *Kobzari i lirniki Kharkovskoy gubernii [Kobza players and lyre players of Kharkov Governorate]*. Kharkov [in Russian].
8. Mandziuk, L. S. (2007). Ansamblevo-vykonavska tvorchi bandurysta: mystetstvosnavchyi ta psykholohopedahohichnyi aspekty [Ensemble and performance work of bandura player: art and psychological and pedagogical aspects]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
9. Mokrohuz, I. M. (2011). Teoriia aplikatury v suchasnomu bandurnomu vykonavstvi [Theory of fingering in the contemporary bandura performance]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Morozevych, N. V. (2003). Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia siohodennia [Bandura art as a heritage of modern times]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa [in Ukrainian].
11. Noll, V. (1993). Moralnyi avtorytet ta suspilna rol slipek bardiv v Ukraini [Moral image and social role of blind bards in Ukraine]. *Rodovid – Ancestry*, 6, 16–25.
12. Omelchenko, A. (1967). Mystetstvo bandurystiv na pidnesenni [The art of bandura players during its rise]. *Narodna tvorchi ta etnohrafia – Folk art and ethnography*, 6, 33–35 [in Ukrainian].
13. Panasiuk, I. V. (2008). Tvorcha diyalnist S. V. Bashtana v konteksti kyivskoi shkoly akademichnoho bandurnoho vykonavstva [Creative activity of S. V. Bashtan in the context of the development of Kyiv school of academic bandura performance]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
14. Pasichniak, L. M. (2007). Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.: istorykove vykonavchyi aspekt [Academic folk and instrumental ensemble art of Ukraine of XX cent.: historical and performance aspects]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
15. Sliusarenko, T. O. (2016). Bandurne vykonavstvo yak yavyshe natsionalnoi ukrainskoi kultury [Bandura performance as a phenomenon of national Ukrainian culture]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Troielnikova, L. O. (2006). Kobzarske mystetstvo v Ukraini: khudozhnio-osvitniy pretsident chy skladova kulturohenezu [Kobza art in Ukraine: art and education precedent or the constituent of a cultural genesis?]. *Proceedings from II Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia “Bandurne mystetstvo XXI stolittia: tendentsii ta perspektyvy rozvytku” – The Second International Scientific and Practical Conference “Bandura art of the XXI century: trends and perspectives of development”*. (pp. 16–19). Kyiv [in Ukrainian].
17. Ukhach-Okhorovych, K. F. (1882). *Kodenskaya kniga i tri bandurista [Coden book and three bandura players]*. *Kievskaya starina – Kiev of old times*, 4, 161–166 [in Russian].
18. Famitsyn, A. S. (1889). *Domra i srodnyie yey muzykalnyie instrumenty russkogo naroda. Balalaika-Kobza-Bandura-Torban-Gitara [Domra and similar to it musical instruments of the Russian people. Balalaika-Kobza-Bandura-Torban-Guitar]*. SPb [in Russian].
19. Khotkevych, H. M. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu [Musical instruments of the Ukrainian people]*. Kharkiv [in Ukrainian].
20. Chaika, S. V., Chaika, M. M. (2012). Kobzarstvo – diyevyi chynnyk zberezhenia tradytsii dukhovnoho zhyttia natsii [Kobzardom – preserving of the traditions of spiritual life of the nation]. *Zbirnyk naukovykh prats – Book of scientific papers*, 12, 439–446 [in Ukrainian].
21. Cheremskyi, K. P. (2002). *Shliakh zvychayu [The way of a tradition]*. Kharkiv [in Ukrainian].
22. Shalenko, T. I. (2008). Kobzarstvo – kulturne yavyshe natsionalnoi identychnosti [Kobzardom – a cultural phenomenon of a national identity]. *Problema pedahohiky mystetstva – The problem of Art Pedagogy*, 3, 60–67 [in Ukrainian].
23. Yavornytskyi, D. I. (1990). *Istoriia zaporozkykh kozakiv [The history of Zaporizhia cossaks]*. Kyiv [in Ukrainian].
24. Yashchenko, L. I. (1970). *Derzhavna zasluhena kapela bandurystiv Ukrainiskoi RSR [State honored bandurist chapel of Ukrainian SSR]*. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 784.9

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208895>**Яна ГУЛЕЙ,***orcid.org/0000-0001-6303-9904*

бухгалтер II категорії сектора освіти

Гадацької районної державної адміністрації

(Гадач, Полтавська область, Україна) *1604102018@ukr.net*

НЕГАТИВНІ НАСЛІДКИ НЕПРАВИЛЬНИХ ТЕХНІК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (ЗРИВ ГОЛОСУ, ФОРМУВАННЯ ШКІДЛИВИХ ЗВИЧОК, ПАДІННЯ ІНТЕРЕСУ ДО МИСТЕЦТВА СПІВУ)

Професійна кар'єра вокаліста може розвиватися як правильним шляхом, так і натрапляти у процесі своїх трансформацій на різні переешкоди. Серед них вагоме місце, на жаль, посідають шкідливі звички, які безпосередньо впливають на якість голосу співака, а також професійне вигорання, закономірним наслідком якого є падіння інтересу не лише до мистецтва співу, а часто і до якості життя загалом. Аналіз історіографії вивчення проблемних аспектів, зокрема неправильних технік вокального виконавства, свідчить про те, що нині досить важко виокремити наукові школи з дослідження даного питання. До питань професійних відхилень у розвитку кар'єри вокаліста зверталися низка вітчизняних і закордонних учених – як теоретиків, так і практиків. Попри вже проведений науковий пошук, актуальним убачається і надалі поглиблювати систему знань стосовно шкідливих звичок, професійних девіацій та інших негативних рис характеру співака, що можуть спричинити формування неправильних технік виконання та супутніх наслідків для кар'єри артиста.

У публікації проведено аналіз основних проблем, пов'язаних із формуванням неправильних технік вокального виконання, а також супутніми психологічними й поведінковими ускладненнями. Встановлено, що на переешкоді якісному виконанню вокального репертуару можуть стати низка чинників, зокрема зрив голосу, формування шкідливих звичок, падіння інтересу до мистецтва співу. Зазвичай в основі цих та інших чинників лежать психологічні підвалини, зокрема «втома» співака від своєї професії, зумовлена перенавантаженнями, проблемами в особистому житті, загостренням негативних рис характеру тощо. Серед найбільш шкідливих для якості голосу професійного вокаліста звичок одне з перших місць посідає тютюнопаління. Безпосереднім наслідком інтенсивного вживання нікотину у співаків є захриплість, за якої голос втрачає нормальне, звичне звучання. Унаслідок цього може відбутися деформація і зрив голосу. Втрата інтересу до професії вокаліста є ознакою професійного вигорання.

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальне виконання, негативні наслідки, неправильні техніки, шкідливі звички, професійне вигорання.

Yana HULEI,*orcid.org/0000-0001-6303-9904*

Accountant of the II Category of the Education Sector

of the Hadyach District State Administration

(Gadyach, Poltava region, Ukraine) *1604102018@ukr.net*

NEGATIVE CONSEQUENCES OF THE IMPROPER TECHNIQUES OF VOCAL ART (DISRUPTION OF VOICE, FORMATION OF BAD HABITS, FALLING INTEREST IN THE ART OF SINGING)

The publication analyzed the main problems related to the formation of incorrect techniques of vocal performance, as well as the accompanying psychological and behavioral complications. It has been established that a number of factors, in particular the breakdown of voice, the formation of harmful habits, the decline of interest in the art of singing, may be an obstacle to the qualitative performance of vocal repertoire. As a rule, these and other factors are based on psychological grounds, in particular "fatigue" of the singer from his profession, caused by overload, problems in personal life, exacerbation of negative features of character, etc. Among the most harmful to the quality of voice of the professional vocalist habits, tobacco smoking takes the first place. The immediate consequence of the intense use of nicotine in singers is chilliness, which causes the voice to lose its normal, conventional sound. As a result, the voice may be deformed and broken. The loss of interest in the profession of vocalist is a sign of professional burnout.

A professional career of a vocalist can develop both in the right way and face many obstacles during its transformations. Unfortunately, bad habits, which directly affect the voice quality of the singer, as well as professional burnout, which naturally cause the decline of interest not only in the art of singing, but in many cases in the quality of life as a whole, also play an important role. Analysis of the historiography of the study of problematic aspects, including the wrong techniques of vocal performance, indicate that it is now difficult to distinguish certain research schools which

study this subject. A number of domestic and foreign scholars – both theorists and practitioners – addressed the issues of professional deviations in the vocalist's career. Despite the already conducted scientific research, it is urgent to continue to deepen the system of knowledge regarding bad habits, professional deviations and other negative character traits of a singer, which can lead to the formation of improper performing techniques and related consequences for the career of the artist. The objective of this article is to present information on the negative effects of improper vocal techniques. There is an undoubted dependence of the singer and his development on life and activity in a particular historical, national and social environment. Due to this, the regularity of singing manifestations is caused by certain internal laws of social and individual development.

Key words: vocal art, vocal performance, negative consequences, wrong techniques, bad habits, professional burnout.

Постановка проблеми. Професійна кар'єра вокаліста може розвиватися як правильним шляхом, так і натрапляти у процесі своїх трансформацій на різні перешкоди. Серед них вагоме місце, на жаль, посідають шкідливі звички, які безпосередньо впливають на якість голосу співака, а також професійне вигорання, закономірним наслідком якого є падіння інтересу не лише до мистецтва співу, а часто і до якості життя загалом.

Сформована за останні десятиліття особлива галузь мистецтвознавства – «естрадознавство» – приділяє істотну увагу дослідженню історії естради, теоретично осмислює закономірності цього мистецтва, розглядаються сучасні тенденції його розвитку. Водночас у науці про естраду існує прогалина, пов'язана з вивченням негативних рис особистості виконавця, які спричиняють формування неправильної техніки співу, що, зрештою, негативно позначається на виконавській майстерності.

Аналіз історіографії вивчення проблемних аспектів, зокрема неправильних технік вокального виконавства, свідчить про те, що нині досить важко виокремити наукові школи з дослідження даного питання. Вивчення вокального виконавства в Україні, державах Європейського Союзу й інших країнах світу являє собою досить складну дослідницьку проблематику, аналіз якої реалізується через використання мультидисциплінарного підходу, зокрема залучення методологічного інструментарію культурологічного мистецтвознавства, теорії культури й історії культури, вокального виконавства, а також естетики.

Аналіз досліджень. До питань професійних відхилень у розвитку кар'єри вокаліста зверталися низка вітчизняних і закордонних учених – як теоретиків, так і практиків (Бочкарєв, 1997; Валькевич, 2011: 50–53; Гнидь, 1997; Дроздова, 2013; Плахотнюк, 2010: 259–266).

Попри вже проведений науковий пошук, актуальним убачається і надалі поглиблювати систему знань стосовно шкідливих звичок, професійних девіацій та інших негативних рис характеру співака, що можуть спричинити формування неправильних технік виконання та супутніх наслідків для кар'єри артиста.

Оскільки ця тема стосується де-факто сучасного періоду, то розподіл історіографії не може бути здійснений на підставі хронології (усі наукові розвідки й публікації переважно з'явилися упродовж останніх трьох десятиліть). Водночас цей розподіл усе ж можна здійснити за національною ознакою і виокремити такі групи праць щодо вокального виконавства впродовж останніх десятиліть, як: вітчизняних авторів, дослідників близького зарубіжжя, а також західних науковців. Найбільший інтерес становить власне українська історіографія означеного питання, проте вона все ще перебуває у стані становлення. Загалом можна говорити про певний випереджальний ефект, коли реальна практика розвитку вокального виконавства, яка може змінюватися щомісяця і навіть щодня, істотно випереджає відповідні теоретичні розвідки.

Метою статті є викладення відомостей щодо негативних наслідків неправильних технік вокального мистецтва. Об'єктом дослідження є неправильні техніки вокального виконання, а предмет дослідження – наслідки використання неправильних технік вокального виконання в навчальному процесі.

Виклад основного матеріалу. Існує безсумнівна залежність співака і його розвитку від життя й діяльності в певному історичному, національному і соціальному середовищі. Завдяки цьому закономірність співочих проявів зумовлена деякими внутрішніми законами суспільного й індивідуального розвитку. Доречно згадати, що ще Ф. Шмітт у Німеччині вважав, що «музика, відповідна вимогам часу, вимагає звертання до національного коріння. Розвиток голосу співака повинен йти в нерозривному зв'язку з формуванням його творчої особистості, з ростом його музичної культури. Адже питання вибору для себе правильної школи для подальшого навчання вокалу неодмінно постає перед будь-яким вокалістом, а різноманітність поглядів на навчання співу може злякати недосвідчену в цих питаннях людину» (Гнидь, 1997: 150).

Порівняно із тривалою історією академічного співу, власне естрадне виконання отримало

перспективи для розвитку тільки із середини минулого століття. У подальшому естрада збагачувалася в жанровому контексті завдяки синтезу мистецтв, привнесенню в сучасне вокальне виконання фольклорних мотивів, а також запозичень з інших національних культур.

Розширення сфери вокального виконавства упродовж останніх десятиліть проходило в різних напрямках, які охопили всі вокальні жанри. Зокрема, у сфері сучасного виконавства це було продовженням процесу формування естрадного ансамблю, яке має низку особливостей, які відрізняють його від хорового й сольного співу. Так, в ансамблі роль кожного з учасників значно вище, ніж у великих виконавських колективах. Ускладнення естрадного ансамблевого репертуару – це ще один чинник, який вплинув на розвиток ансамблевого виконавства. Виникли суттєві відмінності в амплуа, можливостях і обов'язках артиста естрадного ансамблю. Сучасне вокальне виконавство потребує розширення стилістико-змістовного діапазону, збагачення репертуару та підвищення якості виконання (Бочкарєв, 1997: 205).

Крім довершеного володіння голосом, виконання стилістично різних творів висуває до виконавця особливі вимоги. Повинен бути достатньо високий рівень розуміння кожного напрямку й оволодіння відповідними специфічними засобами виразності. Це формує найважливішу мету, що постає перед сучасним естрадним виконавцем: оволодіння прийомами сучасної вокальної техніки та доведенням її до рівня, який дозволить виконувати твори будь-якого рівня складності. Отже, якісне зростання сучасного естрадного виконавства та технічне збагачення репертуару – процеси взаємопов'язані і відбуваються паралельно.

Водночас на заваді правильному опануванню виконавських технік співу можуть постати низка чинників як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру. До останніх належить особа самого співака, його психологічні, моральні якості, що можуть зазнати негативних змін і відхилень.

Розуміючи, що причин формування неправильних технік співу може бути безліч, виокремимо три, на наш погляд, найбільш важливі з них – порушення (зрив) голосу, шкідливі звички співака, а також втрата інтересу до власної професії.

Ускладнення з голосом. Оскільки голос є основним інструментом вокаліста-професіонала, будь-які порушення голосу матимуть очевидні негативні наслідки – як під час репетицій, так і у процесі виступів на сцені.

Першою умовою професійного володіння голосом є розуміння важливості свободи голосового апарату. Вокаліст не має допустити жодного зажиму м'язів – як внутрішнього, так і зовнішнього. Співак також не може допустити витягування шиї чи тіла для нібито поліпшення якості звуку. У разі, якщо зажим все ж стався, голос не справлятиметься зі складними для виконання верхніми нотами. Наслідком вказаних негативних процесів є не лише непрофесійне виконання, але й ускладнення зі здоров'ям артиста. Вони можуть негативно позначитися на його подальшій кар'єрі.

Друга умова пов'язана з типом співочого подиху. Якщо голос «добре обпертий», ця опора відчувається всім організмом. Досвідчені викладачі підтверджують, що наявний лише один варіант постановки подиху, за якого на 100% можливо озвучувати музичні твори або тексти будь-якої складності. Водночас неважливо, у якому стилі та жанрі ви виступаєте. Описаний тип подиху актуальний для виконавців класичної оперної, особливо сучасної, академічної музики, що часто комбінують різні способи звуковидобування, і, звичайно, – для естрадних вокалістів з їхніми спеціальними складними прийомами, наприклад, розщеплення, штробаса тощо. Зазначене було доведене концертуючими співаками світового рівня (Шмагало, 2013: 287).

Важливою умовою також є розуміння значення резонансу й вібрації. Якщо звук правильно взятий і його проспівати в унісон із музичним інструментом або іншим виконавцем, створиться відчуття посилення і збагачення цього звуку.

Задіяння всіх інструментів співу робить вокаліста спроможним повною мірою залучати потенціал власного організму. У такий спосіб забезпечується досягнення необхідного акустичного ефекту і не витрачаються зайві зусилля, що не призводить до шкідливого виснаження (Шмагало, 2013: 288).

Четверта умова – спів повинний приносити насолоду, радість, бажання не зупинятися. Утім, тут таїться небезпека перевантажити свій голос, якому необхідно давати відпочинок і, звичайно, правильно дихати. Ще раз необхідно підкреслити важливість цієї позиції будь-якої вокальної методики. Інша річ – прийоми видобування звуку. Саме вони дають нам можливість співати в різній манері, у різних музичних напрямках (класичний, естрадний, джазовий, народний, будь-який інший). Відповідно до обраного напрямку і способу видобування звуку вокаліст використовує відповідну вокальну техніку.

Зазначимо, що порушення цих вимог та правил може призвести до так званого «зриву» голосу,

неможливості виконувати складні твори та повноцінно виступати на сцені.

У контексті профілактики проблем із голо- сом доцільно навести поради К. Станіславського, який зазначав: «Ви не можете собі уявити, яким злом для творчого процесу є м'язова судома і тілесні затиски. Коли вони виникають у голосовому органі, люди із задатками до співу, починають хрипіти. Коли затиск відбувається в ногах, актор ходить, як паралітик, коли зажим у руках – руки клякнуть, перетворюються на палиці і піднімаються, наче шлагбаум. Зажим може утворитися і в діафрагмі, і в інших м'язах, які беруть участь у процесі дихання, а також порушити правильність цього процесу і викликати задишку» (Станіславський, 2008: 55).

Шкідливі звички. Серед найбільш шкідливих для якості голосу професійного вокаліста звичок одне з перших місць посідає тютюнопаління. Сигарети для молодих артистів є своєрідним «пропуском» у доросле професійне життя, коли згадана шкідлива звичка стає одним зі способів розв'язання соціально-психологічних проблем і зняття стресу. Водночас у подальшому шкідлива звичка стає «нормою», вокаліст починає палити «просто так», за компанію, а потім – і наодинці.

Для вокалістів-професіоналів тютюнопаління шкідливе, оскільки: а) негативно позначається на слизовій оболонці гортані, від чого голос втрачає витривалість, дзвінкість і діапазон; б) ставить у залежність від прийому нікотину нервову систему, яка починає вимагати від курця постійної нікотинової «підзарядки»; в) вражає гормональну систему, що спричиняє деформацію голосу; г) перешкоджає швидкій регенерації кліток організму, зокрема й легенів, що негативно впливає на якість вокального виконання.

Ці патологічні зміни спричиняють появу глухого хрипливого звуку, який відрізняє голос курця (Погосова та ін., 2009: 29–34; Сахарова, Антонов, 2008: 14–18). Не варто зайвий раз стверджувати, що для професійного вокаліста це є неприпустимим.

Втрата інтересу до професії. Втрата інтересу до професії вокаліста є ознакою професійного вигорання. Високий рівень інтелектуального і психоемоційного напруження представників творчих професій, постійні збої режиму життя та творчості, надмірні розумові й емоційні навантаження спричиняють формування негативних обставин, у яких розвивається синдром емоційного професійного вигорання співаків. Особливо це стосується періоду гастролей, насамперед до інших країн і регіонів світу. Наприклад, динамічний науково-техніч-

ний прогрес, надлишок зайвої інформації, а також інші стресогенні чинники призвели до фактично «тотальної доступності» відомих артистів, які не мають часу на відпочинок, самовідновлення свого фізичного та психологічного здоров'я. Представники цих професій мають ненормований робочий день (Бех, 2003: 90).

Також особі артиста необхідно забезпечувати контроль своїх емоцій. Бажано сприймати кожен новий день як найважливіший у житті, повний викликів і можливостей, які не можна втратити. Крім того, корисною для творчої особи артиста може стати арттерапія.

Для профілактики емоційного вигорання співака цей чинник бажано «підживлювати» духовними практиками. У цьому контексті великого значення набувають медитації, візуалізації. Сприяють профілактиці вигорання професіонала і спілкування із сім'єю, друзями, природою, тваринами; подорожі; наукові конференції, заходи; розвиток якостей, пов'язаних із формуванням внутрішнього спокою та гармонійного розуміння життя і творчості.

Яскравою ілюстрацією до цього твердження слугує стародавня східна мудрість: «Господи, дай мені сили, щоб змиритися з тим, що я не можу змінити; дай мені мужність, щоб боротися з тим, що я повинен змінити; і дай мені мудрість, щоб відрізнити одне від іншого».

Висновки. Отже, проаналізувавши основні аспекти даного дослідження, ми з'ясували таке:

– на заваді правильному оволодінню виконавськими техніками співу можуть постати низка чинників як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру. До останніх належить особа самого співака, його психологічні, моральні якості, що можуть зазнати негативних змін і відхилень. На перешкоді якісному виконанню вокального репертуару можуть стати низка чинників, зокрема зрив голосу, формування шкідливих звичок, падіння інтересу до мистецтва співу. Зазвичай в основі цих та інших чинників перебувають психологічні основи, зокрема «втома» співака від своєї професії, зумовлена перенавантаженнями, проблемами в особистому житті, загостренням негативних рис характеру тощо;

– сучасні вимоги до якості голосового виконання у вокальному мистецтві досить високі. Основною умовою якісного співу є повна свобода від зажимів голосового апарату. Крім того, важливою вимогою є те, що спів повинний приносити насолоду, радість, бажання не зупинятися у виконанні певного твору. Порушення цих вимог і правил може призвести до так званого «зриву»

голосу й неможливості виконувати складні твори і повноцінно виступати на сцені;

– значним за вагомістю чинником є заперечення можливості набуття шкідливих звичок, зокрема утримання від алкоголю і тютюнопаління. Безпосереднім наслідком інтенсивного вживання нікотину у співаків є захриплість, за якої голос втрачає нормальне, звичне звучання. Може виникнути замкнене коло – під час виступів на сцені зростає стрес, який співак намагається мінімізувати палінням, а воно, у свою чергу, негативно впливає на здоров'я артиста, знижує його працездатність, що знову призводить до стресу;

– втрата інтересу до професії вокаліста є ознакою професійного вигорання. Високий рівень інтелектуального і психоемоційного напруження представників творчих професій, ускладнення в контексті організації виступів / гастролей, збої в режимі і розпорядку дня, стреси, специфічні риси адаптації до них зрештою спричиняють досить сильне психоемоційне вигорання і втрату інтересу до власної професії. Якщо йдеться про гастролі до інших країн, до цих чинників також додається чинник акліматизації;

– комплексний підхід до профілактики професійного вигорання співаків потребує вдосконалення, доповнення та доопрацювання. Також у комплексному підході важливий акцент варто поставити на особистісних чинниках, що знижують ризик емоційного вигорання, як-от: оптимізм, схильність до гіпертимності, товариськість, пошук нових контактів, орієнтація на компроміс, співробітництво під час урегулювання конфліктів, високий рівень комунікативних умінь, креативність у вирішенні професійних завдань, розуміння особливостей творчої роботи.

До перспектив подальших досліджень даної тематики варто віднести такі:

– формування комплексних заходів із профілактики й усунення шкідливих звичок у вокалістів – як початківців, так і досвідчених виконавців;

– вивчення різних методик недопущення професійного вигорання у представників творчих професій;

– використання закордонного досвіду психологічної та психокорекційної роботи з вокалістами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Виховання особистості : у 2-х кн. : навчально-методичне видання. Кн. 1 : Особистісно-орієнтований підхід : теоретико-технологічні засади. Київ : Либідь, 2003. 280 с.
2. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Изд-во Института психологии РАН, 1997. 352 с.
3. Валькевич Р. Сценічна культура та виконавська діяльність. *Зібрання статей з питань культури сценічно-виконавської діяльності майбутнього вчителя*. Кіровоград, 2011. С. 50–53.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
5. Дроздова А. Психологічні чинники прояву синдрому «емоційного вигорання» у представників різних типів професій і безробітних : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Харків, 2013. 19 с.
6. Плахотнюк В. Естрадний синтез мистецтв. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 259–266.
7. Современные принципы медикаментозного лечения табакокурения и никотиновой зависимости / Г. Погосова и др. *Профилактическая медицина*. 2009. № 5. С. 29–34.
8. Сахарова Г., Антонов Н. Вредное воздействие табакокурения на здоровье и подходы к лечению табачной зависимости. *Справочник поликлинического врача*. 2008. № 14/15. С. 14–18.
9. Станиславский К. Работа актёра над собой. Москва : Актёр, 2008. 511 с.
10. Шмагало Р. Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ–ХХІ ст. Львів ; Тернопіль : ЛНАМ ; Мандрівець, 2013. 530 с.

REFERENCES

1. Bekh I. Vykhovannia osobystosti : U 2 kn. Kn. 1 : Osobystisno-orientovanyi pidkhdid : teoretyko-tekhnolohichni zasady [Education of Personality: In 2 books. Book 1 : Personality-Centered Approach : Theoretical and Technological Foundations / Methodological Edition]. Kyiv : Lybid. 2003. 280 p. [in Ukrainian].
2. Bochkarev L. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti [Psychology of Musical Activity]. Moscow : Publisher of Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences, 1997. 352 p. [in Russian].
3. Valkevych R. Stsenichna kultura ta vykonavska diialnist [Stage Culture and Performance]. Collection of Articles on the Culture of Stage-Performing Activity of the Future Teacher, 2011. P. 50–53 [in Ukrainian].
4. Hnyd B. Istoriia vokalnoho mystetstva [History of Vocal Art]. Kyiv : NMAU, 1997. 320 p. [in Ukrainian].
5. Drozdova A. Psykholohichni chynnyky proiavu syndromu “emotsiinoho vyhorannia” u predstavnykh ryznykh tyviv profesii i bezrobitnykh [Psychological Factors of the Manifestation of “Emotional Burnout” in the Representatives of Different Types of Professions and the Unemployed] : author's abstract of the thesis for phd in psychology. Kharkiv : V. N. Karazin Kharkiv National University, 2013. 19 p. [in Ukrainian].
6. Plahotniuk V. Estradniy syntezy mystetstv [Stage Synthesis of the Arts]. Culture and Art in the Modern World, 2010, vol. 11. P. 259–266 [in Ukrainian].

7. Pogosova G., Akhmedzhanov N., Kachanova N., Koltunov I. Sovremennye principy medikamentoznogo lechenija tabakokurenija i nikotinovoj zavisimosti [Modern Principles of Drug Treatment of Tobacco Smoking and Nicotine Dependence]. *Profilakticheskaya Meditsina*. 2009. № 5. P. 29–34 [in Russian].

8. Sakharova G., Antonov N. Vrednoe vozdejstvie tabakokurenija na zdorov'e i podhody k lecheniju tabachnoj zavisimosti [The Harmful Effects of Tobacco Smoking on Health and Approaches to the Treatment of Tobacco Dependence]. *Spravochnik Poliklinicheskogo Vracha*. 2008. № 14/15. P. 14–18 [in Russian].

9. Stanislavsky K. Rabota aktjora nad soboj [The Work of an Actor over Himself]. Moscow : Akter, 2008. 511 p. [in Russian].

10. Shmahalo R. Mystetska osvita y mystetstvo v kulturotvorchomu protsesi Ukrainy XX–XXI st. [Art Education and Art in the Cultural Process of Ukraine of the XX–XXI Centuries]. Lviv : LNAM ; Ternopil : Mandrivets, 2013, 530 p. [in Ukrainian].

УДК 659.125 + 025.178 1477 «192»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208896>

Ірина ДУБРОВІНА,
orcid.org/0000-0002-6676-4789
кандидат педагогічних наук,
науковий співробітник відділу музичних фондів
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
(Київ, Україна) iradubrovina@ukr.net

Антон КАРМАЗІН,
orcid.org/0000-0002-8860-0355
член Національної спілки композиторів України,
старший науковий співробітник
Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
(Київ, Україна) karmazinanton82@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ НОТНИХ ВИДАНЬ 20-х років ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ІЛЮСТРАЦІЙ Г. БЕРКОВИЧА)

У статті надається загальна характеристика візуального представлення художнього оформлення українських нотних видань 20-х років ХХ століття. Проаналізовано типи та види художнього оформлення нотних видань зазначеного суспільно-історичного періоду. Здійснено компаративний аналіз наукових джерел, які доводять, що на початку ХХ століття у вітчизняній графіці відбуваються процеси пошуку нових художніх ідеалів, засобів, технік (значущість символізму, футуризму, кубізму та декоратизму) через упровадження національного в мистецтві. Специфічною рисою в 1920–1930 роки в образотворчому мистецтві стає поєднання західноєвропейських новацій із національними особливостями, що дає підстави говорити про новий напрям – ствердження самобутніх рис українського національного стилю. Огляд художнього оформлення нотних видань 20-х років ХХ століття відкрив маловідому сторінку творчості Г. Берковича як яскравого новатора-ілюстратора, неординарного графіка, втілювача естетичних ідей вітчизняного авангарду. Описано особливості художнього процесу українського авангарду, розширено відомості про сфери творчої діяльності художника, запропоновано опис різних видів ілюстрацій нотних видань художника в період його становлення.

Спираючись на дослідження бібліографічних описів нотних видань того часу, створених працівниками Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського каталогів нотних видань, автором була доведена необхідність опрацювання невідомих сторінок життя та творчості багатьох талановитих художників-ілюстраторів для сучасних мистецтвознавчих досліджень. Досліджується складний етап становлення молодого художника в період українського авангарду. У процесі опрацювання нотних видань 1920-х років ХХ століття виявлено криптонім Григорія Берковича – «ГБ», що дозволив безпомилково визначити авторство художника-ілюстратора як портретний графічний начерк.

Ключові слова: нотні видання, книжкова графіка, образотворче мистецтво, художнє оформлення, український авангард.

Iryna DUBROVINA,
orcid.org/0000-0002-6676-4789
Candidate of Pedagogical Sciences,
Researcher of the Department of Music Funds
National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi
(Kyiv, Ukraine) iradubrovina@ukr.net

Anton KARMAZIN,
orcid.org/0000-0002-8860-0355
Member of the National Union of Composers of Ukraine,
Senior Researcher
at the Museum of Theatrical, Musical and Cinema Art of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) karmazinanton82@ukr.net

FEATURES OF ARTISTIC DESIGN OF THE SHEET MUSIC EDITIONS OF THE 20-ies OF XX century (ON THE EXAMPLE OF THE ILLUSTRATIONS BY H. BERKOVYCH)

The article gives a general characteristic of visual representation of the artistic design of the Ukrainian sheet music editions in the 1920s. The types and kinds of artistic design of the music editions of the specified social and historical

period are analyzed. There is carried out the comparative analysis of the scientific sources, which prove that at the beginning of the XX century the processes of search for some new artistic ideals, means, techniques (the significance of symbolism, futurism, cubism and decoration) through the introduction of the national in art took place in the national graphic arts. A combination of some Western European innovations with the national peculiarities becomes a specific feature of the fine arts in 1920–1930, which gives reason to speak about a new direction – acceptance of the original features of Ukrainian national style. A review of the design of the sheet music editions in the 1920s opened a little-known page of H. Berkovych's work as a brilliant innovator-illustrator, extraordinary graphic artist, the one who embodies the aesthetic ideas of the national avant-garde. The features of the artistic process of the Ukrainian avant-garde are described, information about the spheres of the artist's creative activity is expanded, a description of the various types of illustrations of the artist's sheet music editions in the period of his formation is offered.

Basing on the study of the bibliographic descriptions of the sheet music editions of that time, catalogs of sheet music editions by National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi staff, the author proved need to work on the unknown pages of life and work of many talented illustrators for the contemporary art studies. Investigates the difficult period of becoming a young artist in the Ukrainian avant-garde. In the course of the study of sheet music in the 1920s, the cryptonym Grigory Berkovich – "GB" was discovered, which made it possible to unmistakably define the authorship of the illustrator as a portrait graphic sketch.

Key words: sheet music editions, book graphics, fine arts, design, Ukrainian avant-garde.

Постановка проблеми. Результатом систематичної роботи з нотними виданнями 20-х рр. ХХ ст. стало створення співробітниками Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – НБУВ) наукових каталогів: «Українські нотні видання 1917–1923 рр. у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (автор І. Савченко); «Українські нотні видання 1923–1934 рр.» (інструментальна музика, автори Л. Івченко, О. Вакульчук); «Українські нотні видання 1924–1930 рр.» (вокальна музика, автори Л. Івченко, І. Бобришева). Перелічені каталоги містять бібліографічні описи нотних видань, що потребують ґрунтовних досліджень у просторі сучасних мистецтвознавчих процесів. Робота науковців НБУВ була спрямована на опрацювання як нотного матеріалу, так і відомостей про митців 20-х рр. ХХ ст., що дало змогу по-новому оцінити різні невідомі сторінки творчості таких талановитих художників-ілюстраторів, як Г. Беркович, Л. Лозовський, О. Маренков, Є. Мей, Ю. Михайлів та ін.

Аналіз досліджень. У наукових дослідженнях мистецтвознавців Н. Асєвої, І. Диченка, О. Лагутенко, А. Німенка, Б. Певного, В. Сидоренка й ін. обґрунтовано мистецьке явище вітчизняного авангарду як індивідуального прояву мистецької течії. Як зазначає доктор мистецтвознавства Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (далі – НАОМА) О. Лагутенко, саме у 20-ті рр. ХХ ст. авангард став основою вираження художнього образу в Україні (Лагутенко, 2007: 35).

Мета статті – проаналізувати особливості художнього оформлення нотних видань 20-х рр. ХХ ст. (на прикладі ілюстрацій Г. Берковича), визначити їх типи та види.

Виклад основного матеріалу. У 20-х рр. ХХ ст. в мистецькому середовищі відбувалися активні пошуки й експерименти щодо розвитку оздоблювальної графіки, книжково-журналь-

ної обкладинки, художнього оформлення книг і нотних видань (Івченко, 2012: 129). Книжкова графіка прагне до ідейно-художньої єдності з літературними (музичним) текстом, її мета – підвищення привабливості декоративного оформлення обгортки видань (Канішина, 1996: 129). Під час дослідження особливостей художнього оформлення нотних видань того соціально-історичного періоду доцільним буде звернення до ілюстративних робіт Григорія Борисовича Берковича, з метою розширення відомостей про його творчу діяльність. У бібліографічному довіднику «Мистецтво України» зазначено короткі відомості про Г. Берковича (1905 р., с. Верхній Рогачик, – 1976 р., Харків) – українського живописця, графіка, талановитого митця, випускника Київського художнього інституту. Зазначено особливості формування його художнього стилю під впливом видатних художників-педагогів: К. Єлеви, Ф. Кричевського, В. Пальмова А. Тарана й ін. З 1926 р. митець був учасником республіканських і всесоюзних виставок, займався плакатним живописом і художньою ілюстрацією, станковою графікою. З 1928 р. Г. Беркович – член художнього об'єднання «Жовтень», яке пропагувало революційне мистецтво. У 1960 р. стає членом СХУ. У 1930 р. закінчив Київський художній інститут. Учасник республіканських (з 1929 р.) та всесоюзних (з 1932 р.) виставок. Викладав у Київському художньому інституті (1930–1931 рр.) та Харківському поліграфічному інституті (1932–1938 рр.). Працював у різних жанрах живопису, звертався до графіки в різних техніках (пастелі, літографії). Роботи художника позначені вмільм розкриттям теми й образів, живописною культурою вираження. Г. Беркович особливо трепетно ставився до поезії Великого Кобзаря. Значний доробок становлять цикли картин, літографій шевченкіани: «Т. Шевченко – художник» (1936, 1939 рр.), «В далекій неволі (Т. Шевченко з другом – солдатом

А. Оберемко» (1963–1964 рр.). Твори Г. Берковича зберігаються в Харківському художньому музеї, Канівському державному музеї-заповіднику Т. Шевченка. Аналіз енциклопедичних і довідникових джерел Радянського Союзу, Української Радянської Соціалістичної Республіки, незалежної України доводить відсутність інформації щодо діяльності Г. Берковича як ілюстратора нотних видань у 20-х рр. ХХ ст. Водночас у НБУВ зберігається більше 100 одиниць нотних видань із художнім оформленням Г. Берковича. Ці зразки художнього оформлення є незаперечним фактом вагомим вкладом митця в розвиток художньої ілюстрації вітчизняної книжкової культури. Більшість із них були надруковані у видавництві «Київське комерційне музичне підприємство» (далі – КМП) у 1926–1930 рр. Ґрунтовними для нашого дослідження є інформаційні дані І. Савченко про історію виникнення цього видавництва. Після експропріації фірми «Г. І. Індришек» у 1919 р. її було реорганізовано у КМП. Воно було підпорядковане Окружній інспектурі Народної освіти і проводило операції із продажу та розповсюдження нотних видань, після 1924 р. здійснювало додрукування нот зі старих нотних дощок (Савченко, 2007: 9–30). Спробуємо окреслити особливості художнього оформлення нотних видань Григорія Борисовича у 20-х рр. ХХ ст. у площині плинних мистецтвознавчих процесів.

На початку ХХ ст. у вітчизняній графіці відбуваються процеси пошуку нових художніх ідеалів, засобів, технік (значущість символізму, футуризму, кубізму та декоратизму) через упровадження національного в мистецтві. Специфічною рисою в 1920–1930 рр. в образотворчому мистецтві стає поєднання західноєвропейських новацій із національними особливостями, що дає підстави говорити про новий напрям – ствердження самобутніх рис українського національного стилю (Сидоренко, 2008: 31). Чудовий знавець народного мистецтва, Григорій Борисович, захопився ідеєю відродження національного в мистецтві, що відобразилося в його *ілюстраціях із використанням народних орнаментів, а також орнаментів «а-ля Г. Нарбут»*. Митця надихала ідея відродження нації, він широко експериментував, використовуючи різні техніки та засоби фольклорних традицій минулого України (Горбачов, 1996: 112). Стилiстика символiзму, усвідомлена крiзь призму української художньої традиції та впливу творчості Г. Нарбута, стала основою становлення національного напрямку в роботах ілюстратора. Художні обкладинки нотних видань Григорій Борисович будував на геометрично точній орга-

нізації всіх композиційних елементів: кольорове тло врівноважено білою площиною листа, декоративна та виразна лінія рослинного орнаменту гармонізована зі шрифтом, ілюстрація розташована пропорційно тексту, національна стилістика цілісна та лаконічна. Прихильність до народної образності виражено у використанні старовинних українських мотивів і орнаментів, а саме: виноградної лози, квітучих ланів на взірці аканта. Знаковість трипільської культури, її кольорової символіки, рослинність національних орнаментів трансформувалися в його творчості в непорушну цілісну ілюстративну систему українознавства. Яскравим прикладом цього художнього напрямку є ілюстрації художника до творів В. Заремби «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю», Б. Лятошинського «Є карії очі», «Збірника хороших співів на слова Т. Шевченка», В. Смекаліна «Чи ще співають» та ін. Ілюстрації художника до серії вокальних творів В. Смекаліна та В. Заремби ідентичні за формою оздоблення рамки, з характерними «нарбутівськими чорно-білими трикутниками та шрифтами» на тлі орнаментованих соняхів і грон винограду, що символізують розквіт, відродження нації, а в центрі – коло як імітація нарбутівської писанки.

Здійснюючи пошук національних мотивів у графіці (до нотних видань Б. Лятошинського, М. Радзівського, В. Смекаліна) та підкреслюючи власне українське походження, митець створює *ілюстрації, що стилізовано під вишиванку*. У художньому оформленні серій до нотних видань окремих композиторів (С. Прокоф'єв, М. Равель, Ф. Надененко, І. Стравінський та ін.) ілюстратор використовує *рисовані шрифти та лінії або фігури*, чим створює неповторний тип художньо-образної візуалізації певного митця. Продовжуючи неостильові ідеї Г. Нарбута, Г. Беркович особливо увагу у графіці приділив декоративності й витонченій пластиці ліній (Сидоренко, 2008: 11). Прикладом цього є створена серія до інструментальних творів М. Равеля (серед них «Sonatine», «Kaddisch» та ще п'ять п'єс); С. Прокоф'єва «Сказки старой бабушки».

Приблизно 70 ілюстрацій створено Г. Берковичем до інструментальних творів Василя Присовського (псевд. А. Овенберг; 1861–1917 рр.) – плодовитого композитора, піаніста, капельмейстера оркестру кадетського корпусу в Києві. Серед його музичних творів дуже відомі свого часу салонні мелодії, вальси, танці, зокрема: «Українська фантазія», «Українська шумка № 1», «Квіти любові», «Шумка», «Сумний спів», «Серенада», «Романс без слів», «Розбите життя» тощо (Савченко, 2007:

234–237). Художнє оформлення Г. Берковича до серії творів В. Присовського побудоване на контрасті геометричних фігур.

Занурившись у пошуки засобів художньої виразності та наслідуючи педагога-теоретика авангарду О. Богомазова, автора теоретичного трактату «Живопис та елементи» (1913–1914 рр.), Г. Беркович створює *ілюстрації зі структурними елементами* – різноманітними хвильовими лініями, точками, базовими геометричними фігурами, кольорами, ритмами як первинними елементами образного творення. Припускаємо, що, спираючись на тезу О. Богомазова, що «мистецтво – нескінченний ритм, митець – його чутливий резонатор», художник зосередився на взаємодії структурних елементів картини у сприйнятті глядача. Прикладом використання такого типу ілюстрацій є художнє оформлення до творів В. Кручиніна «В сером домике», «Как желтый лист», В. Чертінгіра «Марчета» та ін.

В ілюстраціях Г. Берковича з *рисованими шрифтами та типографікою* відчутний вплив конструктивізму. Художник використовує форму, модуль, конструкцію як мінімальний засіб мистецького висловлювання. Ефекту складної динамічності досягає за допомогою застосування римських цифр, рисованих шрифтів, поєднання їх із типографікою та конструктивними орнаментами (наприклад, один із найвідоміших пролетарських орнаментів – з'єднані серп і молот). Зразком такого типу оформлення є роботи Г. Берковича до творів Я. Карасика «Там за стеною», Ф. Надененка «Жовтень».

Рисовані шрифти та лінії у стилі конструктивізму гарно скомпоновані, добре вправлені в геометричні фігури, літери нешаблонні, кожний напис підібрано індивідуально. Митець відкидає невмотивовану декоративність, схематизує мову мистецтва, звертається до елементів техніцизму, діагонально розподіляє композицію, руйнуючи її цілісність конструктивними геометричними формами. Конструктивізм відчутний у роботах до творів В. Золотарева «Памяти Парижской коммуны 1871», Н. Крамера «Мусмэ и мандарин», З. Маймана «Мне ничего не надо», «Душистые алые розы», «Гудочек», І. Рогового «Краснознаменная дивизия – 45».

Водночас художник намагається передати глибину сюжетності вокальних творів композиторів, із цією метою він підкреслює емоційно-образний зміст музики, прагне до цілісності художнього задуму. Деякі *ілюстрації спрямовані на відображення емоційної дієвості*. Ці роботи відзначаються оригінальністю задуму і досконаліми

формами вираження, внутрішньою цілісністю і точністю композиційно-образотворчих деталей. Митець постійно працює над певним типом шрифту, поєднує композицію малюнка з літерами, що стають елементами розкриття графічної композиції та настрою музичного твору. У техніці ілюстрації художник досягнув єдності лаконізму, символізму та стриманої експресії, що розгортається як колоритне полотно та досягає рівня поліграфічного витвору ілюстрації, зокрема в роботах до творів Г. Юріна «Король полета», Я. Карасика «Мечь капитана», Дж. Робледо «Три часа ночи» та ін.

В ілюстраціях із *максимальним гротеском і гіперболою* («Ексцентрик», «Как самый глупый фокс», «О стиле и Вилли») Григорій Борисович поєднує мову символів, засобів геометричного моделювання композиційної форми, використовує елементи стилізації, гри, акцентування, перебільшення, «намагаючись виявити внутрішню суть явища чи форми, використовуючи метафори та гіперболи» (Горбачов, 1996: 197). Яскравими прикладами такого виду ілюстрації є роботи до творів Р. Катчера, З. Маймана, Дж. Робледо й ін.

Постійно здійснюючи пошук інноваційних прийомів, художник під час створення ілюстрацій до одного твору застосовує принцип різкого контрасту – змінює тип художнього оформлення (балет І. Стравінського «Петрушка», 1927–1928 рр.). Цей приклад доводить, що два видання одного твору спонукали художника до неперервного пошуку в художньому оформленні.

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. починаються процеси згорання вітчизняних авангардних проявів. Ідеологією панівного режиму засуджувалася діяльність митців, яка не вписувалася в рамки «соціалістичного реалізму». Так, два видання романсу Ральфа Бенацькі «Для Вас» 1927 та 1929 рр., здійснені КМПУ, відрізняються художнім оформленням (присутність та відсутність символічного персонажу як образу композитора).

У процесі дослідження нотних видань 1920-х рр. ХХ ст. співробітниками НБУВ було виявлено криптонім Григорія Берковича – «ГБ», що дозволив безпомилково визначити авторство художника-ілюстратора в тих випадках, коли прізвище автора приховувалося чи його не було. Яскраву індивідуальність криптоніма «ГБ», проєктуючи його на особистість художника, відзначив академік В. Сидоренко, зазначивши, що «*уміння виявити характерне в людині яскраво демонструє його портретний графічний начерк*» (Сидоренко, 2008: 47).

Висновки. Отже, огляд художнього оформлення нотних видань 20-х рр. ХХ ст. відкрив

маловідому сторінку творчості Г. Берковича як яскравого новатора-ілюстратора, неординарного графіка, втілювача естетичних ідей вітчизняного авангарду. Спираючись на огляд сучасних мистецтвознавчих джерел, припускаємо, що авангардські спрямування художника і розквіт його багатогранних творчих задумів повною мірою не змогли реалізуватися під ідеологічним тиском, що примусило згорнути новаторські пошуки, зокрема

у просторі художнього оформлення книжкових видань.

Подальші книгознавчі та бібліографічні дослідження працівників НБУВ спрямовані на огляд художнього оформлення нотних видань митцями України, розшифрування криптонімів і псевдонімів, розширення мистецтвознавчих відомостей про напрями творчої діяльності малодосліджених художників-оформлювачів того часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобришева І. Українські нотні видання вокальних творів 1924–1930 рр.: поповнення національного бібліографічного репертуару. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. Київ, 2009. Вип. 24. С. 182–188.
2. Вакульчук О. Інструментальна музика в українських нотних виданнях 1923–1934 рр.: монографія / наук. ред. Л. Івченко; наук. консультант В. Омельчук; НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського. Київ: НБУВ, 2011. 184 с.
3. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 рр.: альбом. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
4. Івченко Л., Вакульчук О. Українські нотні видання 1923–1934 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (інструментальна музика). Київ: Національна академія наук України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2009.
5. Івченко Л., Бобришева І. Українські нотні видання 1924–1930 рр. у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (вокальна музика): науковий каталог / наук. ред. В. Омельчук; НАН України. Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського. Київ: НБУВ, 2012. 395 с.
6. Канишина Н. Синтез національних та західноєвропейських ідей в українському художньому авангарді першої третини ХХ ст. *Науковий вісник Волинського державного університету*. 1996. № 2. С. 129–133.
7. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.
8. Савченко І. Українські нотні видання 1917–1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: науковий каталог / наук. ред. Л. Івченко; НАН України. Національна б-ка України імені В. І. Вернадського. Київ, 2007. 384 с.
9. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ, 2008, 215 с.

REFERENCES

1. Bobrysheva I. Ukraini notni vydannia vokalnykh tvoriv 1924–1930 rr. Popovnennia natsionalnoho bibliografichnoho repertuaru [Ukrainian sheet music editions of vocal works of 1924–1930: replenishment of the national bibliographic repertoire]. *Scientific works of the Vernadskyi National Library of Ukraine*. Kyiv, 2009. № 24. P. 182–188 [in Ukrainian].
2. Vakulchuk O. Instrumentalna muzyka v ukrainskykh notnykh vydanniakh 1923–1934 : monohrafiia [Instrumental music in the Ukrainian sheet music editions 1923–1934 : monograph]. NAS of Ukraine, Nat. library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi ; scientific consultant V. Omelchuk ; scientific. ed. L. Ivchenko. Kyiv : NLUV, 2011. 184 p. [in Ukrainian].
3. Horbachov D. Ukraini avanhard 1910–1930 : albom [The Ukraini avanhard of 1910–1930 : an album. Kyiv : Mystetstvo, 1996. 400 p.] [in Ukrainian].
4. Ivchenko L., Vakulchuk O. Ukraini notni vydannia 1923–1934 rokiv u fondakh Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho (instrumentalna muzyka) [Ukrainian sheet music editions of 1923–1934 in the funds of the Vernadskyi National Library of Ukraine (instrumental music)]. Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi, 2009. 330 p. [in Ukrainian].
5. Ivchenko L., Bobrysheva I. Ukraini notni vydannia 1924–1930 rr. u fondakh Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho (vokalna muzyka) : naukovyi kataloh [Ukrainian sheet music editions of 1924–1930 in the funds of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi (vocal music) : scientific catalog ; computer software by K. Lobuzina ; NAS of Ukraine. Nat. library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi ; scientific. V. Omelchuk. Kyiv : NLUV, 2012, 395 p. [in Ukrainian].
6. Kanishyna N. Syntez natsionalnykh ta zakhidnoevropeiskykh idei v ukrainskomu khudozhnomu avanhardi pershoi tretyny XX stolittia [Synthesis of the National and Western European ideas in the Ukrainian artistic avant-garde of the first third of the XX century. Scientific periodical of the Volyn State University. Lutsk, 1996. № 2. P. 129–133 [in Ukrainian].
7. Lahutenko O. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia [Essays on the history of Ukrainian graphics of the XX century]. Kyiv : Hrani-T, 2007. 168 p. [in Ukrainian].
8. Savchenko I. Ukraini notni vydannia 1917–1923 rokiv u fondakh Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho : naukovyi kataloh. [National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi : scientific catalog ; NAS of Ukraine. National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi ; scientific ed. L. Ivchenko. Kyiv, 2007. 384 p. [in Ukrainian].
9. Sydorenko V. Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit. [Visual art from avant-garde displacements to the newest trends: development of visual art of Ukraine of the XX–XXI centuries]. Institute of the problems of modern art of the Academy of Arts of Ukraine. Kiev : VH, 2008, 215 p. [in Ukrainian].

Юрій ДУТЧАК,

orcid.org/0000-0003-0537-2316

кандидат наук з фізичного виховання і спорту, доцент,
доцент кафедри теорії і методики фізичного виховання і спорту
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) yrdutchak@ukr.net

Олег КВАСНИЦЯ,

orcid.org/0000-0003-2478-915X

кандидат наук з фізичного виховання і спорту,
доцент кафедри теорії і методики фізичного виховання і спорту
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) oleg.kvasnitsa@ukr.net

КРЕАТИВНО-ДІЯЛЬНІСНИЙ КОМПОНЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ З ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ, ЯКА ФОРМУЄТЬСЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті проведено дослідження з метою визначення сутності та змістової характеристики креативно-діяльнісного компонента професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти.

Встановлено, що креативно-діяльнісний компонент професійної підготовки майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, детермінований наявністю вмінь та навичок (гностичні, діагностично-прогностичні, інформаційно-конструктивні, комунікативні, організаційно-методичні, технологічно-рефлексивні) ефективної педагогічної діяльності, як у закладах вищої освіти, так і в закладах загальної середньої освіти.

Креативно-діяльнісному компоненту професійної підготовки майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, відповідає процесуально-операційний критерій сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури.

Як показники процесуально-операційного критерію були виділені: професійні вміння та навички стосовно виконання обов'язків викладача фізичного виховання закладу вищої освіти чи вчителя фізичної культури закладу загальної середньої освіти; уміння та навички планування й організації фізкультурно-спортивної роботи в закладі освіти; уміння та навички творчого використання форм, методів, засобів і технологій фізичного виховання.

Охарактеризовано ставлення вчителів фізичної культури до важливості професійних умінь і навичок для успішної професійної діяльності. Акцентовано увагу на необхідності спрямування зусиль (перегляд змісту освітньої програми, внесення необхідних коректив у практичну підготовку, налагодження тісної співпраці з роботодавцями) на розвиток професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм.

Ключові слова: креативно-діяльнісний компонент, професійна компетентність, майбутні магістри середньої освіти з фізичної культури, заклади вищої освіти, процесуально-операційний критерій, сформованість професійної компетентності, показники, рівні.

Yurii DUTCHAK,

orcid.org/0000-0003-0537-2316

Candidate of Science in Physical Education and Sport, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Theory and Methods of Physical Education and Sport
Khmelnitskyi National University
(Khmelnitskyi, Ukraine) yrdutchak@ukr.net

Oleg KVASNYTSYA,

orcid.org/0000-0003-2478-915X

Candidate of Science in Physical Education and Sport,
Associate Professor of the Department of Theory and Methods of Physical Education and Sport
Khmelnitskyi National University
(Khmelnitskyi, Ukraine) oleg.kvasnitsa@ukr.net

CREATIVE AND ACTIVITY COMPONENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE SECONDARY EDUCATION MASTERS IN PHYSICAL CULTURE, WHICH IS FORMED IN HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

The aim of the article is to define the essence and content characteristics of creative and activity component of professional competence of future secondary education masters in physical education, which is formed in higher educational establishments.

It has been revealed that creative and activity component of professional activity component of professional training of future secondary education masters in physical education determined by the availability of skills (gnostic, diagnostic and prognostic, informational and constructive, organization and methodological, technological and reflexive) in efficient pedagogical activity in both higher educational establishments and secondary educational establishments.

Procedural and operational criterion of the level of formation of competence of future secondary education masters in physical culture conforms to creative and activity component of professional training of future secondary education masters in physical education, which is formed in higher educational establishments.

The following indices of procedural and operative criterion have been pointed out: professional skills related to acting as a teacher of physical education in higher or secondary educational establishments; skills in planning and organization of physical and sports work in educational establishments; skills in creative application of forms, methods, means, and technologies of physical education.

Attitude of physical education teachers to the importance of professional skills for successful professional activity has been described. Attention has been paid to the necessity of channeling efforts (revision of curricula content, correction of practical training, establishment of close cooperation with stakeholders) in development of professional competence of future secondary education masters in physical culture by procedural and operational criterion.

Key words: *creative and activity component, professional competence, future secondary education masters in physical culture, higher educational establishments, procedural and operational criterion, level of formation of professional competence, indices, levels.*

Постановка проблеми. У сучасному інформаційно-комунікативному суспільстві істотно підвищені вимоги до якості професійної підготовки фахівців усіх галузей та сфер національної економіки України. В умовах реформування системи освіти компетентнісний підхід виступає одним із найперспективніших у педагогічній науці. Він становить такий зміст освіти, який не зводиться до знань-орієнтаційного компонента, а передбачає опанування досвіду вирішення життєвих проблем, виконання ключових функцій, соціальних ролей.

Взаємозв'язок між якістю вищої освіти та професійною компетентністю педагогічного працівника відображено в Законі України «Про вищу освіту» (2017 р.) де, зокрема, зазначено, що «якість вищої освіти – це сукупність якостей особистості з вищою освітою, що відображає її професійну компетентність, ціннісні орієнтації, соціальну спрямованість і зумовлює здатність задовольняти як особисті духовні і матеріальні потреби, так і потреби суспільства».

Отже, однією з головних проблем сьогодення є побудова такої системи навчання, що забезпечуватиме підготовку компетентних фахівців, які спроможні якісно виконувати професійні обов'язки в інформаційному суспільстві.

Аналіз досліджень. Провідною ознакою компетентності є діяльнісний характер узагальнених умінь у поєднанні із системою необхідних загальних, психолого-педагогічних і фахових знань, що виявляються в умінні особистості робити вибір, керуючись особистісними якостями й адекватно оцінюючи конкретну ситуацію у професійній діяльності та повсякденному житті в умовах постійно змінюваного світу.

Питання формування професійної компетентності досліджували як закордонні, так і вітчизняні науковці. Так, за твердженням G. Cheetham і G. Chivers, модель професійної компетентності передбачає наявність п'яти компонентів, як-от: когнітивні компетенції (знання, розуміння та досвід), функціональні (навички), особистісні (знає, як себе поводити), етичні (особистісні та професійні цінності), метакомпетенції (здатність опановувати невпевненість і адекватно реагувати на критику) (Cheetham, Chivers, 1996: 23). Науковці M. Žvan і B. Lešnik виділяють вісім основних компетентностей спортивних педагогів: спілкування рідною мовою; спілкування іноземними мовами; компетентності з математики, природничих наук і техніки; інформаційна компетентність; уміння вчитися; соціальні та грома-

дзянські компетентності; інноваційність та підприємливість; обізнаність та самовираження (Žvan, Lešnik, 2014: 28). До основних компонентів професійно-педагогічної компетентності В. Пелагейченко відносить: спеціальну, методичну, психолого-педагогічну, диференціально-психологічну, аутопсихологічну компетентності (Пелагейченко, 2009: 56). Професійна компетентність майбутніх фахівців фізичного виховання та спорту, як вважають А. Сват'єв і Л. Безкоровайна, передбачає соціальний, особистісний та індивідуальний компоненти, а також володіння соціально-особистісними та загальнонауковими знаннями (Сват'єв, 2009: 112). Погоджуємося із твердженням дослідниці Л. Карпової, що професійну компетентність необхідно розглядати у процесуальному аспекті, адже вона виявляється через діяльність і має діалектичний характер (Карпова, 2004: 6).

Метою статті є розкриття сутності креативно-діяльнісного компонента професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, визначення критеріїв, показників сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури і характеристика її рівнів.

Виклад основного матеріалу. Ураховуючи теоретичні розробки вчених і власний досвід викладацької діяльності, нами у структурі професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, виокремлено мотиваційні гносеологічний, креативно-діяльнісний і особистісний компоненти.

Стартовими настановами у структуруванні професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури було те, що кожний компонент у сукупності характеризує певну властивість, здатність або здібність особистості, що опосередковано чи безпосередньо визначає ефективність реалізації професійних функцій педагогічного працівника.

Креативно-діяльнісний компонент професійної підготовки майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, зумовлюється наявністю вмінь і навичок ефективної педагогічної діяльності як у закладах вищої освіти, так і в закладах загальної середньої освіти.

Н. Гатеж зазначає, що «креативно-діяльнісний компонент охоплює сукупність умінь і навичок студентів щодо нестандартного вирішення педагогічних завдань; проектування власних та грамотне застосування існуючих технологій вихо-

вання; чітко спланованого та попередньо змодельованого здійснення педагогічних дій; володіння навичками творчого мислення; володіння способами та прийомами використання новітніх педагогічних технологій» (Гатеж, 2018: 16).

З метою кращого розуміння сутності креативно-діяльнісного компонента професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, вважаємо за доцільне схарактеризувати вміння та навички.

Уміння, як вважає І. Малафіїк, засновані «на знаннях, здатності людини виконувати ту або іншу діяльність. Уміння неможливі без знань і формуються лише на їх основі» (Малафіїк, 2015: 327).

Формування вмінь, як вважає С. Гончаренко, «проходить кілька стадій: спочатку – ознайомлення з умінням, усвідомлення його смислу, потім – початкове оволодіння ним та самостійне й дедалі точніше виконання практичних завдань» (Гончаренко, 2000: 338).

Аналіз літературних джерел дозволив констатувати, що для формування різноманітних умінь у тих, хто навчається, вони повинні бути долучені до діяльності з порівняння, розпізнавання, розрізнення, виявлення різниці і подібності, класифікації, аналізу, синтезу, узагальнення, абстрагування, категоризації об'єктів, протиставлення, створення, проектування, запам'ятовування, перенесення, уяви, відтворення, прикладання, обслідування, орієнтування, виявлення відмінності та подібності, побудови здогадок, впізнавання, реконструкції та перетворення, відтворення в пам'яті, перегрупування, відновлення, розчленування, об'єднання, виділення, віднесення невідомого до відомого тощо.

Навички, на думку С. Пальчевського, – «це сформовані шляхом частого повторення дії, яким властивий високий ступінь освоєння і відсутність поелементної свідомої регуляції» (Пальчевський, 2007: 371). Науковець усі навички поділяє на: перцептивні, інтелектуальні та рухові. Перцептивні – автоматизовані чуттєві відображення властивостей і характеристик добре знайомого, неодноразово сприйнятого раніше предмета. Інтелектуальні – автоматизовані прийоми, способи розв'язання відомого раніше завдання. Рухові – звичні автоматизовані впливи на зовнішній об'єкт із допомогою рухів із метою його перетворення. Зважаючи на особливості майбутньої професійної діяльності майбутнього магістра середньої освіти з фізичної культури, особливу значущість мають рухові навички.

На підставі вимог до посадових обов'язків викладачів із фізичного виховання закладу вищої освіти, учителів фізкультури закладу загальної середньої освіти схарактеризовано вміння та навички майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, які вони повинні опанувати для ефективної професійної діяльності (табл. 1).

Для дослідження стану сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів

середньої освіти з фізичної культури нами було опитано 59 учителів фізичної культури закладів загальної середньої освіти м. Києва, Тернопільської та Хмельницької областей.

Опитування вчителів фізичної культури про те, наскільки відповідає їхнім вимогам рівень професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, що проходять (проходили) педагогічну практику в закладі

Таблиця 1

Характеристика вмінь та навичок майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури

Гностичні вміння та навички	Використання у професійній діяльності науково-теоретичних і методичних рекомендацій; навчання вмінням проведення фізкультурно-оздоровчої та спортивної діяльності; уміння стимулювати розвиток пізнавальних інтересів і духовних потреб тих, хто навчається; уміння аналізувати й опрацювати навчальні програми, документи і науково-методичну літературу з даної проблеми; уміння використовувати науково-теоретичні та методичні рекомендації з питань, що виникають під час проведення занять із фізичного виховання.
Діагностично-прогностичні вміння та навички	Аналіз власного досвіду фізкультурної та спортивної діяльності, навчальних програм і документів; пошук оптимальних варіантів досягнення результатів у професійній діяльності; уміння пізнати й об'єктивно оцінити педагогічні ситуації і процеси; уміння здійснювати аналіз і оцінку процесів, явищ і результатів професійної діяльності; активне використання в педагогічній діяльності різних форм роботи; творче застосування отриманих знань, умінь і навичок під час організації та проведення фізкультурно-спортивної діяльності в закладі освіти.
Інформаційно-конструктивні вміння та навички	Відбір засобів фізкультурної та спортивної діяльності; опрацювання науково-методичного матеріалу з метою його адаптації до закономірностей практичної діяльності; залучення тих, хто навчається, до самостійних занять фізичними вправами; забезпечення інтеграції фізичного виховання і спортивної діяльності; підбір та використання у професійній діяльності традиційних народних ігор, зокрема для організації та проведення фізкультурно-оздоровчої роботи; складання планів-конспектів (положень) фізкультурно-спортивних заходів, ведення облікової документації, грамотне складання комплексів фізичних вправ з урахуванням рівня фізичної підготовленості, фізичного розвитку, стану здоров'я, віку тощо; дотримання гігієнічних вимог проведення різних форм фізкультурно-спортивної роботи; використання відповідних форм організації занять фізичними вправами, які сприяють зміцненню здоров'я, повноцінному фізичному розвитку, формуванню правильної поведінки тих, хто навчається, формуванню та вдосконаленню їхніх умінь і навичок.
Комунікативні вміння та навички	Передбачення конфліктних ситуацій і запобігання таким; надання допомоги у виконанні даних студентам (учням) доручень; уміння встановлювати педагогічно доцільні взаємини зі студентами (учнями), їхніми батьками, колегами; вибір форми спілкування з особами, що навчаються; регулювання міжколективних і внутрішньоколективних стосунків; уміння дозувати навантаження під час проведення позаурочних занять фізичними вправами; досконале володіння методом показу під час виконання фізичних вправ; надання якісної долікарської допомоги особам, що займаються фізичними вправами.
Організаційно-методичні вміння та навички	Організація власної діяльності та поведінки; організація різних фізкультурно-спортивних заходів у режимі навчального дня і під час позакласної роботи; організація поведінки та діяльності тих, хто навчається; організація пропаганди фізкультурно-спортивної діяльності; уміння організувати діяльність учасників як на тренувальних заняттях, так і під час змагань; уміння правильно вибирати своє місце у спортивному залі, щоб контролювати навчально-тренувальний процес і діяльність кожного учасника; уміння організувати спортивний колектив і керувати ним; підбір навчального матеріалу, організація і проведення різноманітних заходів у режимі дня з урахуванням специфічних особливостей умов закладів освіти.
Технологічно-рефлексивні вміння та навички	Уміння пояснювати й переносити знання в інші сфери культури, наукові дисципліни, практику; уміння формувати рухові навички, використовуючи різноманітні методи навчання з огляду на індивідуальні можливості тих, хто навчається; уміння розвивати фізичні якості, урахуовуючи логіку використовуваних методів, послідовність засвоєння, позитивний перенос, оздоровчу значущість специфічного навантаження; уміння формувати здатності організації й керування фізичним самовдосконаленням; уміння формувати мотиваційно-ціннісні орієнтації (інтереси, настанови, переконання, потреби); уміння створювати умови для реалізації фізкультурних і спортивних інтересів; корекція власної діяльності у процесі проведення фізкультурно-спортивних заходів.

загальної середньої освіти, показало, що 45,55% респондентів зазначили, що вважають, що відповідає, 38,55% – частково відповідає, 5,67% – не відповідає, 10,23% – не визначились (рис. 1).

Також цікаво було дізнатися думку вчителів фізичної культури про те, чи відповідає їхнім вимогам рівень практичної підготовленості майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, що проходять (проходили) педагогічну практику в закладі загальної середньої освіти. Отримано такі результати: 31,69% респондентів вважають, що відповідає, 26,54% – частково відповідає, 27,62% – не відповідає, 14,15% – не визначились (рис. 2).

Уважаємо, що зазначені відповіді респондентів дозволяють зробити висновок про доцільність внесення змін і корегування існуючої системи професійної підготовки майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури.

Отже, креативно-діяльнісний компонент професійної компетентності майбутнього магістра середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, зумовлюється системою гностичних, діагностично-прогностичних,

інформаційно-конструктивних, комунікативних, організаційно-методичних, технологічно-рефлексивних умінь та навичок, які забезпечать ефективну майбутню професійну діяльність у закладах освіти.

Показники процесуально-операційного критерію сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури подано на рис. 3.

Було визначено три рівні сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм.

Високий рівень сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм характеризується яскраво вираженими професійними вміннями та навичками стосовно виконання обов'язків викладача фізичного виховання закладу вищої освіти та вчителя фізичної культури закладу загальної середньої освіти; ґрунтовними вміннями та навичками планування й організації фізкультурно-спортивної роботи в закладі освіти; безпомилковими

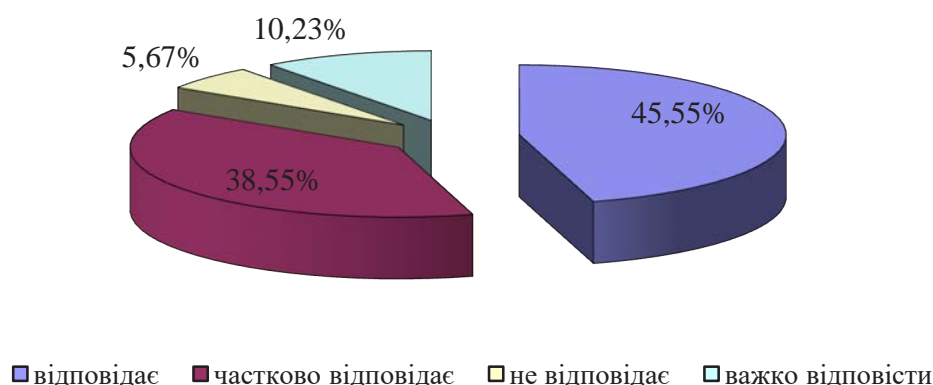


Рис. 1. Відповіді вчителів фізичної культури щодо відповідності їхнім вимогам рівня професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, %

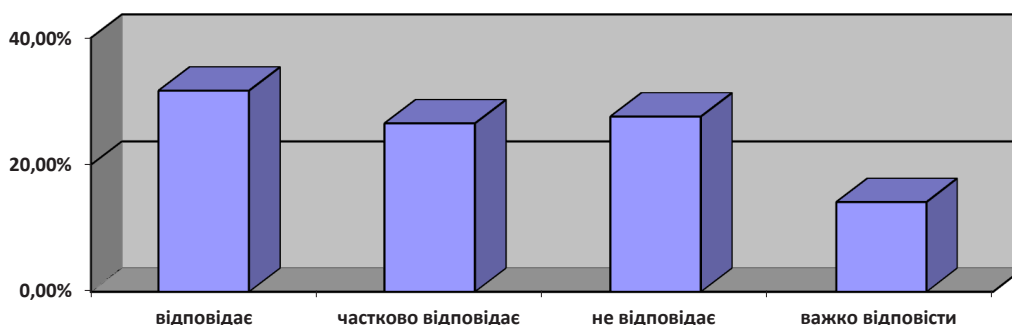


Рис. 2. Відповіді вчителів фізичної культури щодо відповідності їхнім вимогам рівня практичної підготовленості майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, %



Рис. 3. Показники процесуально-операційного критерію

вміннями та навичками творчого використання форм, методів, засобів і технологій фізичного виховання; помітними навичками позитивного сприйняття нововведень і змін у педагогічній діяльності.

Середній рівень сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм характеризується посередніми професійними вміннями та навичками стосовно виконання обов'язків викладача фізичного виховання закладу вищої освіти чи вчителя фізичної культури закладу загальної середньої освіти; уміннями та навичками планування й організації фізкультурно-спортивної роботи в закладі освіти; наявністю незначних помилок у творчому використанні форм, методів, засобів і технологій фізичного виховання; навичками позитивного сприйняття нововведень та змін у педагогічній діяльності.

Низький рівень сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм характеризується фрагментарними професійними вміннями та навичками щодо виконання обов'язків викладача фізичного виховання закладу вищої освіти чи вчителя фізичної культури закладу загальної середньої освіти; дискретними вміннями та навичками планування й організації фізкультурно-спортивної роботи в закладі освіти; наявністю грубих помилок у використанні форм, методів, засобів і технологій фізичного виховання; відсутністю навичок позитивного сприйняття нововведень і змін у педагогічній діяльності.

Висновки. Креативно-діяльнісний компонент професійної компетентності майбутнього магістра

середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти, зумовлюється системою гностичних, діагностично-прогностичних, інформаційно-конструктивних, комунікативних, організаційно-методичних, технологічно-рефлексивних умінь та навичок, які забезпечать ефективну майбутню професійну діяльність у закладах освіти.

Показниками процесуально-операційного критерію є: професійні вміння та навички стосовно виконання обов'язків викладача фізичного виховання закладу вищої освіти чи вчителя фізичної культури закладу загальної середньої освіти; уміння та навички планування й організації фізкультурно-спортивної роботи в закладі освіти; уміння та навички творчого використання форм, методів, засобів і технологій фізичного виховання; навички позитивного сприйняття нововведень і змін у педагогічній діяльності.

Охарактеризовано ставлення вчителів фізичної культури закладів загальної середньої освіти до важливості професійних умінь та навичок для успішної професійної діяльності. Акцентовано увагу на необхідності спрямування зусиль (перегляду змісту освітньої програми, внесення необхідних коректив у практичну підготовку, налагодження тісної співпраці з роботодавцями) на розвиток професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури за процесуально-операційним критерієм.

Перспективи подальших досліджень передбачають формування діагностичного інструментарію для визначення рівнів процесуально-операційного критерію сформованості професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гатеж Н. Професійні вміння у структурі креативно-діялісного компоненту готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до виховання естетичної культури учнів. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2018. № VI (65). Is. 155. С.15–18.
2. Гончаренко С. Професійна освіта : словник. Київ : Вища школа. 2000. 380 с.
3. Карпова Л. Формування професійної компетентності вчителя загальноосвітньої школи : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Харків. 2004. 19 с.
4. Картава Ю. Обґрунтування критеріїв, показників та рівнів розвитку професійної компетентності вчителів-філологів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2013. № 4 (30). С. 191–198.
5. Малафій І. Дидактика новітньої школи : навчальний посібник для студентів. Київ : Слово. 2015. 630 с.
6. Пальчевський С. Педагогіка : навчальний посібник. Київ : Каравелла, 2007. 576 с.
7. Пелагейченко В. Ключові компоненти компетентності вчителя. *Відкритий урок: розробки, технології, досвід*. 2009. № 2. С. 55–60.
8. Сватъев А., Безкоровайна Л. Теоретические аспекты подготовки будущих специалистов физического воспитания и спорта к профессиональной деятельности в высших учебных заведениях. *Вісник Запорізького національного університету*. 2009. № 1. С. 108–113.
9. Cheetham G., Chivers G. Towards a Holistic Model of Professional Competence. *Journal of European Industrial Training*. 1996. Vol. 20 (5). P. 20–30.
10. Žvan M., Lešnik B. Competencies for Teachers of Physical and Health Education. *Research in Physical Education, Sport and Health*. 2014. Vol. 3. № 1. P. 27–32.

REFERENCES

1. Hatezh N. (2018). Profesiyni vmynnya u strukturi kreatyvno-diyalnisnoho komponentu hotovnosti maybutnikh uchyteliv obrazotvorchogo mystetsva do vykhovanny aestetychnoyi kultury uchniv [Professional skills in the structure of creative and activity component of preparedness of future teachers of visual arts to cultivation of students' aesthetic culture]. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. VI (65). Issue : 155. P. 15–18 [in Ukrainian]
2. Honcharenko S. (2000). Profesiina osvita : slovnyk [Professional education : dictionary]. Kyiv : Vyshcha shkola, 380 p. [in Ukrainian].
3. Karpova L. (2014). Formuvannya profesiinoi kompetentnosti vchytelia zahalnoosvitnoi shkoly [Formation of professional competence of teachers in secondary schools]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KhDPU im. H.S. Skovorody. 19 p. [in Ukrainian].
4. Kartava Yu. (2013). Obrgruntuvannya kryteriiv, pokaznykiv ta rivniv rozvytku profesiinoi kompetentnosti vchyteliv-filolohiv [Substantiation of criteria, indices, and levels of development of professional competence of linguistics teachers]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical sciences: theory, history, innovation technologies*. № 4 (30). P. 191–198. [in Ukrainian]
5. Malafii I. (2015) Dydaktyka novitnoi shkoly : navch. posibnyk dlia studentiv [New school didactics] : textbook. Kyiv : Slovo. 630 p. [in Ukrainian].
6. Palchevskiy S. (2007). Pedagogika [Pedagogy] : textbook. Kyiv : Karavella, 576 p. [in Ukrainian].
7. Pelaheichenko V. (2009). Kliuchovi komponenty kompetentnosti vchytelia [Key components of a teacher's competence]. *Vidkrytyi urok: rozrobky, tekhnolohii, dosvid – Demonstration lesson: developments, technologies, experience*. № 2. P. 55–60 [in Ukrainian].
8. Svatyev A., Bezkorovaynaya L. (2009). Teoreticheskie aspekty podgotovki budushhikh spetsialistov fizicheskogo vospitaniya i sporta k professional'noj deyatel'nosti v vy'sshikh uchebny'kh zavedeniyakh [Theoretical aspects of training of future specialists in physical education and sport for professional activity in higher educational establishments]. *Zaporizhya National University journal*. №1. P. 108–113 [in Russian].
9. Cheetham G., Chivers G. Towards a Holistic Model of Professional Competence. *Journal of European Industrial Training*. 1996. Vol. 20 (5). P. 20–30 [in English].
10. Žvan M., Lešnik B. Competencies for Teachers of Physical and Health Education. *Research in Physical Education, Sport and Health*. 2014. Vol. 3. № 1. P. 27–32 [in English].

УДК 78.03:786.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208898>**Ігор ЄВЕНКО,***orcid.org/0000-0002-3950-042X*

магістр музичного мистецтва,

здобувач

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

(Івано-Франківськ, Україна) *gorik-baian@ukr.net*

ВИКОРИСТАННЯ ОДИНАРНИХ НОТ FLY-СИСТЕМИ В АРАНЖУВАННІ ТВОРІВ ДЛЯ ЕЛЕКТРОБАЯНА-АКОРДЕОНА

Розвиток сучасного електробаянного мистецтва має значні зацікавлення у виконавській сфері, що зумовили необхідність наукового розроблення методики аранжувань творів для електробаяна-акордеона. Метою статті є розгляд можливостей одинарних нот FLY-системи для електробаяна-акордеона. Завдяки багатій звуковій палітрі електробаяна н'єси за аранжування отримують нове життя, відтворюють своєрідність і привабливість перекладених творів, характерні звучання оригіналу, вбираючи в себе особливості штрихів, специфічність фразування, емоційний план. У статті розглядаються схеми одинарних нот, спільні зони систем готової (Stradella Bass System) і виборної (Freebass System), їх практичне застосування.

Наукову новизну статті становить теоретичний аналіз і практичне застосування винаходу системи FLY на прикладах аранжування творів для електронних інструментів – баяна й акордеона, їх уведення до наукового мистецтвознавчого та виконавського обігу. Викладено результати власних спостережень щодо використання системи FLY у діяльності виконавців і аранжувальників. Здійснено аналіз практичних можливостей застосування системи FLY у сучасному баянно-акордеонному виконавстві. Представлено приклади н'єс ("River Flows in You" by Lee Ru-ma, "Hotel California" by "Eagles", "Hijo de la Luna" by "Mecano") з використанням схеми одинарних нот, що відкриває нові горизонти для подальшого розвитку репертуару для електробаяна-акордеона, значну частину якого становить адаптований (перекладений) матеріал. Система FLY має дуже багато варіативності, цей адаптивний сучасний музичний інструмент творить нову гармонію на межі традиційної та сучасної. Практична реалізація отриманих результатів сприятиме розширенню можливостей композиторів, аранжувальників, музикантів-виконавців в електронній музиці за допомогою нової FLY-системи для електробаяна-акордеона.

Ключові слова: електронні інструменти, електробаян, система FLY, засади аранжування, переклади-транскрипції.

Igor IEVENKO,*orcid.org/0000-0002-3950-042X*

Master of Music Arts,

Applicant

HEI "Vasily Stefanyk Precarpathian National University"

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *gorik-baian@ukr.net*

THE USE OF FLY SYSTEM'S DOUBLE NOTES IN WORKS' ADAPTATION FOR ELECTRIC-BUTTON ACCORDION-ACCORDION

The development of contemporary electric accordion art has considerable interest in the performing field, which has led to the need for scientific development of adaptation for the adaptation of works for the electric accordion.

The purpose of the article is to consider the possibilities of single notes of the FLY-system for electric accordion. Using a rich sound palette of electric accordion, the pieces get a new life when adaptation, reproducing the originality and attractiveness of translated works, reproducing the original sound, incorporating features of strokes, specificity of phrasing, emotional plan. The article deals with single-note schemes, common zones of Standard bass system (Stradella Bass System) and Freebass System, and their practical application.

The scientific novelty of the article is the theoretical analysis and practical application of the invention of the system FLY on the examples of arrangement of works for electronic instruments – piano type accordion and button type accordion, their introduction into the scientific art and performing. The results of our own observations on the use of system FLY in the activities of contractors and arrangers are presented. The practical possibilities of application of the FLY-system in modern accordion execution are analyzed. Examples of plays ("River Flows in You" by Lee Ru-ma, "Hotel California" by "Eagles", "Hijo de la Luna" by "Mecano") are presented using the single note scheme that opens up new horizons for the further development of the repertoire for electro-accordion much of which is adapted (translated) material. The FLY-system has a lot of variability, this adaptive modern musical instrument creates a new harmony on the border of traditional and modern. The practical implementation of the results will help empower composers, arrangers, musicians in electronic music with the help of the new FLY accordion system.

Key words: electronic instruments, electric-button accordion, FLY-system, basics of adaptation, translations-transcriptions.

Постановка проблеми. З метою розширення виконавських можливостей, винайдення нових звучань і розширення технічних характеристик інструмента використання системи FLY становить якісно новий рівень розвитку електромусики для баяна-акордеона. Подальша модернізація FLY-системи та підвищення виконавської майстерності спонукають до розширення репертуару завдяки перекладам-транскрипціям музичного матеріалу інших інструментів. Це стало додатковим поштовхом до розвитку нових виконавських стилів і оновлення електробаянно-акордеонного репертуару. Для електробаянного виконавства питання перекладів залишається актуальним, що зумовлено недостатністю оригінального репертуару. Тільки останні десятиліття характеризуються активним зацікавленням композиторів та виконавців-аранжувальників, реалізацією в їхній творчості наявних і відкриттям нових можливостей інструмента. У зв'язку із цим жанр аранжування для електробаяна-акордеона набуває актуальності та виводить на новий рівень творчі пошуки для вирішення багатьох художніх завдань. Одним із новаторських способів перекладів для електробаяна-акордеона постає використання одинарних нот FLY-системи. Саме мультимедійні засоби розширюють можливості естетики музичної акустики, відкривають нові технологічні можливості для майбутніх музикантів.

Акордеон і баян – це інструменти, на для яких перекладення оркестрової музики може звучати дуже переконливо й виразно. І хоча це не передбачає обов'язкового наслідування звучання інструментів оркестру, проте знати й уявляти гру симфонічного оркестру та дію, яка відбувається на сцені під час звучання музики, не завадить (Прошкин, 2015).

Аналіз досліджень. Останніми десятиріччями спостерігається підвищений інтерес до сфери сучасного електробаянного мистецтва (Свенко, 2019; Пучков, 2002; Чефранов, 2018), який, проте, не в усіх аспектах є достатньо дослідженим. Сучасний стан виконавства на електронних інструментах репрезентує широту стильових напрямів – від традиційного до експериментального та змішаного. Тому наявність якісних перекладів уже не просто є проблемою репертуару, а й задоволенням функціональних потреб загальної музичної культури (10). Пропонована стаття продовжує наукові пошуки автора (Свенко, 2019a; Свенко, 2019b), а також узагальнює основні принципи перекладу для інструмента з позиції сучасних конструкцій електробаяна-акордеона (Золкін, 2017).

Мета статті – розгляд та практичні рекомендації у використанні можливостей одинарних нот FLY-системи для аранжування творів для електробаяна-акордеона. У статті розглядаються схеми одинарних нот, висвітлення та дослідження різноманітної фактури перекладів, обробок мелодій на основі Single note chart.

Виклад основного матеріалу. Становлення електронної музики як нового напрямку у виконавстві нерозривно пов'язане з досягненнями в області електроніки. Тому на базі корпусу і механіки акустичного баяна було створено електробаян. Зовні він схожий на акустичний, але сучасний електробаян – це цілий оркестр. У нього вкладено безмежно широку палітру тембрів, що дозволяє відтворювати звучання різних інструментів, створює можливість на тлі оркестрового багатоголосся виділити як тембрально, так і динамічно голос, що солує. Також на електробаяні-акордеоні можна імітувати гру на ударних інструментах.

Специфіку електронних інструментів у процесі історичної модернізації відрізняють не просто абсолютно нові тембральні якості, але й значні виражальні ресурси. За їхньою допомогою досягаються оркестрова різномембральна насиченість фактури, поліритмічні утворення, що розширює можливості для композиторів і виконавців.

Концертна програма сучасних баяністів і акордеоністів, у якій вагоме місце посідають аранжування для баяна й акордеона оригінальних п'єс, є повноцінною та виражальною. За допомогою розширення стилістичних меж репертуару, збільшення можливостей виконання академічної, естрадної та джазової музики різноманітних жанрів можна вирішити чимало проблем, пов'язаних із підвищенням популярності інструментів. Сьогодні актуалізує потребу використання баяна й акордеона у практиці музикантів як оригінальних інструментів (Чефранов, 2018).

Розширення виконавських можливостей електробаяна й електроакордеона початку XXI ст. відповідає сучасним мистецьким запитам. Електронні інструменти поєднали в собі найкращі якості попередників. Завдяки сучасним технологіям і впровадженню цифрової техніки електробаян втратив чутливість до навколишньої температури, не потребує налаштування. Тактильні відчуття під час гри ідентичні музикуванню на традиційному варіанті. Як результат отримуємо класичне звучання баяна з усіма можливостями цифрової техніки, що дозволяє не тільки грати абсолютно різними тембрами, а й застосовувати звукові ефекти й обробку. Під час звучання створюється ефект живого звуку й акустики будь-якого залу.

Окремі питання конструкції інструмента та його виконавської репрезентації в оригінальній і аранжованій творчості обговорювалися з автором нової системи FLY – Тіеном Танате¹, який отримав патент² FLY – клавіатурилівої руки баяна-акордеона (Євенко, 2019b).

Першу спробу застосувати FLY-систему зроблено у 2016 р. тайським музикантом С. Потіпіром, який за ідеєю винахідника Тіена Танате модифікував акустичний акордеон “Titan”, куди вклали систему “Quint free bass” (на основі квінт). Оскільки вона була недосконалою, її згодом замінили модифікованою – FLY-system single note chart. Складається вона з восьми елементів: чотирьох подвійних нотних систем (Double note chart) і чотирьох одинарних нотних систем (Single note chart). На жаль, поєднати ці елементи FLY-системи в акустичному інструменті неможливо, тому згадана система найуспішніше може бути використана в електробаяні й електроакордеоні (Євенко, 2019b).

Переобладнання акустичного баяна в електричний із новою системою FLY не тільки осучаснило інструмент і зробило його зручнішим у використанні, але й збільшило його виконавські можливості. Таке занурення у природу звуку дало й позитивні результати розвитку електронної музики – появу нової творчої спеціалізації, наприклад, саунд-дизайну, завданням якого є, власне, конструювання індивідуалізованих звуків-сонорів, з певним забарвленням та внутрішніми флуктуаціями звукової текстури. Такі звукокрапки, або патчі, стають базою даних нових синтезаторів, звукових бібліотек і віртуальних музичних інструментів. Отже, визначені тенденції розвитку сучасної музичної культури ставлять перед молодими музикантами цілу низку дуже серйозних і актуальних завдань.

Основні положення дослідження та власні апробації експериментальних прототипів інструментів були представлені під час презентацій і концертних виступів автора статті та В. Богака упродовж 2019–2020 рр., зокрема: 17 березня в Бангкоку (Таїланд, 2019 р.), 21–26 липня в Кастелфідардо (Італія, 2019 р.), 10–13 жовтня в Шанхаї (Китайська Народна Республіка, 2019 р.), а також у листопаді 2019 р. на науково-практичних конференціях у містах Дрогобич і Рівне (Україна),

у лютому 2020 р. на Всеукраїнському семінарі початкової мистецької освіти в місті Трускавці Львівської області (Україна), на 2020 International Festival Golden Time London (Великобританія). На вищезгаданих презентаціях були репрезентовані власні аранжування автора з використанням нової системи FLY для електробаяна-акордеона (Євенко, 2019a; Євенко, 2019b).

Головний принцип FLY-системи Single note chart полягає в таких положеннях (див. Таблицю 1). З теорії музики відомо, що мажорний акорд і мінорний акорд мають дві спільні ноти – перший та пятий ступінь. Тож звуки мажору та мінору в цій системі перетинаються. Червоне коло показує ноти мінору, зелене коло – ноти мажору. Спільною зоною стандартної системи (Stradella Bass System) і виборної системи (Free bass System) є басова частина, оскільки і у стандартній, і у виборній системах вони однакові.

Специфіка FLY-системи полягає в таких параметрах:

- у третьому рядку – E 3-ї октави;
- у четвертому рядку – C 3-ї октави;
- у п'ятому рядку – G 2-ї октави;
- у шостому рядку – Eb 2-ї октави.

У презентованій Таблиці 1 варіантність Single note chart одинарних нот представлена в колонці С. Спочатку видається, що в системі є лише мажорний акорд і мінорний акорд, але реально можна грати й інші акорди за допомогою нот іншого рядка для створення акорду.

Перше, що відкриває аналізована система, це нові можливості для супроводу, зокрема багато варіацій арпеджіо в різних музичних стилях. Діапазон поширюється на дві повні октави, що дає більше можливостей для басових ходів.

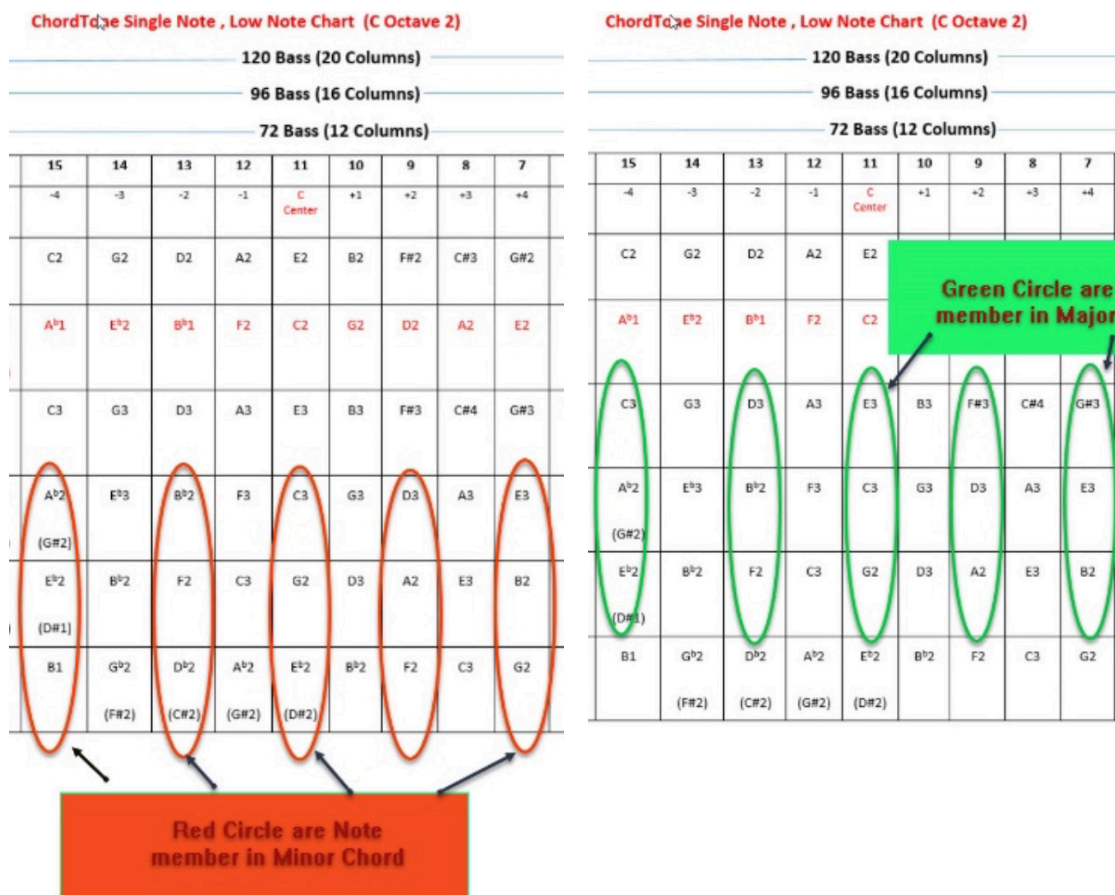
Легка аплікатура та відсутність стрибків надають більше можливостей акомпанементу. Отже, можна супроводжувати й утримувати мелодію в ширшому діапазоні октав.

Сучасний цифровий акордеон “Gwerder” містить прототип із FLY-системою, який, як раніше “Digital Örgeli”, використовує лише ті функції, які мають сенс для музиканта і прості у використанні. Це дозволяє швидко та легко вибрати запрограмовані комбінації інструментів за допомогою однієї із клавіш регістру. Звичайно можна запрограмувати регістр відповідно до своїх потреб. Програмування здійснюється на дуже простому в користуванні та керуванні меню-дисплеї (4).

Система FLY може імітувати тембр і фактуру фортепіано та гітари на електробаяні-акордеоні. Система дає можливість для відтворення класичної, блюзової, латиноамериканської музики, фоль-

¹ Тіен Танате – Tanate (Tieng) Ua-Apitorn. Нар. 11 лютого 1972 р. Місце народження – провінція Корат, Таїланд. Ступінь бакалавра: економічний факультет, Університет Чуалонгкорна, Таїланд. Ступінь магістра: Адміністрація освіти, Університет Чуалонгкорна, Таїланд.

² Application № 15/842,447. Filing date 14 Dec. 2017. Attorney Docket № 16038-301US-NP.



клорних зразків і сучасної композиторської творчості. Це адаптивний музичний інструмент, який творить нову гармонію у процесі перекладу. Важливо не тільки вміти застосовувати прийоми аранжування (наприклад, розрідження й ущільнення музичної тканини, фактурні перетворення, пересмислення штрихів), але й активізацію уяви та фантазії перекладача для різних варіантів завдяки музично-інтонаційним параметрам.

Ознайомлення з твором і його аналіз дозволяють ставити завдання про методи перекладу, що забезпечують збереження і розкриття його змісту в нових інструментальних умовах. Така робота є не просто технічною, вона розглядається як процес творчої інтерпретації, результатом якої стає адаптований до нових інструментальних умов та виконавських вимог новий варіант нотного тексту музичного твору. Сильовий аспект у перекладах відіграє провідну роль, оскільки перекладач має свої уявлення та трактування стильових ознак твору, з яким працює (10). До перекладів (аранжування) для баяна й акордеона варто ставитись досить уважно та професійно. Ця творча робота спрямована на підготовку й адаптацію оригінального твору до виконання його за допомогою системи FLY на електробаяні. Але в аранжуванні наявні зміна форми твору,

збагачення гармонії, застосування модуляцій, додавання нового матеріалу, введення імпровізаційної частини тощо. У простій редакції можуть бути інші тональність, фактура, штрихова палітра, будь-які адаптовані моменти, що стосуються лише зручності виконання на системі FLY (4).

Розглянемо декілька прикладів аранжування для електробаяна-акордеона з використанням системи FLY (Single note chart – одинарних нот).

П'єса "River Flows in You" написана південно-корейським британським композитором і піаністом Лі Ру-ма (李閏珉). Ця мелодія дуже відома і широко використовується в репертуарі багатьох піаністів, посідає високі позиції в топах радіостанцій і дуже популярна у слухачів. Твір написаний для фортепіано, отже, права рука баяніста-акордеоніста з легкістю виконує мелодію, партія лівої руки розкладена за системою клавіатури Single note chart. Басова система лівої клавіатури електронних інструментів має в такому разі певні переваги та можливості утримати бас і набирати акорд, імітуючи педаль. Що стосується педалізації, то автор її не проставляє. Він покладається на творчу інтуїцію і внутрішній слух виконавця. Виходячи з образного змісту і фактури тієї чи іншої побудови, педаль буде сполучною, гармонічною або колористичною.

Якщо в цьому творі використовувати *Free Bass* (готово-виборну систему), з'являються не дуже зручні стрибки, що негативно впливає на характер твору.

“*Hotel California*” – пісня гурту “Eagles” з однойменного альбому 1976 р. “Eagles” грають, як відомо, з використанням трьох електричних гітар. Незважаючи на будь-які інтерпретації, за допомогою FLY-системи можна зберегти гітарні виконавсько-стильові властивості, як-от камерність, інтровертність. У ній же для досягнення інтонаційної пластики використовується аплікатурна позиційність. Для досягнення legato FLY-система дозволяє утримувати бас і набирати акорд по одному звуку. Музичний матеріал завжди впізнається, але в ньому відбуваються помітні зміни завдяки ускладненню гармонії та фактури. З'єднання партій, побудованих на поліритмічній основі, підносяться яскраво, отже, завданням самого виконавця є не просто прочитання тексту, а його «оживлення» на основі особистого досвіду та творчої уяви.

“*Hijo de la Luna*” “*Mesano*”. Тонке інтонування, пластика, темброва різноманітність – ось ті якості, яких потребує втілення ліричного образу перекладення знаменитої пісні іспанської групи “*Mesano*” “*Hijo de la Luna*” (1997 р.). FLY-система дає можливість брати звуки послідовно, поєднувати в гармонічні комплекси мелодії, які таким чином набувають нового тембрального забарвлення й особливої виразності. Різноманітні звукові ефекти виникають від поєднання педалі з якісним, вправним звуковидобуванням. Відомо, чим тихіше виконувати тло за ясного звучання мелодії, тим глибше акустична тиша. Тобто важливо, щоби мелодія і тло виконувалися в різних динамічних площинах.

Отже, сучасна проблематика транскрипцій-перекладів для електробаяна-акордеона доповнюється розширенням технологічних можливостей цього творчого процесу. Поряд із вирішенням проблеми збереження в перекладених творах емоційного й ідейного змісту, використанням усталених методів і прийомів транскрипції, характерних для цього процесу (згущення та розрідження фактури, регістрові переміщення тощо) (Євенко, 2019а), широко використано нові технологічні можливості FLY-системи в новій конструкції електро-баяна-акордеона.

Висновки. Поява нових перекладів – активний музичний процес, який взаємозумовлений інтересом виконавців-аранжувальників, які прагнуть реалізувати сміливі творчі ідеї, а також слухачів, які очікують на нові концертні програми. Засади аранжування для баяна-акордеона на сучасному етапі доповнюються новими способами, зокрема і для електроінструментів. Для електробаяна (акордеона) новаторською постає можливість використання FLY-системи. Вона досить легка для освоєння тим, хто володіє стандартною системою акордів.

FLY-система – це аналогічна концепція та схожа структура із Standard Chord (Stradella). Нова система підходить для цифрових акордеонів, які мають семпли фортепіано, гітари, адже FLY може імітувати тембр і фактуру фортепіано та гітари на акордеоні. FLY має дуже багато варіативності для акомпанементу, імпровізації й аранжування.

Етапи перекладів творів із FLY-системою аранжувальник визначає індивідуально, але є загальні закономірності цього процесу: вибір твору та визначення можливості його перекладення; перекладення проявляється у виборі самої схеми (чи декількох); визначення фактурно-регістрових елементів, що максимально зберігають зміст оригіналу або створюють новий; прийоми звуковидобування та штрихи, що орієнтовані на темброво-колеристичну сторону музики. Система FLY під час перекладу творів дозволяє відобразити оркестрові групи та відтворити звучання багатьох оркестрових інструментів. Наявність палітри тембрових регістрів, діапазон, динамічний потенціал, багатство специфічних прийомів звукоутворення визначають здатність інструмента відтворювати оркестрову політембровість. Виразальні засоби електробаяна дозволяють якнайповніше відобразити певні інструменти, наслідуючи їхні індивідуальні ознаки: тембр, теситуру, спосіб звукоутворення, специфічні звуковиражальні прийоми тощо. Система FLY демонструє пристосування виразальних ресурсів інструмента до максимального наближення оркестрового звучання під час перекладу твору.

Ураховуючи звуко-темброву специфіку інструментів, сучасне виконання аранжованих п'єс для електробаяна й акордеона матиме велику перевагу в сенсі оригінальності акустичного звучання та популяризації інструментів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басурманов А. Справочник баяниста. Москва : Сов. композитор, 1987. 424 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Муз. Україна, 1977. 120 с.
3. Євенко І. Експериментальний напрям конструкції сучасного баяна-акордеона. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть*. 2019. № 13. С. 135–138.

4. Євєнєко І. Розширення виконавських можливостей сучасних електронних інструментів (на прикладі баяна-акордеона). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. № 32. С. 220–226.
5. Золкін С. Музична акустика і сучасні музичні технології у викладанні навчальної програми вузів для студентів творчих факультетів. 2017. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_142_
6. Прошкин М. История электронной музыки – от телеграфа до синтезатора. 2015. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8738-micro-music>.
7. Пучков С. Музыкальные компьютерные технологии как новые инструментарий современного творчества ; СПбГУП. Санкт-Петербург, 2002. 186 с.
8. Стрельченко К. Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки інструментів. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 92–96.
9. Чефранов В. Електронний баян у музичній культурі: історія, естетика, органологія. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. № 26. С. 234–246.
10. Яницький Т. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2019. № 41. С. 155–161.
11. Hohner Electravox N General Servicing Instructions. *Manuals Lib. Retrieved*. 2019. URL: www.manualslib.com.

REFERENCES

1. Basurmanov A. (1987). *Spravochnik baiianista* [Directory accordionist]. Moskva : Sov. kompozitor [in Russian].
2. Davydov M. (1977). *Teoretychni osnovy perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia bayana* [Theoretical foundations translation instrumental composition for accordion]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Yevenko, I. (2019). Eksperymentalnyj napryam konstrukciyi suchasnogo bayana-akordeona [Eksperymental course designs modern bayan-aaccordion]. *Narodno-instrumentalne mystectvo na zlami XX–XXI stolit, 13*, 135–138 [in Ukrainian].
4. Yevenko I. (2019). Rozshyrennya vykonavskykh mozhlyvosteiy suchasnyh elektronnyh instrumentiv (na prykladi bayana-akordeona) [Enhancing the performance capabilities of modern electronic instruments (for example bayan-aaccordion)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyakhi rozvytku, 32*. 220–226 [in Ukrainian].
5. Zolkin S. (2017). Muzychna akustyka i suchasni muzychni tehnologii u vykladanni uchbovoi programy vuziv dlya studentiv tvorchyh fakultetiv [Musical acoustics and modern music technologies in teaching the curriculum of universities for students of creative faculties]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_142_
6. Proshkin M. (2015) Istoriya elektronnoy muzyky – ot telehrafa do syntezatora [The history of electronic music – from telegraph to synthesizer]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8738-micro-music> [in Russian].
7. Puchkov S. (2002). *Muzykalnye kompiuternye tekhnologii kak novye instrumentariy sovremennoho tvorchestva* [Musical computer technologies as new tools of modern creativity]. SPbHUP. Sankt-Peterburg [in Russian].
8. Strelchenko K. (2017). Suchasni aranzhuvannya ta perekladennya p'yes dlya bayana I akordeona v aspekti zvukotembrovoi specyfyki instrumentiv [Modern arrangements and transcriptions for bayan and accordion pieces in instrumental-sound aspect]. *Muzychnemystectvo v osvitologichnomu dyskursi, 2*, 92–96 [in Ukrainian].
9. Chefranov V. (2018). Elektronnyy bayan u muzychniy kulturi : istoriia, estetyka, orhanolohiia [Electronic bayan in musical culture : history, aesthetics, organology]. *Muzychne mystetstvo I kultura, 26*, 234–246 [in Ukrainian].
10. Yanytskyi T. (2019). Technological aspects of the transcription of musical compositions for bandura [Technological features of bandura music translation]. *Visnyk Kyivskogo nacionalnogo universitetu kultury I mystectv, 41*, 155–161 [in Ukrainian].
11. Hohner Electravox N General Servicing Instructions. *Manuals Lib. Retrieved*. 2019. URL: www.manualslib.com.

УДК 787.61:7.071.1 (8)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208899>

Станіслав ЖОВНІР,

orcid.org/0000-0002-9641-8799

*аспірант, асистент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Україна, Івано-Франківськ) szhovnir@gmail.com*

ТВОРЧИСТЬ ХУЛІО САЛЬВАДОРА САГРЕРАСА В КОНТЕКСТІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У зв'язку зі зростанням популярності гітарного мистецтва як вагової частини народної та класичної музичної культури у пропонованій статті розглянуто творчість видатного аргентинського композитора, гітариста-віртуоза та гітарного педагога, засновника та першого президента Академії гітари Аргентини Хуліо Сальвадора Сагрераса. У контексті вивчення творчості латиноамериканських композиторів для гітари як складової частини іберо-американської музики, необхідність якого ґрунтується на об'єктивній потребі розширення знань про світову музичну культуру в період глобального взаємопроникнення культур, автором дається визначення та загальна характеристика генетичних коренів і тенденцій розвитку латиноамериканської музики. В історико-культурному контексті формування музично-естетичного простору автором статті висвітлюються фольклорні джерела як етномистецькі витoki творчості Х. Сагрераса, чії твори для гітари посіли почесне місце в конкурсних програмах, входять до обов'язкового курсу в музичних навчальних закладах, дуже популярні, являють собою значну частину виконавської та звукозаписної діяльності. Аналізується актуальність його творчості для розвитку сучасного гітарного мистецтва, для розширення сучасного гітарного репертуару, жанрово-стильового збагачення гітарного виконавства. Визначається його місце в сучасній гітарній педагогічній практиці. У цьому аспекті репрезентуються звукозаписні приклади виконання його творів класичними гітаристами. Також у пропонованій роботі надається коротка характеристика гітарної школи Х. Сагрераса, проводиться стислий аналіз методологічного матеріалу на окремих нотних прикладах етюдів різної складності, що здобули широке визнання і популярність в академічній музичній культурі та використовуються для вдосконалення технічних навичок як початківця, так і класичного гітариста-віртуоза.

Ключові слова: Хуліо Сагрерас, гітарна творчість, гітарна школа, латиноамериканська музика.

Stanislav ZHOVNIR,

orcid.org/0000-0002-9641-8799

*Postgraduate Student, Teaching Assistant of the Music Ukrainistics and Folk Instrumental Art Department
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) szhovnir@gmail.com*

CREATIVE ACTIVITY OF JULIO SALVADOR SAGRERAS IN THE CONTEXT OF GUITAR ART IN 20th – EARLY 21th CENTURIES

Due to the growing popularity of guitar art as a significant part of folk and classical musical culture this article discusses the work of an outstanding Argentine composer, guitar virtuoso and guitar teacher, founder and the first president of the Argentine Guitar Academy Julio Salvador Sagreras. In the context of studying the work of Latin American composers for guitar as part of Ibero-American music, the need of which is based on the objective need to expand knowledge about the world musical culture in the period of global interpenetration of cultures, the genetic roots and developmental trends of the Latin American music are defined and generalized by the author. In the historical and cultural context of the formation of the musical aesthetic space, the author of the article highlights the folklore sources as the ethnical artistic source of creative activity of J. Sagreras, whose works for guitar took pride of place in the competition programs, are included in the compulsory course at music educational institutions, are very popular, are a significant part of performing and recording activities. The relevance of his work for the development of contemporary guitar art, for expansion of the modern guitar repertoire and genre-style enrichment of guitar performance is analyzed. His place in modern guitar teaching practice is determined. Sound recording examples of the performance of his works by classical guitarists are presented in this aspect. Also, the proposed work provides a brief description of the guitar school of J. Sagreras. A brief analysis of the methodological material on separate musical examples of etudes of varying complexity which are widely recognized and popular in academic music culture and used to improve the technical skills of both beginner and classical virtuoso guitarist is carried out.

Key words: Julio Sagras, guitar creativity, guitar school, Latin American music.

Постановка проблеми. У період осмислення національної спадщини як системного явища, у період, коли народи світу все більше усвідомлюють свою культурну спільність, особливої ваги набуває порівняльне вивчення національних традицій мистецтва, які збагачують і забарвлюють собою глобальне мистецтво. Сьогодні нової актуальності набувають музично-історичні дослідження, що торкаються вельми стародавньої та знову відродженої етнокультурної галузі – мистецтва гри на гітарі. Твори та переклади латиноамериканських композиторів для гітари посіли почесне місце в конкурсних програмах, входять до обов'язкового курсу в музичних навчальних закладах, дуже популярні, являють собою значну частину виконавської та звукозаписної діяльності. У цьому аспекті спадщина видатного аргентинського композитора Хуліо Сальвадора Саггераса потребує детального вивчення, методичного й виконавського аналізу, актуалізації для сучасного гітарного виконавства.

Метою статті є розкриття актуальності творчості аргентинського композитора, гітариста-віртуоза та гітарного педагога Х. Саггераса, визначення витоків його стилю, виявлення культурно-історичного контексту та його впливу на формування творчості композитора, висвітлення впливу його творчої спадщини на розвиток сучасного гітарного мистецтва.

Аналіз досліджень. Латиноамериканська музика для гітари, на жаль, недостатньо представлена в україномовних наукових дослідженнях. Найповніший її аналіз здійснили російські науковці В. Конен, І. Кряжева, П. Пічугін – у загальних вимірах. Загальні тенденції розвитку латиноамериканської музики простежені авторами колективної монографії «Музыка стран Латинской Америки». Музична культура Латинської Америки – складне явище, актуальність вивчення якого зумовлена потребою розширення знань про світову музичну культуру. Варто визнати, що внесок латиноамериканської музики у світову музику ще не оцінено достатньою мірою. Цілісного, історично простеженого уявлення про творчість латиноамериканських композиторів для гітари нині немає, хоча їхня творчість уже впевнено завоювала прихильність як виконавців-гітаристів, так і слухачів. У цьому аспекті значним і важливим є введення до наукового обігу відомостей і аналізу творчості одного з видатних представників латиноамериканських композиторів для гітари – Хуліо Сальвадора Саггераса.

Гітарна творчість латиноамериканських композиторів, як і звукозаписна діяльність митців-

гітаристів, ще не стали окремим предметом дослідження в українському музикознавстві. Відомості про звукозаписну творчість латиноамериканських композицій для гітари вперше вводяться до наукового обігу в більшості з російських, англомовних та іспаномовних джерел.

У статті дослідження творчості Хуліо Сальвадора Саггераса ґрунтується на аналізі електронних порталів «Гітаристи та композитори» (Тавровські, 2001–2017), «Бельканто» (Григор'єв, Платек, 2002–2019), наукових робіт: Енциклопедично-бібліографічного словника Д. Прага (Прат, 1934), наукового посібника Х. Саггераса (Саггерас, 1996).

Вклад основного матеріалу. Музична культура Латинської Америки історично сформувалася на базі американського (індіанського), європейського (насамперед іспанського і португальського) й африканського джерел. Значення і вплив кожного з них по-різному проявилися в різних районах континенту – залежно від рівня індіанської культури, наявності та чисельності афроамериканського населення, зв'язків даного регіону з метрополією й особливостей його економічного, політичного життя і культурного розвитку, а також інших причин історичного характеру. У структурі сучасної народної музики Латинської Америки можна виділити відповідно музику індіанську, креольську й афроамериканську з низкою проміжних (перехідних) «прошарків». Із цих складових частин тільки індіанська музика є місцевою, корінною (автохтонною) культурою; креольська й афроамериканська музика – порівняно молоді культури, формування яких відбувалося в Америці протягом XVI–XVIII ст., а сучасні стилістичні риси склалися приблизно лише наприкінці XIX ст. Музична культура Латинської Америки – складне явище, актуальність вивчення якого зумовлена потребою розширення знань про світову музичну культуру. Музична творчість в Латинській Америці розвивалася як на ґрунті творчості корінних народів, так і під впливом європейської класики. Визначними ознаками становлення латиноамериканської професійної музики залишаються проблеми національної своєрідності, співвідношення національного й інтернаціонального (Душний, 2017: 187–195).

Один з яскравих представників плеяди латиноамериканських музичних діячів, Хуліо Сальвадор Саггерас (ісп. Julio Salvador Sagreras; 22 листопада 1879 р., Буенос-Айрес – 20 липня 1942 р.) – видатний аргентинський класичний гітарист, композитор і гітарний педагог. Першим учителем талановитого хлопчика був його батько

Гаспар Саггерас (1838–1901 рр.), досить відомий у місцевих колах концертний діяч, віртуоз-гітарист і композитор, аргентинець іспанського походження, автор надзвичайно популярної в Аргентині мелодії «Сльоза». Уже з дитячих років, коли хлопчик був зачарований музичними вечорами в салонах вищого світу Буенос-Айреса, куди його брав із собою батько, було помітно, що він наділений неабиякими музичними здібностями, а також виявився його надзвичайний інтерес до гри на гітарі (Тавровські, 2001–2017).

Як зазначає в бібліографічно-енциклопедичному словнику сучасник Х. Саггераса гітарист-віртуоз Домінго Прат, із дванадцяти років Хуліо Саггерас був улюбленим учнем Карлоса Маршала, викладача класу гармонії в консерваторії Уільямса. А із чотирнадцяти до сімнадцяти років, склавши іспит як викладач сольфеджіо й основ гармонії, Х. Саггерас і сам читає там вищий курс, а також починає komponувати музичні твори для театру. Так, на початку ХХ ст. було написано такі п'єси, як «Священик-заступник», «Зелений острів» і «Залицятися до жінки на велосипеді». Водночас юний композитор писав твори для фортепіано, наприклад, «Люсіла», «Мелодія», «Іспанське капричіо». Досить добре володіння цим інструментом ніяк не заважало йому вдосконалювати свої знання та навички в гітарній творчості. Уже у 20 років Х. Саггерас був призначений ординарним професором гітари в «Академії витончених мистецтв», де також вів кафедру сольфеджіо. У числі його учнів, серед інших, був Антоніо Сінополі, відомий аргентинський гітарист-віртуоз, педагог і композитор. У 1905 р. Хуліо Саггерас створив власну «Академію гітари», яка знаменита і сьогодні, з неї вийшло декілька чудових музикантів. Одним із найнеймовірніших досягнень митця стало те, що він – засновник і перший президент Асоціації гітаристів Аргентини (Прат, 1934: 484).

Загалом Х. Саггерас є автором більш ніж двохсот творів для гітари, здебільшого на теми популярних народних аргентинських та бразильських танців і пісень. У контексті розгляду творчості саме аргентинського композитора варто додати кілька слів про музичне мистецтво Аргентини, яке пройшло складний шлях розвитку. Індіанські племена, що жили на території сучасної Аргентини до початку іспанської колонізації ХІІ ст., створили самобутній та різноманітний фольклор. Традиції своєї оригінальної музики зберігають араукани (індіанці), що мешкають на південному заході країни. Її стилістичні особливості, пісенні та танцювальні жанри – багуала, бачила, яраві, уайно. Інструменти – духові: кена, ерке, еркенчо,

пінкільо, сику; різні ударні. Однак у сучасному музичному фольклорі Аргентини, що розвивався головним чином на основі іспанського, індіанська музика займає незначне місце. Великий вплив на аргентинську музику мали інші країни Європи. Популярні в ХІХ ст. аргентинські танці сьеліто та перікон ведуть початок від англійського контрдансу, куанда – від французького менуету, ранчера – від польської мазурки. У народній аргентинській музиці переважає креольський фольклор. Під впливом іспанців індіанці почали використовувати скрипку й арфу, а також застосовувати у своїй традиційній музиці тридольні метри й елементи діатоніки (Григорьев, Платек, 2002–2019).

Музичний фольклор сформований на початку ХІХ ст. під назвою музики гаучо (головним чином його зберігали пастухи та скотарі). Із середовища гаучо виділилися професійні співаки-поети – пайядори. Вони складали мелодії, тексти пісень і виконували їх, акомпануючи собі на гітарі. Поряд з елементами пентатоніки (і навіть більш давньої тритоніки) аргентинські народні пісні містять характерні мелодійні звороти та ритмічні фігури, притаманні іспанській музиці. Зазвичай аргентинські пісні об'єднуються у групи-сімейства, що мають загальний інтонаційний лад, певний ритм, структуру. Групи-сімейства відрізняються за змістом, виразністю. Пісні в основному одноголосні, але існують і двоголосні («дуети») – із рухом голосів паралельними терціями. Поширені так звані схрещений спів (чергування соліста і дуету) і спів «контрапунт». Стиль виконання здебільшого яскраво емоційний. Найбільш часто трапляється метр – 3/4 і 6/8. Типові змінні метри, часті синкопи, ритмічні перебої; нерідкі контрастні зміни темпів. Поширені народні танці – гато, перікон, куека (вона ж самба, або самакуека), карнаваліто, чакарера, сьеліто, паліто, куанда, ранчера, ескондідо, фірмеса, медіа канья, танго; пісні – трісте, тено. Зістародавніх креольських пісень і танців (розквіт припадає на кінець ХІІІ–ХІХ ст.) до наших днів зберігаються трісте, естіло, тоно, куека, чакарера, байлесіто, ранчера, з більш пізніх – мілонга і танго. Саме вони найчастіше поширені і в гітарному виконавстві. До речі, основний інструмент Аргентини – саме гітара, також поширений акордеон (Душний, Пиц, 2019).

Серед найвідоміших творів Х. Саггераса можна назвати танго «Ось так ріка», «Дорога», «Дон Хуліо», «Скандаліст», «Ча-ча-ча», а також збірку композицій під псевдонімом С. Ресграса (Прат, 1934: 485). Твори Х. Саггераса доступні та зрозумілі пересічному слухачеві, водночас вони

настільки мелодійні та красиві, що не можуть залишити байдужими шанувальників аргентинської музики. Усі вони милозвучні, але водночас і пристрасні, йдуть від серця, несуть емоції любові й щастя. Це стосується і «Салонної мазурки» (“Dulces Cadenas”) оп. 1, і п’єси «Погляди та посмішки» (“Miradas y Sonrisas”) оп. 14, і «Сонатина-етюду» № 12 оп. 25. У кожній п’єсі відрізняються тільки нюанси, відтінки почуттів. Це романтична окриленість у «Салонній мазурці», тісне злиття людини із природою в п’єсі «Погляди і посмішки», схвильовані інтонації «Сонатина-етюду». Стримана елегантність п’єси “La Elegante” малює, можливо, портрет імпазонтного чоловіка. А п’єси «Колібрі» та “Moto Perpetuo” («Вічний рух») дають виконавцеві можливість продемонструвати віртуозність і майстерність (Родіонов, 2019).

Найбільше значення для розвитку сучасного гітарного мистецтва має навчально-методична спадщина Хуліо С. Сагрераса, представлена кількома навчальними посібниками для гри на гітарі, які не втратили актуальності й постійно перевидаються. Ці підручники використовуються і сьогодні. Серед них варто відзначити «Книгу гітарних уроків у шести частинах» (“Guitar Lessons Book”), яка може використовуватися і як чудовий провідник до гри на класичній гітарі, і для знайомства з латиноамериканською гітарною музикою. Однією з найбільш популярних у світі книг для гітаристів-початківців можна назвати першу частину цього посібника – «Хуліо С. Сагрерас. Уроки гітари, книги 1–3» (“Julio S. Sagreras. Guitar Lessons, Book 1–3”). Перша публікація – Буенос-

Айрес: Ricordi Americana (перевидано у США в 1996 р.). Велика увага в цьому підручнику приділена аплікатурі обох рук, інноваційна табулатура побудована на залежності положення пальців лівої руки від ритмічної нотації. Етюди та п’єси із цієї збірки написані для відпрацювання певних технічних прийомів. Вони мелодійні та приємні для слуху музиканта. Один із нотних прикладів пропонується на рис. 1 (Сагрерас, 1996: 34).

«Школа гри на шестиструнній гітарі» Х. Сагрераса побудована за тими ж принципами, що і школа італійського класичного гітариста-композитора XIX ст. Маттео Каркассі. Спершу подаються докладні загальні положення: посадка, постанова рук, щипок, теоретичні відомості. Далі йде кілька десятків вправ на освоєння техніки гри. Матеріал підручника передбачає як самостійні заняття початківців, так і роботу педагога з учнем музичного навчального закладу будь-якого рівня. У кожному розділі в порядку зростання складності розглядаються питання техніки гри на гітарі, які ілюструються невеликими нотними прикладами і музичними творами. Розбір і освоєння їх допоможе учням закріпити прочитане. Крім навчально-методичних завдань, автор хотів показати мистецтво гри на гітарі і її репертуарний діапазон в тісному взаємозв’язку із загальною музичною культурою. Але, на відміну від М. Каркассі, п’єси Х. Сагрераса більш важкі для виконання, вони мають чітко виражену віртуозну складову частину. І через цей надзвичайний ступінь складності більшість п’єс не так часто використовуються в початковій музичній школі. Також додає складності те, що тут відсутні коментарі,

Lección No. 84 Julio Sagreras
(1879–1942)

from Las Primeras Lecciones de Guitarra

Рис. 1. Урок № 84

авторські позначки, які пояснюють, на що варто звернути увагу під час виконання. Загалом музика Х. Сагрераса і за образним змістом складніша, ніж музика М. Каркассі.

У цьому аспекті детальніше розглянемо етюд a-moll для початківців. Він виконується прийомом змішаного арпеджію. Під час звуковидобування можна застосовувати як тірандо, так і апояндо протягом усього твору. Також треба стежити, щоб штрих легато якомога менше динамічно та ритмічно відрізнявся від тірандо або апояндо. За допомогою легато автор намагався надати гітаристові-початківцю можливість додатково розвинути силу відносно слабких пальців лівої руки: безіменного, а особливо – мізинця. Постійна зміна позицій поживляє гру виконавця та загострює його увагу, що дуже важливо для навчання. Крім того, під час переміщення доводиться часто брати той чи інший акорд прийомом баре або напівбаре та стежити за якістю всіх отриманих звуків під час затискання струн (рис. 2).

Цікавий і надзвичайно популярний серед гітаристів навчальний приклад становить етюд тремоло, який власне і написаний Х. Сагрерасом для вдосконалення цієї техніки. Твір нескладний за нотним текстом і аплікатурою, мелодійний за характером. Основна тема (тремоло) ведеться постійним чергуванням трьох пальців, імітуючи

рівномірну гру медіатором. Протягом майже всього твору тема ведеться на першій струні. Це полегшує початківцеві виконання тремоло, дозволяючи йому уникати випадкового видобування сторонніх звуків із сусідніх струн, ненавмисно зачіпляючи їх пальцями. Акомпанемент складається із простих акордів та басових мелодій і ведеться великим пальцем (рис. 3).

Відоме виконання цього етюдів представляє вірменська гітаристка-віртуоз Гоар Варданян, учениця відомої американської гітаристки Шарон Ісбін, магістр Juilliard School (Варданян, 2017).

Як більш складний приклад розглянемо віртуозну мініатюру «Колібрі», яку і сьогодні можна назвати найбільш відомим та популярним серед виконавців твором. Вона, поряд із багатьма етюдів, входить як до обов'язкових навчальних і екзаменаційних, так і до конкурсних програм. Твір містить поєднання кількох видів техніки: репетиції, легато, місцями гамоподібні пасажі й арпеджію. Складність виконання етюдів полягає в постійному контролі над правою рукою для рівномірного звуковидобування за багатократного повторювання у швидкому темпі однієї ноти на одній струні. Дрібна техніка репетиції імітує швидкий рух маленьких крилець колібрі, різкі зміни позиції та переміщення по грифу повторюють стрибки пташки в повітрі (рис. 4).



Рис. 2. Етюд a-moll

Etude (tremolo)

Words & Music by Julio Sagreras

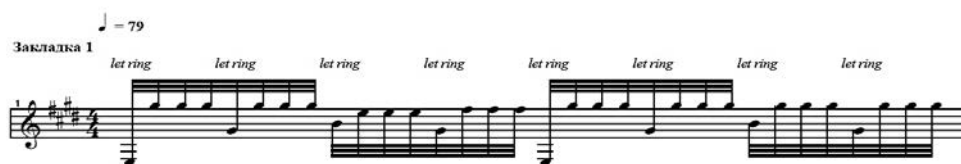


Рис. 3. Етюд тремоло

Цей віртуозний зразок відомий у виконанні українського гітариста Марка Землянського, вундеркінда із Черкас, який з п'яти років займається грою на гітарі, уже став переможцем кількох міжнародних конкурсів. Його наполегливий та зосереджений характер відображається на виконавській манері, надає особливого звучання творам (Землянський, 2013).

Висновки. Художній досвід Латинської Америки протягом ХХ ст. показав, що найвищі її досягнення – симбіоз національного, автентичного та загальнолюдського. Знайдено власні засоби вираження змісту, характерні для цього континенту, багатого різними культурами, як давніми, так і новими. Латинська професійна музика засвоїла європейський

досвід і почала виробляти на його основі нові моделі. Жанри латиноамериканської популярної музики – самба, румба, сальса, босанова, танго й інші стали обов'язковими компонентами танцювальних конкурсів; латиноамериканські духові й ударно-шумові інструменти органічно увійшли до тембро-ритмічної складової частини звучання багатьох ансамблів, незалежно від їхньої національної приналежності. Творчість Хуліо Сальвадора Сагрераса, як одного з видатних латиноамериканських композиторів, надає широкі можливості для вдосконалення технічних навичок гітариста, значно збагатила як навчальну програму академічних музичних закладів, так і програму міжнародних та регіональних виконавських конкурсів.

EL COLIBRI, *imitacion al vuelo del picaflor.*

Accord standard : Julio Salvador Sagreras (1879-1942)
Rév. Pierre P.-Schneider

Guitare

Allegro (♩ ≈ 138)

Рис. 4. Етюд «Колібрі»

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Григорьев Л., Платек Я. Аргентинская музыка. *Проект «Бельканто»*. 2002–2019. URL: <https://www.belcanto.ru/argentina.html>.
2. Праг Доминго. История гитары. Библиографический и терминологический словарь. Romero y Fernandez edition 1934. Buenos Aires. С. 484–485.
3. Жовнір С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика* : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич ; Кельце ; Каунас ; Алма-Ата : Посвіт, 2017. Вип. 3. С. 187–195.
4. Жовнір С. Фольклорні джерела гітарної творчості латиноамериканських композиторів. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : збірник матеріалів та тез XII-ї Міжнародної науково-практичної конференції, ДДПУ ім. І. Франка, 1 грудня 2019 р., м. Дрогобич / ред.-упорядн. : А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2019. С. 91–95.
5. Землянський М. Сагрерас «Колибри». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4G7Qn60Lf1c>.
6. Родионов В. Классическая гитара. Гл. 5 : Гитара в XX веке. URL: <https://proza.ru/2019/12/28/1396>.
7. Сагрерас Хулио С. Школа игры на гитаре. Для шестиструнной гитары. Москва : Торопов, 1996.
8. Хулио Сальвадор Сагрерас. *Проект «Гитаристы и композиторы»*. 2001–2017 / сост. и ред. В. и С. Тавровские. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/sagreras.htm>
9. Leccion 4 (Tremolo Etude) by Julio S. Sagreras. Guitar Etudes with Gohar Vardanyan. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sM2gaNcW6Ss>.

REFERENCES

1. Arhentyanskaya muzyka [Argentine music]. *Project “Belcanto”*. 2002–2019 [Red. L. Grigoriev, J. Platek]. URL: <https://www.belcanto.ru/argentina.html> [in Russian].
2. Domyinho Prat. *Istoriya gitary* [The history of the guitar]. Bibliographic and terminological dictionary. Romero y Fernandez edition 1934. Buenos Aires. P. 484–485 [in Russian].
3. Zhovnir S. Tvorchist' latynoamerykans'kykh kompozytoriv dlya hitary [Works of the Latin American composers for the guitar]. *Musical art XXI century – history, theory, practice: collection of scientific works of the Institute of Musical Arts of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University [general editing and ordering of A. Dushny]*. Drohobych – Kel'tse – Kaunas – Almaty : Posvit, 2017. Vol. 3. P. 187–195 [in Ukrainian].
4. Zhovnir S. Fol'klorni dzherela hitarnoyi tvorchosti latynoamerykans'kykh kompozytoriv [Folklore sources of guitar work of Latin American composers]. *Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries* : collection of materials and abstracts of the 12th International Scientific and Practical Conference (DDPU im. I. Franka, 01.12.2019, m. Drohobych) [editors A. Dushnyy, B. Pyts]. Drohobych : Posvit, 2019. P. 91–95 [in Ukrainian].
5. Zemlyans'kyy M. J. Sagreras “Kolibri” [Humming bird]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4G7Qn60Lf1c> [in Ukrainian].
6. Rodionov V. Klassicheskaya gitara [Classical guitar]. Chapter 5. Guitar in the XX century. URL: <https://proza.ru/2019/12/28/1396> [in Russian].
7. Sagreras Julio S. Shkola igry na gitare [Guitar school]. For six-string guitar. M. : Toropov, 1996 [in Russian].
8. Julio Salvador Sagreras. *Project “Gitaristy i kompozitory” [Guitarists and composers] 2001–2017* [Editors V. V. and S. V. Tavrovsky]. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/sagreras.htm> [in Russian].
9. Leccion 4 (Tremolo Etude) by Julio S. Sagreras. Guitar Etudes with Gohar Vardanyan. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sM2gaNcW6Ss> [in English].

Лілія ЖУРАВЕЛЬ-ЗМЄЄВА,
orcid.org/0000-0001-5242-3599
аспірант кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
(Київ, Україна) Liluzhur@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ НАРОДНОЇ, ТЕХНІЧНОЇ ТА НАУКОВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ГАЛУЗІ ДИЗАЙНУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

Мета статті полягає у проведенні загальної характеристики різнонаправленої текстильної термінології, визначенні основних спрямувань попередніх досліджень за цим напрямом. Завданням є, окрім умовної систематизації, виявлення основних розбіжностей вузькопрофільної термінології в народному промислі, технічній документації та дослідницьких текстах.

У зв'язку з різноманітними сферами застосування, походження та характеристиками текстилю термінологія, що вживається в інформаційних джерелах, є широко розгалуженою. Постає проблема в хоча б відносному впорядкуванні текстильної термінології, виділенні окремих її груп. Такі дії можуть допомогти в налагодженні контакту та полегшити комунікаційні стосунки виробників, дослідників і митців у роботі над спільною справою текстилю.

За результатами дослідження проведено загальний розподіл вживаної термінології на три основні групи: народну, технічну та науково-дослідну. Окреслено характеристику кожної групи, наведено дослідників та джерела де вживаються конкретні визначення. Зроблено аналіз етнографічних відомостей щодо застосування народних назв, технічних документів, наприклад, трактування технологічних процесів та наукових статей у галузі текстилю щодо використання специфічних визначень. Розглянуто найбільш цікаві роботи вітчизняних дослідників у сфері народного мистецтва та сучасного художнього текстилю, що висвітлювали проблеми термінологічного апарату в текстильному мистецтві та дизайні.

Актуальність цього питання посилюється відсутністю вичерпних та зкомпанованих словників, інших узагальнених джерел із текстильної справи. Адже кожна з описаних груп має власне більш вузьке спрямування. У цьому напрямі і здійснюватимуться подальші дослідження. Пошуки сучасних текстильних технік, безумовно, породжуватимуть спроби впорядкувати термінологічні обрії.

Ключові слова: текстильна термінологія, народні визначення, технічні назви, мистецтвознавчі поняття, художній текстиль, промисловий текстиль.

Lilija ZHURAVEL-ZMIEIEVA,
orcid.org/0000-0001-5242-3599
Graduate Student of the Department of Design and Technology
Kyiv National University
Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) Liluzhur@ukr.net

THERE ARE FEATURES OF APPLICATION OF FOLK, TECHNICAL AND SCIENTIFIC TERMINOLOGY IN THE AREA OF DESIGN OF ARTISTIC TEXTILE

The purpose of the article is to conduct a general description of the versatile textile terminology, to identify the main directions of previous research in this area. The task is to conditionally systematize, identify the main differences in narrow-profile terminology in folk crafts, technical documentation and scientific texts.

Due to the many applications, origins and characteristics of textiles, the terminology used in information sources is wide. There is a problem in the relative ordering of textile terminology, the selection of specific groups. This can help to establish contact and facilitate communication relationships between manufacturers, researchers and artists in working in a common textile business.

There was a general division of textile terminology into three main groups: folk, technical and scientific according to the research results. The article describes the characteristics of each group, identifies researchers and sources of information. The text analyses ethnographic information on the use of national names, technical documents such as the interpretation of technological processes and scientific articles in the area of textiles for the use of specific definitions. This work shows the most interesting works of Ukrainian researchers in the field of folk art and contemporary artistic textiles, which deals with the problems of terminology apparatus in textile art and design.

The urgency of this issue is exacerbated by the lack of comprehensive and compiled dictionaries or other sources of textiles. Because each of the described groups has its own narrower focus. Further research areas will continue in this direction. The search for modern textile techniques will certainly prompt the ordering of terminology.

Key words: textile terminology, folk definitions, technical names, art concepts, artistic textiles, industrial textiles.

Постановка проблеми. Для пересічного споживача не є проблемою розуміння поняття побутового текстилю, інакше складається з дефініціями в художньому текстилі. Необхідність додаткового тлумачення виникає за різними напрямками: одні терміни вживаються на промислових виробництвах, визначають одиниці асортименту, технологічні процеси й інше, інакші назви мають процеси виготовлення тканин у народному промислі, а вітчизняне мистецтвознавство оперує і першими, і другими, і власними «художніми» уявленнями. Отже, постає проблема проведення узагальнюючого аналізу текстильної термінології, що вживається. Безперечно, будь-який системний аналіз і методи групування за принципами походження, потреб, виробничих процесів тощо будуть мати характер умовності. Також відносним є принцип групування за сферами застосування, однак саме такий варіант може суттєво полегшити комунікацію та співпрацю між безпосередніми виробниками, дослідниками, а також дизайнерами, народними майстрами в галузі художнього текстилю.

Аналіз досліджень. Виникнення текстильних назв напевно можна відносити до часів виникнення цього ремесла, створення перших ткацьких верстатів, перших ткацьких переплетень тощо. Саме такі іменування, імовірно, лежать в основі народних визначень. Однак документовані термінологічні вказівники трапляються вже в XVI–XVIII ст., у часи діяльності мануфактур. У своїх статутах на рівні з нормами поведінки, порядком технологічних процесів, правилами відносин і функціонування виробництва затверджувалися назви, їх трактування (Солиєва, 2013: 139).

У сучасному світі такими нормативними документами, де використовуються та подекуди затверджуються назви, виступають стандарти ДСТУ, патенти, виробнича та сертифікуюча документація, специфікації, креслення тощо. Народні визначення є вживаними серед майстрів і дослідників народного мистецтва й етнографії. Отже, мистецтвознавчі тексти оперують науково-мистецькими термінами і народними визначеннями.

Дослідженням питань текстильної термінології цікавилися вчені з дуже різних ракурсів і спрямувань. Так, М. Солиєва (Солиєва, 2013: 137–148) вивчає історичний аспект формування самих слів та їх трактування. З погляду філологічного формування дефініції вивчає текстильну термінологію О. Тищенко (Тищенко, 2017: 125–131), аналогічний ракурс розглянуто у статті Г. Нурпеісової, Г. Текеєвої, Ш. Смагулової, Н. Алматової, А. Єженової (Нурпеісова та ін., 2016: 265–269). Актуальне дослідження формування та впровадження

на міжнародній торговельній арені технічної текстильної термінології проведено у статті Н. Литвиненко, В. Омельченко (Литвиненко, Омельченко, 2012: 118–123).

Окрім того, існують праці, спрямовані на вивчення текстильної термінології конкретного географічного регіону. Такі пошуки відображаються у статтях Ф. Абаєвої (Абаєва, 2017: 46–49) і К. Гордєєвої К. (Гордєєва, 2016: 425–431).

Під кутом різних мистецьких технологій і завдань розглядають текстильні визначення В. Кальницька (Кальницька, 2014: 24–27) і А. Шнайдер (Шнайдер, 2014: 137–144). Думка В. Кальницької ґрунтується на текстильному дизайні й інтер'єрному текстилі. А. Шнайдер розглядає загальні поняття текстильного мистецтва, текстильного дизайну та дизайну текстилю з позицій етимології, таким чином вибудовує місце в мистецтвознавчій науці для текстильної скульптури й об'ємного текстилю.

Сучасні поняття для цієї промисловості вживає Т. Куценко (Куценко, 2017: 179–184) у своїй статті про новітні технології у виробництві, сучасні розробки, актуальні матеріали та сировину.

Мета статті – систематизація існуючої текстильної термінології за певними групами, визначення їхніх головних характеристик. За допомогою аналізу різноманітних джерел походження текстильної термінології планується визначити моменти дотичностей та відмінностей специфічних визначень. Розглядаються особливості кожної з наведених понятійних груп.

Виклад основного матеріалу. Стикаючись із різноманітного роду текстовими джерелами, можна зауважити, що зазначаються дуже різні термінологічні поняття, які по факту можуть бути споріднені одне з одним. Отже, варто впровадити первинну систематизацію, відштовхуючись від інформаційних джерел, розподілити їх за застосуванням. Пропонується розділити пов'язані з текстилем тексти та вжиту в них термінологію на три основні групи: народну, технічну та науководослідну (мистецтвознавча).

Особливо широко народна термінологія та її трактування висвітлюються в літературі етнографічного, наукового та художнього характеру, як-от книжки художника ткацтва С. Нечипоренка (2005 р.), у словнику Є. Шевченко (1999 р.) тощо. Найбільш повним щодо термінології народного текстилю загалом і ткацтва зокрема можна вважати саме термінологічний словник «Українська народна тканина» Є. Шевченко. Адже представлені тут народні визначення мають конкретне тлумачення з використанням технічних понять.

Наприклад: «Полотняне переплетення – різновид ткацької техніки гладкого переплетення, за допомогою якої виготовляється просте полотно на верстаті з кількома підніжками полотняного переплетення, у різних галузях текстильного виробництва має різні назви: у бавовняному виробництві називається міткалевим, у вовняному і шовковому – тафтяним <...>» (Шевченко, 1999: 348–349).

У художньому текстилі народні визначення мають форму простих, просторічних слів у їхньому прямому значенні або за аналогією. «Виборовий рушник», «ткання у пружки», «ткати натиканням» – приклади народних назв, що стосуються варіантів перебірного ткацтва, «на косу», «на межову», «у круг», «очко» – килимові техніки ткацтва; такі назви побудовані на асоціаціях чи метафорах, на розмовних словах (Тищенко, 2017: 127). У наукових чи художніх текстах такі назви додають яскравості, автентичності та шарму, однак їх використання потребує додаткових пояснень і уточнень, оскільки такі визначення можуть мінятися залежно від регіону застосування, можуть стати сенсовою пасткою. Зрозуміло, що вживання таких народних назв у технологічній документації є некоректним.

Оскільки технологічні описи, технічні тексти несуть суто змістове навантаження, вони мають відповідати вимогам максимальної простоти (але не просторіччя) і доступності. Тому така документація містить вичерпну та чітку термінологію. Так, можна звернутися за прикладами до патентної бази, ДСТУ.

Дослідники текстильної термінології в технічних словниках поділяють визначення на певні групи: ткацькі інструменти, різновиди матеріалів, виробничий асортимент, техніки тощо (Тищенко, 2017: 127). Технічна література має більш вузьку структуру, у якій формується уточнена термінологія. Відповідно до стандарту ГОСТ 28003-88 [СТ СЕВ 6068-87] Радянського Союзу «Пороки текстильних нитей» (ГОСТ 28003-88, 1989: 2), недоліками нитки визначалися «комки на пряже», «утолщение нити», «прикрут нитки», у народних назвах такі дефекти мали варіанти «шишка», «живіт», «завитка». Отже, вони потребують технологічного уточнення та вдосконалення, осучаснення, мають підпорядковуватися нормам ділових правил, наприклад: «на косу» – техніка ткацтва на косу та межову нитку, «шохтини» – ремізи, «підніжки» – педалі. Такі аналоги конкретизують народні визначення та врегульовують застосування виробничих інструкцій, методичних рекомендацій, технічної специфікації.

Сучасні ДСТУ дають дуже короткі та різкі визначення. Так, вельми обмежено формується трактування поняття: «Ткацтво традиційних народних виробів – процес виготовлення виробів певної щільності та ширини шляхом переплетення ниток основи та утку», ДСТУ 2589-94 [1994-06-27 № 161] України (ДСТУ 2589-94, 1994: 2). Водночас трактування терміна «нитка» залежно від її складу та структурних властивостей, призначення, міститься в 78 ДСТУ, як-от: ДСТУ 2136-93, ДСТУ 2589-94, ДСТУ 2136-93, ДСТУ 2136-93 тощо. Не менш жорсткі формулювання вживаються в патентних документах: «<...> очевидним є візуальний та тактильний спосіб оцінки естетичних властивостей текстильних матеріалів» (Патент 81050 U, 2013: 3).

Технічна термінологія з розвитком науки доповнюється сучасними поняттями, що відображають використання нових матеріалів, технік, методик, винаходів тощо. У вітчизняній термінологічній лексиці разом із народними вживаються іноземні слова. Ужиток таких визначень походить насамперед із матеріалознавства, що як наука поглиблює та розширює межі текстильних словників (Солієва, 2013: 143). Сьогодні текстильна та хімічна промисловість пов'язані тісним зв'язком. Пошуки та досягнення науковців у сферах механічних і фізичних властивостей, якостей матеріалів спонукають до покращення наявних технологій, відпрацювання нових. Це також залишає відбиток на термінологічному апараті. Так, нові поняття для текстильної галузі застосовує Т. Куценко у своєму дослідженні про інноваційні види тканин у сучасному виробництві. Превалюють назви, що поєднують текстиль з медициною, біологією, хімією, фізикою, IT-технологіями тощо. Нові обрії текстильного виробництва та дизайну криються за термінологією на кшталт «нанотехнологічний текстиль», «високоінтелектуальний текстиль», «активний текстиль» тощо (Куценко, 2017). З'являються поняття, пов'язані з авторськими техніками, новими технологіями, мистецькими об'єктами, об'ємно-просторовими конструкціями, що є вже проявами та характеристиками іншого, не промислового, а художнього текстилю.

Поняття, які вживають автори мистецтвознавчих праць, мають зовсім інший, більш умовний, відсторонено теоретичний характер. Вони здебільшого оперують загально-мистецькими визначеннями на зразок композиції, тематики, образу; виокремлюють художній текстиль у незалежний вид мистецтва (Шнайдер, 2017: 192).

Науковці часто у своїх доробках порівнюють чи протиставляють художній текстиль іншим

видам мистецтва. Виникають художньо-образні порівняння, отже, і визначення. Нитка прирівнюється за пластичністю до графічної лінії, умовним, декоративним текстильним композиціям надається характер абстракції, у фігуративності та живописній манері текстиль співвідноситься із живописом тощо. У мистецтвознавчій термінології немає чітких обрисів для текстильних понять, тому А. Шнайдер у своїй статті намагається чіткіше розмежувати мистецтво текстилю та дизайн текстилю з метою виділити місце для текстильної скульптури (Шнайдер, 2014), а В. Кальницька, проводячи подібні межі, навпаки, шукає можливість трактувати проектування текстилю з огляду інтер'єрного дизайну та вишукує ступінь його значущості у формуванні дизайну громадського чи приватного інтер'єру (Кальницька, 2014). Отже, мистецтвознавці формують значення термінів широкого спектра з огляду на конкретні аспекти функціонування в дизайні або мистецтві. Відсутність таких меж дає простір для авторської уяви, тому в текстах трапляються різноманітні варіації: «текстиль-живопис», «текстильне малювання», інколи навіть поетичні вирази: «тепла ручна робота». Найбільш визнаним і широковживаним щодо художнього текстилю можна вважати визначення «експериментальне мистецтво», або «експериментальний текстиль» (Скринник-Миська, 2016). Не менш багатозначними є статті, пов'язані з оформленням одягу, оздоблювальними техніками. У статті М. Тимофєєвої, Г. Толмачової читаємо: «Так шифон, который не аккуратно разрезан ножницами на отдельные полосы, а рвётся «вручную», имеет живописный край <...>» (Тимофеева, Толмачёва, 2005: 723–724). Навіть описовий характер технічної послідовності в мистецтвознавчих текстах набуває художньої виразності.

У науково-дослідній роботі трапляється вживання і народних термінів (з відповідним уточненням), технічних визначень і абстрактно-мистецьких висловів. Не рідкість, коли різноманітна термінологія використовується в одному тексті, посилюючи значення одне одного. Неврегульованість термінологічного апарату текстилю додає художньої різнобарвності дослідницьким працям, проте ускладнює вживання визначень, адже більшість із них потребує конкретики або підтвер-

дження, а значить, відшукувати їх необхідно за дуже різноманітними джерелами: від ДСТУ до матеріалів польових досліджень.

Для досліджень народного мистецтва, сучасного текстильного мистецтва, сучасного стану легкої промисловості є великою складністю відсутність актуальних словників фахової термінології. У текстильній термінології існують сталі дефініції, проте і вони з розвитком науки потребують подекуди деталізації, не кажучи про нові, щойно застосовані з розвитком технологій. Однак є ґрунтовно-історичні, народні терміни, що не характеризуються мінливістю. На противагу останнім у вжиток входять іноземні, привнесені в мову, які цілком можуть відображати аналогічні вітчизняним процеси в іншій культурі, їх так само варто враховувати, розрізняти та відзначати спільні та відмінні риси. Отже, питання систематизації визначень – практично невичерпна тема для роботи.

Висновки. У тексті статті було проведено умовний аналіз текстильної термінології за принципом застосування в інформаційних джерелах. За результатами аналізу термінологічний апарат було розподілено на три основні групи: народну, технічну та науково-дослідну (мистецтвознавча). Було проаналізовано кожну з наведених груп. Виявлено, що сенсові відмінності виникають у зв'язку з місцем уживання терміна. Тобто народна термінологія формується із просторіччя, слів повсякденного вжитку, тому є найбільш нестабільною та мінливою, на відміну від процесів, які характеризує, адже йдеться про техніки ткацтва, що відточені багаторічною ручною працею. Технічна термінологія є дуже детальною та водночас обмеженою, адже уникає просторових понять, максимально виокремлює терміни для кожного конкретного текстильного процесу. Водночас мистецтвознавчі праці відрізняються насиченістю тих самих просторових визначень і художніх образних висловів. Мистецтвознавчі статті відрізняються застосуванням і народної, і технічної термінології.

Створення технічного словника сучасних авторських текстильних технік, дослідження в галузі визначення межі сучасних і традиційних технік та матеріалів художнього текстилю, розробка класифікації текстильних засобів і матеріалів – усе це об'єкти подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- ГОСТ 28003-88 [СТ СЕВ 6068-87] СРСР «Пороки текстильных нитей». 1989. С. 6.
- ДСТУ 2589-94 [1994-06-27 № 161] «Килимарство і ткацтво народних художніх промислів. Терміни та визначення», наказ від 27 червня 1994 р. № 161. С. 24.

3. Спосіб аналізу естетичних властивостей текстильних матеріалів. Пат. 81050 U, Україна: G01N 21/89 (2006.01), G01N 33/36 (2006.01), № u201211666 ; заявл. 09.10.2012 ; опубл. 25.06.2013 ; Бюл. № 12.
4. Абаева Ф. Об осетинской текстильной лексике. *Научный диалог: молодой ученый* : материалы XI Международной научной конференции, 22 ноября 2017 г. Международная научно-исследовательская федерация «Общественная наука», ЦНК МНИФ «Общественная наука». Санкт-Петербург, 2017. С. 46–49.
5. Гордеева К. Способы образования терминов в немецкой терминологии текстильной и легкой промышленности. *Филологические науки : научный альманах*. 2016. № 10–1 (24)., С. 425–431.
6. Кальнищюк В. До питання уточнення термінологічного апарату у галузі текстильного дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Теорія та історія дизайну*. 2014. № 6. С. 24–27.
7. Куценко Т. Використання новітніх технологій у виготовленні текстильних матеріалів із заданими властивостями. *Наукові записки. Серія «Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти»*. Кропивницький, 2017. Вип. 12 (II). С. 179–184.
8. Литвиненко Н., Омельченко В. Аналіз державного технічного регламенту щодо назв текстильних волокон і маркування текстильних виробів. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Матеріалознавство, легка та текстильна промисловість*. 2012. № 3. С. 118–123.
9. Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України : альбом-посібник, Київ, 2005. 432 с.
10. Этимология терминов текстильной промышленности как средство развития языка специальности / Г. Нурпеисова и др. *Технология текстильной промышленности*. Алма-Ата, 2016. № 4. С. 265–269.
11. Скринник-Миська Д. Текстиль – текст(иль) – контекст(иль). 14 грудня 2016 р. *Zbruc.eu*. URL: <https://zbruc.eu/node/59983>.
12. Солиева М. Проблематика текстильной терминологии. *Ученые записки Худжандского государственного университета имени академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки*. Таджикистан, 2013. С. 137–148.
13. Тимофеева М., Толмачёва Г. Текстильный дизайн. Инновационные технологии, *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Педагогические науки*. 2005. № 12. С. 722–726.
14. Тищенко О. Термінологія артефактів та традиційних ремесел у зівставно-типологічному вимірі (на матеріалі ткацької номенклатури в польській та англійській мовах). *Human. Computer. Comunication* : матеріали Конференції. Львів, 2017. С. 125–131.
15. Шевченко Є. Українська народна тканина. Артанія. Київ, 1999. С. 416.
16. Шнайдер А. Сучасна українська термінологія художнього текстилю та текстильного арт-дизайну. *Теорія та практика дизайну*. 2014. Вип. № 5. С. 137–144.
17. Шнайдер А. Конструктивні особливості об'єктів об'ємно-просторового текстилю. *Наукові записки. Візуальні мистецтва. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2017. № 1. Вип. 36. С. 190–197.

REFERENCES

1. GOST 28003-88 [ST SCV 6068-87] SRSR Poroki tekstil'nykh nitei. 1989, s. 6 [State Standard 28003-88 Defects of textile threads] SRSR, 1989, 6 p.
2. DSTU 2589-94 [1994-06-27 № 161] Kylymarstvo i tkatstvo narodnykh khudozhnikh promysliv. Terminy ta vyznachennia, Nakaz 1994-06-27 № 161, s.24 [State Standard 2589-94 Carpet and weaving folk crafts. Terms and definitions] Ukraine, Standartinform Publ., 1994. 24 p.
3. Zalkind V., Kosenko O. (2013) Ukraine Patent № 81050 U. State Patent Office of Ukraine.
4. Aбаева, F. (2017). Ob osetinskoj tekstil'noi leksike [About Ossetian textile vocabulary] *po materialam XI mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Nauchnyi dialog: molodoi uchenyi". 22 noyabrya 2017 g. Mezhdunarodnaya Nauchno-Issledovatel'skaya Federatsiya "Obshchestvennaya nauka", TsNK MNIF "Obshchestvennaya nauka"* (pp. 46–49). St. Petersburg [in Russian].
5. Gordeeva, K. (2016). Sposoby obrazovaniya terminov v nemetskoj terminologii tekstil'noi i legkoj promyshlennosti [Methods of forming terms in the German terminology of textile and light industry] *Nauchnyi al'manakh, Filologicheskie nauki*, № 10–1(24), 425–431 [in Russian].
6. Kalnytska, V. (2014). Do pytannia utocnennia terminolohichnoho aparatu u haluzi tekstylnoho dyzainu [About clarify the terminology apparatus in the field of textile design]. *Visnyk KhDADM, Teoriia ta istoriia dyzainu № 6*, Kharkiv, 24–27 [in Ukrainian].
7. Kutsenko, T. (2017) Vykorystannia novitnikh tekhnolohii u vyhotovlenni tekstylnykh materialiv iz zadanymy vlastyvoistyamy [The use of the latest technologies in the production of textile materials with specified properties] *Naukovi zapysky. Serii: Problemy metodyky fizyko-matematychnoi i tekhnolohichnoi osvity. Vypusk 12 (II)*. Kropyvnytskyi, 179–184 [in Ukrainian].
8. Lytvynenko, N., Omelchenko, V. (2012) Analiz derzhavnoho tekhnichnoho rehlamentu shchodo nazv tekstylnykh volokon i markuvannia tekstylnykh vyrobiv [Analysis of the state technical regulation regarding the names of textile fibers and marking of textile products]. *VISNYK KNUTD. № 3, Materialoznavstvo, lehka ta tekstylna promyslovisht, Kyiv*, 118–123 [in Ukrainian].
9. Nechyporenko, S. (2005) *Dekoratyvni tkanyny ta kylymy Ukrainy* [Decorative fabrics and carpets of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
10. Nurpeisova, G., Tekeeva, G., Smagulova, Sh., Almatova, N., Ezhenova, A. (2016). Etimologiya terminov tekstil'noi promyshlennosti kak sredstvo razvitiya yazyka spetsial'nosti [Etymology of the terms of the textile industry as a means of developing the specialty language]. *Tekhnologiya tekstil'noi promyshlennosti; № 4, Almatinskii tekhnologicheskii universitet. Almata*. 265–269 [in Russian].

11. Skrynnyk-Myska, D. (2016). Tekstyl – tekst(yl) – kontekst(yl) [Textile – text (il) – context (il)]. *Zbruc.eu*. URL: <https://zbruc.eu/node/59983> [in Ukrainian].
12. Solyeva, M. (2013) Problematyka tekstylnoi termynolohyy [Problems of textile terminology]. *Zhurnal Uchenyye zapysky Khudzhandskoho hosudarstvennoho unyversyteta ym. akademyka B. Hafurova. Humanytarnyye nauky*. Tadzhykystan. 137–148 [in Russian].
13. Timofeeva, M., Tolmacheva, G. (2005). Tekstil’nyi dizain. Innovatsionnye tekhnologii [Textile tehnology. Innovation tehnology] *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental’nykh issledovaniy, Pedagogicheskie nauki*, Rossiya, № 12. 722–726 [in Russian].
14. Tyshchenko, O. (2017) Terminolohiia artefaktiv ta tradytsiinykh remesel u zistavno-typolohichnomu vymiri (na materialii tkatskoi nomenklatury v polski ta anhliiskii movakh) [Terminology of artifacts and traditional crafts in a typographic dimension (based on weaving nomenclature in Polish and English) *materialy konferentsii “HUMAN. COMPUTER. COMMUNICATION”*. Lviv. 125–131 [in Ukrainian].
15. Shevchenko, Ye. (1999) Ukrainska narodna tkanyna [Ukrainian folk fabric]. *Artaniia*. Kyiv. 416 [in Ukrainian].
16. Shnaider, A. (2014) Suchasna ukrainska terminolohiia khudozhnoho tekstyliu ta tekstylnoho art-dyzainu [Modern Ukrainian terminology of artistic textiles and textile art design]. *Teoriia ta praktyka dyzainu, Vyp. № 5*. 137–144 [in Ukrainian].
17. Shnaider, A. Konstruktyvni osoblyvosti ob’ektiv ob’iemno-prostorovoho tekstyliu [Structural features of objects of three-dimensional textile]. *Naukovi zapysky. Vizualni mystetstva. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*. № 1. (vyp. 36), Ternopil. 190–197 [in Ukrainian].

УДК 008: 793.38

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208901>

Оксана ЗАХАРОВА,

orchid.org/0000-0002-2143-7020

доктор исторических наук, профессор,
независимый исследователь

(Прилуки, Черниговская область, Украина) *irinatak67@ukr.net*

ТАНЕЦ – ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ. СОЦИОЛОГИЯ БАЛЬНОГО ТАНЦА

В статье автор исследует роль танца в подготовке молодого человека к общественной жизни, в его нравственном воспитании. Рассказывается об эволюции бальной европейской хореографии, истории возникновения танцев, которые составляли своеобразную танцевальную сюиту на балах Людовика XIV и окончательно сформировались как церемониальные танцы: бранль, менуэт, куранта, сарабанда.

Рассматривается методика обучения танцам в XIX веке, когда происходила своеобразная «борьба» новых танцев со старыми, а также история вальса, который являлся выражением тенденций буржуазной культуры, приняв которую дворянство приняло и новые правила поведения, новый стиль общения, новые нравственные принципы.

В статье особое место отводится значимости полонеза, имевшего политическое значение на балах XIX века, а также мазурке как значительному аккорду бальной сюиты. Автор даёт характеристику котильону, который являлся своеобразной «игрой в танцы», но в то же время часто имел важное политическое и социальное значение. Анализируется причина популярности танцев в начале XIX века, в основе которых заложена хореография галантного века.

Особое место отводится в исследовании истории фокстрота в 1920-1930-е гг. в СССР как танца, который противоречил советским идеологическим нормам и против которого была развёрнута целая пропагандистская кампания на страницах печатных изданий. После разгрома пролеткульта власть стала более милостиво относиться к фокстроту, но при этом он не принадлежал к числу официально «насаждаемых» танцевальных жанров – марша и лезгинки: фокстрот исполняли на танцплощадке, в парках, в домах отдыха, на курортах. Он стал «народным» танцем, подтверждая, что популярность того или иного бального танца зависела от социальных процессов, происходивших в обществе.

Ключевые слова: бальная хореография, нравственные ценности, политика, синтез искусств, социум.

Оксана ЗАХАРОВА,

orchid.org/0000-0002-2143-7020

доктор історичних наук, професор,
незалежний дослідник

(Прилуки, Чернігівська область, Україна) *irinatak67@ukr.net*

ТАНЕЦЬ – ДЗЕРКАЛО ЧАСУ. СОЦІОЛОГІЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Вивчається роль танцю в підготовці молодої людини до суспільного життя, в її моральному вихованні. Розповідається про еволюцію бальної європейської хореографії, історію виникнення танців, які становили своєрідну танцювальну сюїту на балах Людовика XIV і остаточно сформувалися як церемоніальні танці: бранль, менуєт, куранти, сарабанда.

Розглядається методика навчання танцю в XIX столітті, коли відбувалася своєрідна «боротьба» нових танців зі старими, а також історія вальсу, який був виразом тенденцій буржуазної культури, прийнявши яку дворянство взяло на себе і нові правила поведінки, новий стиль спілкування, нові моральні принципи.

У статті особливе місце відводиться значущості полонезу, який мав політичне значення на балах XIX століття, а також мазурці як значному акорду бальної сюїти. Автор дає характеристику котильйону, який був своєрідною «грою в танці», але в той же час часто мав важливе політичне і соціальне значення. Аналізується причина популярності танців на початку XIX століття, в основі яких закладена хореографія галантного століття.

Особливе місце відводиться в дослідженні історії фокстроту в 1920-1930-х рр. в СРСР як танцю, який суперечив радянським ідеологічним нормам і проти якого була розгорнута ціла пропагандистська кампанія на сторінках друкованих видань. Після розгрому пролеткульта влада стала більш милостиво ставитися до фокстроту, але при цьому він не належав до числа тих, офіційно «насаджених» танцювальних жанрів – маршу і лезгинки: фокстрот виконували на танцмайданчиках, у парках, в будинках відпочинку, на курортах. Він став «народним» танцем, підтверджуючи, що популярність того чи іншого бального танцю залежала від соціальних процесів, які відбувалися в суспільстві.

Ключові слова: бальна хореографія, моральні цінності, політика, синтез мистецтв, соціум.

Oksana ZAKHAROVA,
 orchid.org/0000-0002-2143-7020
 Doctor of Historical Sciences, Professor;
 Independent Researcher
 (Priluki, Chernihiv region, Ukraine) irinamak67@ukr.net

THE DANCE IS A MIRROR OF TIME. SOCIOLOGY OF THE BALLROOM DANCE

We study the role of dance is being studied in the preparation of a young person for a social life, in his moral upbringing. It tells about the evolution of European ballroom choreography, the history of dance, which made a unique dancing suite on the balls of Louis XIV and finally were formed as ceremonial dances: brunel, menet, chimes, saraband.

You can see the method of teaching dances in nineteenth century, when there was some sort of a struggle of new dances with the old ones, and also the history of Waltz, which was the demonstration of tendencies in Bourgeois culture. When the pibilities accepted it, it means that it accepted also the new rules of behavior, a new style of communication, new moral principles. In the article a special place takes the social importance of polonaise, which had a political meaning at the balls of the nineteenth century, and also mazurka, as a final chord of the Ballroom Suite. The author gives the characteristics to the cotillion, which in some sort of "a playing dance", but at the same time often had an important political and social meaning.

The reason for popularity of dances in the beginning of the twelfth century, based on which is the choreography of the gallant age, is analyzed. A special place is given to the study of the history of foxtrot in the 1920-1930 in the USSR, as a dance that contradicted Soviet ideological standards and against which a whole propaganda company was deployed on the pages of print media.

After the defeat of the proletcult, the authorities became more merciful to the foxtrot, but at the same time, it did not belong to the number of officially "propagated" dance genres – march and lezginka. Foxtrot was performed on the dance floor, in parks, in rest houses, in resorts. Hebecame a "folk" dance. It was found that the popularity of a ballroom dance depended on the social processes that took place in society.

Key words: ballroom choreography, moral values, politics, synthesis of arts, society.

Постановка проблемы. Танец являлся важной составляющей бального церемониала, который как и любой церемониал имел символическое значение. За деталями этикета стояли вопросы политики государства, его идеологии и престижа верховной власти.

Историография. В настоящее время в отечественной и зарубежной историографии нет отдельного исследования, посвящённого социологии бального танца. Из современных научных трудов по этой тематике автор отмечает научную публикацию М. А. Алякринской «Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг.», в которой автор рассматривает историю «утверждения» в советской культуре фокстрота.

В работе использованы опубликованные источники: воспоминания А. Г. Достоевской, А. П. Глушковского, Я. П. Полонского, А. О. Смирновой-Россет; записки С. Н. Глинки; письма Н. И. Тургенева, а также исследования Л. Ауэрбаха, Ф. Боссана, А. Мартен-Фюжье, М. В. Васильевой-Рождественской, Ю. М. Лотмана и других.

Научная новизна состоит в расширении знаний о развитии европейской бальной хореографии, изучении социологии бального танца, зависимости его популярности от социальных процессов, происходивших в обществе. Изучается роль танца в подготовке молодого человека к общественной жизни, в его нравственном воспитании.

Цель исследования – изучение истории танца в контексте социальных процессов, происходивших в обществе.

Изложение основного материала. Чем более высокое положение занимает человек в обществе, тем совершеннее должны быть его речь, манеры, внешний облик. При этом король вне конкуренции, ему нет равных.

Танец – высшая форма движения; значит, король обязан танцевать лучше всех. Именно таким был Людовик XIV, поражавший современников великолепной осанкой и красотой жестов. Он – не только выдающийся государственный деятель, это личность, наделённая незаурядными творческими способностями.

В 13 лет Людовик впервые появился на сцене в «Балете Кассандры» (музыка этого балета была утрачена в XIX веке). Впоследствии он стал одним из лучших танцоров своего времени.

О значении танца в глазах придворного XVII века можно судить по «Мемуарам» кардинала Ришелье: граф Ларошфуко, став кардиналом, отказался ехать в составе посольства в Испанию, поскольку «был занят в балете, в котором очень хотел танцевать». Этот поступок немислим «вне той логики, где во всём великолепии и совершенстве являет себя взгляд, согласно которому преобразующие природу искусства более важны для человека, нежели посольство в Испанию» (Боссан, 2002: 29).

Одним из важнейших политических решений начала правления Людовика XIV был декрет о создании Академии танца: «Поскольку искусство танца всегда было известно, как одно из самых пристойных и самых необходимых для развития тела, поскольку ему отдано первое и наиболее естественное место среди всех видов упражнений, в том числе и упражнений с оружием, то это одно из самых предпочтительных и полезных Нашему дворянству и другим, кто имеет честь к Нам приближаться, не только во время войны в наших армиях, но также в наших развлечениях в дни мира» (Боссан, 2002: 29).

Своеобразная танцевальная сюита на балах Людовика XIV состояла обычно бранля, менуэта, куранты и сарабанды. Своё название бранль получил от французского слова “branler”, что означает «двигаться, шевелиться, колебаться». Во Франции его танцевали повсеместно, но в различных частях Французского королевства бранль исполняли по-разному и даже название танца было различным: в Бретани – пассье; в Оберне – бурре, в Провансе – гавот (Боссан, 2002: 25). В отличие от так называемого народного бранля на придворных балах бранль танцевали чинно, без темпераментных прыжков и непринуждённых поворотов корпуса.

Куранту называли «танцем манеры». Это торжественное шествие дам и кавалеров можно сравнить с плавным течением воды. Куранта – танец истинных рыцарей. Во время сложной куранты трое кавалеров приглашали трёх дам. Получив их отказ, кавалеры уходили, но вскоре возвращались и становились перед дамами на колени.

Удивительна история сарабанды. На родине этого танца, в Испании, сарабанду исполняли только женщины под аккомпанемент кастаньет, гитары и пения. Причём Сервантес считал песни сарабанды непристойными. В 1630 году танец был запрещён Кастильским советом. Изгнанная с родины, сарабанда нашла пристанище на королевских балах, где исполнялась благородно и спокойно; танцем влюблённых называл сарабанду известный балетмейстер Карло Блазис. Манера танца была очень важна. Резкие жесты, прыжки – это вульгарность, присущая простолюдинам. Сдержанность, спокойствие – признак благородного происхождения. Придворный танец не терпит суеты и беспорядочных движений.

Барокко – это контраст света и тени, реального и несбыточного, тяжёлого и воздушного. Государственные и военные церемониалы этой эпохи были призваны напоминать человеку о его высоком предназначении, подчинении «высшему

началу». Стиль придворной хореографии складывался постепенно. Родиной бальных танцев Возрождения и барокко могла быть Италия, Испания или другая страна. Но как церемониальные танцы они окончательно сформировались при дворе Людовика XIV, благодаря которому танцевальный мир заговорил по-французски.

Рост популярности того или иного бального танца во многом зависел от социальных процессов. Великий Моцарт в сцене оперы «Дон Жуан» воспроизвёл своеобразную социологию танца. Изысканный Оттавио с донной Анной танцуют менуэт, Дон Жуан с простодушной Церлиной – контрданс, тогда как его слуга Лепорелло с крестьянином Мазетто кружатся в вальсе.

В светском обществе было принято связывать внешний облик человека с его нравственными качествами. В этом отношении особое значение имели уроки танцев, «ибо как нравственная философия образует человека для благородных действий, так и нравственные танцы приводят молодых людей к привлекательному обществу» (Глушковский, 1940: 139).

К началу XVIII века история европейских бальных танцев насчитывала столетия. В европейских государствах XVIII – XIX веков в переломные периоды жизни общества наблюдался повышенный интерес к танцевальному искусству. Так, в 1797 году в Париже состоялось 684 публичных бала. Особую роскошь эти балы обрели во дворцах нуворишей и родовой аристократии. Они начинались в два часа и шли с небольшим перерывом, а после обеда продолжались до глубокой ночи. Балы с более демократической публикой происходили в специальных платных залах – «казино», здесь же обучали танцам модные учителя: Селлариус, Коралли, Лабор, Марковский.

В светском обществе было принято связывать внешний облик человека с его нравственными качествами. С. Н. Глинка, вспоминая о своём учителе танцев, писал: «Ремесло своё он почитал делом не вещественным, но делом высокой нравственности. Ноден говорил, что вместе с выправкой тела выправляется душа» (Глинка, 1996: 55).

Наряду с верховой ездой, фехтованием и гимнастикой танцы причислялись к «благодетельным телесным упражнениям», которые в сочетании с музыкой способствуют гармоничному развитию личности.

В начале XIX века методика обучения танцам была таковой: в большинстве случаев занятия начинались с восьми или девяти лет, сначала детей «заставляли делать разного рода батманы, потом учили разные па a terre, то есть па, не сопряжённые

с прыжками, под разные размеры музыки для бальных и разнохарактерных танцев» (Глушковский, 1940: 148). Старые учителя полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников менуэту *a la reine* и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно.

По мнению специалистов, лучшим, но вместе с тем самым трудным для исполнения считался менуэт, сочинённый Гарделем ко дню торжественного обручения Людовика XVI с Марией-Антуанеттой и носящий поэтому название *menuet de la Reine*. Менуэт был любимым танцем XVIII века. Но уже в середине века скованность его движений породила иронию современников. Так, Вольтер, желая осмеять схоластическое построение метафизиков, сравнивает их с танцорами менуэта: «Кокетливо обряженные, они жеманно следуют по залу, демонстрируя все свои прелести: но, находясь непрестанно в суетливом движении, они не сходят с места и кончают там же, где начали» (Друскин, 1936: 21).

С течением времени возникали и развивались новые направления танцевального искусства. Так, на публичных балах во Франции контрданс исполняла не только аристократия, но и зажиточные представители третьего сословия. К первой трети XVIII века насчитывалось уже до 900 вариантов фигур танца. «Борьба новых танцев со старыми, придворно-дворянскими, любопытно документируется во французских учебниках, посвящённых танцам. В 1717 году солидное исследование Тауберта вовсе не упоминает о контрдансе. В 1728 году Дюпор описывает его в приложении к своему учебнику танцев. За период между 1775 и 1783 годами специально контрдансу посвящается уже 17 монографий» (Друскин, 1936: 25).

Специалисты в области хореографического искусства по-разному объясняют происхождение этого танца. Существует версия, что контрданс был занесён на континент из Англии. В то же время преподаватель танцев в одесской Ришельевской гимназии, член Берлинской академии танцевального искусства А. Я. Цорн подчёркивал, что «объяснение, будто слово *contredanse* происходит из английского *country-danse*, весьма неудовлетворительно, поскольку в употребляемых прежде *anglaise*'ax и *ecossaisa*'x и прочих английских танцах все кавалеры стояли в одном ряду, а дамы в другом, с противоположной стороны» (Цорн, 1890: 197).

В отличие от контрданса, где танцующие располагаются друг напротив друга, в кадрили пары

образовывали четырёхугольник – *carre*. В Средние века кадрили – это небольшой отряд всадников, участвующих в турнире. Обыкновенно рыцари делились на четыре группы, размещавшиеся по сторонам отведённого для поединка места, или парадировали, составляя поочерёдно различные фигуры. Каждая кадрили отличалась эмблемой и цветом костюма, имела своего лидера.

В период нахождения русского оккупационного корпуса во Франции (1815-1818) кадрили увлекались не только офицеры, но и нижние чины корпуса. Между тем в офицерской среде наряду с новым образом мышления складывался и новый тип поведения. Декабрист Н. И. Тургенев с удивлением писал брату Сергею, находившемуся на службе при командующем русским оккупационным корпусом во Франции М. С. Воронцове: «Ты, я слышу, танцуешь. Графу Головину дочь его писала, что с тобою танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции ещё танцуют! *Une écossaise constitutionnelle, indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre-monarchique?*» (Тургенев, 1936: 280). «Конституционный экосез, независимый экосез, монархический контрданс или антимонархический танец» (фр.). Игра слов заключается в перечислении политических партий и употреблении приставки «контр», то как танцевального, то как политического термина. И всё же, несмотря на некоторые демократические элементы, контрданс считался церемониальным танцем.

В соответствии с романтическими идеалами эпохи выбрасывался лозунг «танец должен иметь душу, выражать неподдельную страсть, подражать естественности природы» (Друскин, 1936: 46–47).

Наступала эпоха вальса. В 1791 году «в Берлине была мода на вальс и только на вальс». В 1790 году вальс через Страсбург попал во Францию. Один из французских писателей недоумевал: «Я понимаю, почему матери любят вальс, но как они разрешают танцевать его своим дочерям?!» (Друскин, 1936: 48).

В первое десятилетие XIX века в Вене запрещалось вальсировать более десяти минут. Автор статьи в газете «Таймс» был возмущён тем, что в программе королевского бала 1816 года оказался этот «чувственный и непристойный танец» (Ауэрбах, 1980: 10). Запрет на вальс на балах во дворцах немецких кайзеров снял лишь Вильгельм II при вступлении на престол в 1888 году.

Движения вальса считались непристойными, унижающими достоинство женщины. Вальс наносил своеобразный удар по кодексу рыцар-

ской чести, составлявшему основу придворного этикета. В начале XIX века мода на вальс сравнивалась с модой на курение табака. Вальс стал выражением тенденций буржуазной культуры. Допустив его в свою среду, дворянство приняло и новые правила поведения, новый стиль общения. Нравственные принципы не могли остаться без изменений. «Современная молодёжь настолько естественна, что, ставя ни во что утончённость, она с прославляемыми простотой и страстностью танцует вальсы», – писала Жанлис в «Критическом и систематическом словаре придворного этикета» (Лотман, 1994: 95).

Вслед за вальсом во второй четверти XIX века в Европе утвердился новый танец – полька. Некоторые исследователи находят её истоки в старинном английском экосезе, именуемом также шотландским танцем. Сама полька родилась в Богемии (рипка по-чешски – «половина», в этом случае имеется в виду полшага в качестве основного па). В 40-х годах XIX века французское общество предпочитало танцам групповым – кадрилям и контрдансам – танцы парные. Вкусы высшего света приближались ко вкусам простолюдинов. «Полька стала одним из признаков смешения высшего общества с Бульваром» (Мартен-Фюшье, 1998: 137). Полька появилась в Париже зимой 1843-1844 года.

Великая балерина М. Тальони разнесла славу о польке по всей Европе. Увлечение её оживлённым, безудержно прямолинейным ритмом в одно время заслонило страсть к вальсу. В 1845 году в Париже была поговорка: «Скажи мне, как ты полькируешь (то есть танцуешь польку), и я скажу, как ты умеешь любить!» (Друскин, 1936: 59). Полька, пожалуй, лучше, чем какой-либо другой танец передавала лихорадочный дух буржуазного Парижа середины столетия. Исполнение польки в Дворянском собрании можно сравнить с исполнением полонеза в Парижской бирже.

Полонез – танец истинно рыцарский, в нём каждый жест кавалера подчёркивал его преклонение перед прекрасной дамой. Это было своеобразное объяснение в любви, но объяснение не страстное, а сдержанное, исполненное внутреннего достоинства и такта. Существует предположение, что полонез стал популярен в Европе благодаря Генриху III. Будучи ещё герцогом Анжуйским, он был избран сеймом королём Польши. После смерти Карла IX герцог покинул польский престол, чтобы стать королём Франции Генрихом III. Его приближенные вывезли из Польского королевства танец, получивший название «полонез», то есть «польский».

Родившись в Польше, полонез, по мнению польской аристократии, был единственным танцем, пристойным для монархов и сановных особ. В качестве торжественного шествия воинов «польский» был известен ещё в XVI веке. Поляки бережно хранили самобытные традиции этого танца, лишённого быстрых движений, построенного на множестве трудных и единообразных поз. Цель полонеза – привлечь внимание к кавалеру, «выставить напоказ его красоту, щегольский вид, воинственную и вместе с тем учтивую осанку» (Лист, 1956: 101–102).

Полонез – один из немногих танцев XVIII века, который благополучно «прошествовал» из одного столетия в другое, не потеряв в пути своего достоинства и великолепия. Слово закалённый в сражении воин, полонез не сдался, сумел выстоять под натиском всё более набирающих популярность вальса и мазурки.

Родиной мазурки, как и полонеза, является Польша. Подобно старинным танцам Ренессанса, они были неразлучны как вступительный и заключительный танцы. В результате длительной эволюции мазурка приобрела тот аристократический оттенок, который придал ей особую популярность на балах XIX века.

Мазурка появилась в Петербурге, по свидетельству Глушковского, в 1810 году: «Мазурка – это целая поэзия для того, кто танцует её толково, а не бросается зря с единственной заботой затрепать свою даму да вдоволь настучаться выносливыми каблуками. Если и позволительно иногда пристукивать каблуками, то это хорошо только изредка, умелое, уместное постукивание придаёт мазурке некоторый шик. Заурядное же не имеет ни смысла, ни прелести, да и паркет от этого страдает (говоря фигурально)» (Стуколкин, 1885: 30–31).

Император Николай Павлович особенно любил мазурку. Для исполнения этого танца в России он пригласил из Варшавы нескольких лучших танцоров, среди которых был и Ф. И. Кшесинский. Критики тех лет подчёркивали, что за всю сценическую жизнь Ф. И. Кшесинского ему не было равных в исполнении этого популярного танца.

На одном из вечеров у Карамзиных А. С. Пушкин пригласил на мазурку А. О. Смирнову-Россет. Во время танца между ними состоялся весьма серьёзный и далеко не пустой бальный разговор. На вопрос Пушкина, не итальянка ли Александра Осиповна, та ответила: «Нет, я не принадлежу ни к какой народности, отец мой был француз, бабушка – грузинка, дед – пруссак, а я по духу русская и православная» (Смирнова-Россет, 1990: 121).

Зиму 1874-1875 года семья Ф. М. Достоевского провела в Старой Руссе. Анна Григорьевна, жена писателя, вспоминала: «Я и мои дети, наши старорусские друзья отлично помнят, как, бывало, вечером, играя с детьми, Фёдор Михайлович под звуки органчика танцевал с детьми и со мною кадрили, вальс и мазурку. Муж мой особенно любил мазурку и, надо отдать справедливость, танцевал её ухарски, с воодушевлением, как «завзятый поляк», и он был очень доволен, когда я раз высказала такое моё мнение» (Достоевская, 1987: 292).

На одном из танцевальных вечеров летом 1881 года во время последнего приезда на родину И. С. Тургенев просил Я. И. Полонского, гостившего в Спасском, сыграть мазурку. «Играй! – кричал мне Тургенев, – как хочешь, как знаешь, валяй! Мазурку валяй!» (Полонский, 1969: 419). Славянская удаль в сочетании с рыцарским благородством сделала мазурку любимым танцем императоров и боевых генералов, литераторов и театральных актёров.

В начале XX века из старых, так называемых лёгких танцев, в репертуаре танцоров сохранились мазурка и вальс. Между тем полька, полька-мазурка и другие постепенно вытеснялись более спокойными танцами, в которых можно было проявить грацию и изящество. Падекатр, шакон и по идее, и по темпу напоминали старые танцы галантного века, периода расцвета придворной культуры.

Завершался бал котильоном. Котильон – это скорее не танец, а игра. Основу котильона чаще всего составляли вальсы и мазурки.

Перед началом Первой мировой войны на придворных балах в Германии церемониал открывался менуэтом и гавотом. Умению танцевать менуэт обучались годами, его исполняли прежде всего для поддержания сословно-иерархического этикета. В конце Первой мировой войны любили устраивать уютные семейные вечера. Танцевали полонез, польку, венгерку, мазурку, краковяк, кадрили, падекатр, падеспань. Новшеством были танго и фокстрот.

В начале 20-х годов в советской Москве такие танцы как степ, шимми, фокстрот рассматривались как революционные и противопоставлялись салонным танцам. Буржуазные танцы пропагандировали чуждую для советского человека систему ценностей, о чем красноречиво свидетельствует заявление С. Кирова: «У человека комсомольский билет, а он мечтает о выкрутасах».

На Второй Всероссийской конференции комсомола в 1922 году новые танцы были заклеяны

позором «мы не отрицаем огульно всех танцев, а лишь указываем на вредность современных буржуазных, отражающих сексуальные моменты во всех формах (типа танго). Мы принимаем танцы, где есть налицо элемент творчества, как кавказская лезгинка, русская присядка и украинский гопак».

Со второй половины 1923 года в прессе началась пропагандистская кампания против фокстрота, которую открыла статья «Новый вид порнографии. Таней фокстрот», опубликованная в журнале «Жизнь искусства». Автор статьи заклеил фокстрот как танец «сексуальной патологии» и потребовал принять меры к «прекращению этой замаскированной порнографии» (Алякринская, 2012: 25).

Идеологическое «разложение» советского населения требовало принятия решительных мер. В 1924 году циркуляр Главреперткома запретил исполнение американских танцев на эстраде и в советских учреждениях (Алякринская, 2012: 25).

Не смотря на пропагандистскую кампанию, фокстрот становился все более и более популярным в советском обществе. Советская пресса «уничтожала» фокстрот, а в это время дипломатическая Москва «упивалась» новым танцем. Танцы являлись одной из главных составляющих в программах дипломатических приемов.

После разгрома Пролеткульта танец некому было критиковать. К тому же в конце 1920-х – начале 1930-х годов изменилась и социально-экономическая ситуация. Жены высокопоставленных работников одевались у Ламановой и имели прислугу. В ресторанах с 23.00 до 3 часов ночи танцевали под джазовую музыку. Летом джазовые оркестры гастролировали в курортных городах, где открывались школы танцев.

Выводы. Таким образом повседневная, неофициальная жизнь советских людей была заполнена фокстротом, танго, вальсом. Каждый из этих танцев в разные периоды истории буквально «пробивал» себе дорогу в танцевальные залы. Каждый из них обвиняли в пропаганде сексуальной распущенности, называли непристойными и пошлыми. И здесь очень важно различать изначальную хореографию и последующую «обработанную» классическими хореографами, преподавателями балльных танцев. «Облагороженные» танцы возвращались на балльный паркет и становились его королями.

Каждый танец в разные периоды истории имел на балу своё смысловое значение, свою интонацию, являясь не только организационным звеном, но и своеобразным выразителем основных идей балльного церемониала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алякринская М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1920-х гг. Вестник Спб : ГУКИ. 201. № 3. С. 25.
2. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе. М., 1980. С. 10.
3. Боссан Ф. Людовик XIV – король-артист. М., 2002. С. 25–29.
4. Глинка С. Н. Записки. Золотой век Екатерины Великой. 1996. С. 55.
5. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М., 1940. С. 139–148.
6. Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 280.
7. Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 292.
8. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936. С. 21–59.
9. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 101–102.
10. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Спб., 1994. С. 95.
11. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815–1848 гг. М., 1998. С. 137.
12. Полонский Я. П. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину (из воспоминаний). И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 419.
13. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. М., 1963.
14. Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 121.
15. Стуколкин Л. Опытный распорядитель и преподаватель балных танцев. Спб., 1885. С. 30–31.
16. Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890. С. 197.

REFERENCES

1. Alyakrinskaya M. A. (2012). *Tanets i ideologiya: fokstrot v sovetskoykul'ture 1920-1930-h gg. [Dance and ideology: foxtrot in Soviet culture of the 1920-1920s]. VestnikSpb: GUKI [Bulletin of St. Petersburg GUKI] [in Russian]*.
2. Auerbah, L. (1980). *Rasskazyi o valse [Tales of waltz]*. Moscow [in Russian].
3. Bossan F. (2002). *Lyudovik XIV – korol'-artist [Louis XIV, king of the artist]*. Moscow [in Russian].
4. Glinka S. N. (1996). *Zapiski. Zolotoy vek Ekaterinyi Velikoy [Notes. The golden age of Great Catherine]*. Moscow [in Russian].
5. Glushkovskiy A. P. (1940). *Vospominaniya baletmeystera [The choreographers memories]*. Moscow [in Russian].
6. Dekabrist Turgenev N. I. (1936). *Pisma k bratu S. I. Turgenevu [Letters to the brother S. I. Turgenev]*. Moscow, Leningrad [in Russian].
7. Dostoevskaya A. G. (1987). *Vospominaniya [Memories]*. Moscow [in Russian].
8. Druskin M. S. (1936). *Ocherki po istorii tantsevalnoy muzyiki [Essays on the history of dance music]*. Leningrad [in Russian].
9. List F. F. (1956). *Shopen [Shopen]*. Moscow [in Russian].
10. Lotman Yu. M. (1994). *Besedyi o russkoy kul'ture [Conversations about Russian culture]*. St. Petersburg [in Russian].
11. Marten-Fyuzhe A. (1998). *Elegantnaya zhizn, ili Kak vznik „ves Parizh“. 1815-1848 gg. [Elegant life, or How arose "all Paris". 1815-1848]*. Moscow [in Russian].
12. Polonskiy Ya. P. (1969). *I. S. Turgenev u sebya v ego posledniy priezd na rodinu (iz vospominaniy). I. S. Turgenev v vospominaniyah sovremennikov [Turgenev in his last visit to his native plase (from memories). I. S. Turgenev in the memoris of contemporaries]*. V. 2. Moscow [in Russian].
13. Vasileva-Rozhdestvenskaya M. V. (1963). *Istoriko-byitovoy tanets [Historical and household dance]*. Moscow [in Russian].
14. Smirnova-Rosset A. O. (1990). *Vospominaniya. Pisma [Memories. Letters]*. Moscow [in Russian].
15. Stukolkin L. (1885). *Opyitnyiy rasporyaditel i prepodavatel balnyih tantsev [Experienced manager and teacher of ballroom dancing]*. St. Petersburg [in Russian].
16. Tsorn A. (1890). *Grammatika tantsevalnogo iskusstva i horeografii [Grammar of dance art and choreography]*. Odessa [in Russian].

УДК 378

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208902>**Ганна КАРАСЬ,***orcid.org/0000-0003-1440-7461**доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) karasg@ukr.net*

МЕТОДОЛОГІЯ ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ВІДКРИТИХ ОСВІТНІХ РЕСУРСІВ У ВИВЧЕННІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Глобалізація та інформаційна революція, які пронизують всі сфери людського життя, в тому числі науку та освіту, актуалізують увагу науковців до використання відкритих освітніх ресурсів у навчальному процесі вищої школи. В умовах викликів, зумовлених пандемією, переходом навчання на дистанційну форму, вказані ресурси є важливою допомогою викладачам і студентам у забезпеченні освітнього процесу.

Мета статті полягає в обґрунтуванні застосування методології трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори.

Навчальна дисципліна «Українська художня культура» та її складник «Українська музична культура» є важливою в гуманітарних навчальних закладах. Українська художня культура як системне синкретичне явище розглядається автором у нерозривності художньої культури України та її діаспори. Остання в силу суспільно-історичних подій була табуованою темою для пізнання, вивчення та пропагування. Тільки з часу проголошення незалежності України вченим країни відкрилася це маловідома частина нашої культури.

Використання надбань художньої культури української діаспори в освітньому процесі передбачає застосування певної методології. На думку автора, нею може бути методологія трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів. Поняттям «трансдисциплінарність» окреслено методологічну засаду застосування інтегрованих наукових підходів до проблем, які переходять межі усталених академічних дисциплін.

Відкриті освітні ресурси (англ. Open Educational Resources – OER) – загальна назва для всіх освітніх засобів, до яких є повністю відкритий доступ завдяки безкоштовній ліцензії або переведення їх у суспільне надбання та створення доступу до таких ресурсів за допомогою інформаційних та комунікаційних технологій. Тобто, це універсальні освітні ресурси, які доступні для всього людства. Такі відкриті джерела мобілізують всю світову спільноту педагогів і викладачів.

Для вивчення художньої культури української діаспори автор пропонує використовувати сайти інституцій (мистецьких, громадських, освітніх); з електронним аналогом друкованого видання; архівів і про архіви діаспори; мистецьких колективів і про них; музеїв; виставок; часописів; інформаційні; ресурси про діаспорні видання; персональні сайти композиторів, піаністів, співаків, художників та інших.

Використовуючи електронні освітні ресурси, викладач вдосконалює свою кваліфікацію, розширює власний кругозір, самостійно вирішує, яким чином організувати роботу студентів. В сукупності це дасть можливість вирішити завдання індивідуалізації та диференціації навчання; стимулювання різноманітної творчої діяльності студентів; виховання навичок до рефлексії; зміни ролі студента в освітньому процесі від пасивного спостерігача до активного дослідника.

Ключові слова: методологія, трансдисциплінарна інтеграція, відкриті освітні ресурси, навчальний процес, вища школа, художня культура, діаспора.

Hanna KARAS,*orcid.org/0000-0003-1440-7461**Doctor of Art History, Professor,
Professor of Music Methodology Education and Conducting
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) karasg@ukr.net*

THE METHODOLOGY OF TRANSDISCIPLINARITY INTEGRATION OF OPEN EDUCATIONAL RESOURCES IN THE STUDY OF ARTISTIC CULTURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA

Globalization and information revolution that pervaded all spheres of human life, including science and education, are updating the scholarly attention to the use of open educational resources in the learning process of high school. In the context of the challenges, created by the pandemic, the changeover to distance learning makes these resources important in helping the teachers and students to hold on the educational process.

The purpose of the article is to justify the application of transdisciplinary integration methodology of open educational resources in the study of artistic culture of the Ukrainian diaspora.

The academic discipline “Ukrainian Art Culture” and its component “Ukrainian Music Culture” are important subjects in academic education institutions. Ukrainian artistic culture is regarded by us as a consistent syncretic phenomenon inseparable of the artistic culture of Ukraine and its Diaspora. Owing to social and historical events Diaspora has been a taboo subject for cognition, study, and promotion during a certain period. It is only since the proclamation of Ukraine’s Independence that the Ukrainian scientists have discovered this little-known part of our culture.

The use of Ukrainian diaspora culture achievements in the educational process implies the application of a certain methodology. In our view, the methodology of the transdisciplinary integration of open educational resources can be used for this purpose. The concept of “transdisciplinarity” outlines the methodological basis for the application of integrated scientific approaches to problems that transcend the established academic disciplines boundaries.

Open Educational Resources (OER) are educational resources that give us opportunity to foster access to educational content under open licenses to allow their free use through information and communication technologies. In other words, these universal educational resources are accessible to a good deal of mankind. Such open resources mobilize the entire community of educators and teachers.

To study the Ukrainian Diaspora artistic culture, we offer to use the following sites: the sites of different institutions (artistic, social, educational, etc.); analogue sites; Diaspora archives sites; the sites of museums and exhibitions; magazines sites; general news and information sites; Diaspora’s publishing resources; personal websites of composers pianists, singers, artists, and etc.

The use of electronic educational resources helps teachers to improve their qualification, expands their outlook, gives the opportunity to take the decisions about the organization of the students’ work independently. This, in turn, will provide for the solution of many tasks, including learning individualization and differentiation; stimulation of students’ creativity; training reflection skills; changing a student’s role in educational process from a passive observer to an active researcher.

Key words: methodology, transdisciplinary integration, open educational resources, educational process, higher education, artistic culture, diaspora.

Постановка проблеми. Глобалізаційні процеси та інформаційна революція, які пронизують всі сфери людського життя, в тому числі науку та освіту, актуалізують увагу науковців до використання відкритих освітніх ресурсів у навчальному процесі вищої школи. В умовах викликів, зумовлених пандемією, переходом навчання на дистанційну форму, вказані ресурси є важливою допомогою викладачам і студентам у забезпеченні освітнього процесу.

Актуальними завданнями сучасного освітнього простору є «Модернізація освіти, інноваційне змістове наповнення освітнього простору, забезпечення рівного доступу учасників освітнього процесу до якісних навчальних і методичних матеріалів незалежно від місця їх проживання та форми навчання, створених на основі інформаційно-комунікаційних технологій» (Ігнатенко, Перевозник, 2016: 15).

Аналіз досліджень. Питання трансдисциплінарності розглядалося зарубіжними вченими А. Манфредом (Manfred, 2005) та Б. Ніколеску (Nicolescu) з 1990-х років. Лідер сучасного напрямку трансдисциплінарності в Західній Європі Басараб Нікулеску трактує трансдисциплінарність як єдність фактологічного, ментального і лінгвістичного рівнів дослідження явищ природи (Nicolescu). Він вважає, що необхідно створити студії з трансдисциплінарних досліджень (без будь-якого ідеологічного, політичного чи релігійного втручання), до яких би залучалися науковці з різних дисциплін.

Цю ідею поступово мають впроваджувати дослідники і творча інтелігенція, які працюють за межами університету. Вони повинні прагнути до

академічного діалогу між різними культурними підходами. Цій проблематиці був присвячений світовий конгрес (1994) (1st World Congress).

Трансдисциплінарність як принцип організації наукового дослідження у вирішенні комплексних проблем розкриває стаття Я. Чайки (Чайка, 2011). Питання електронних освітніх ресурсів (далі – ЕОР) в межах інформаційного забезпечення діяльності ресурсних центрів дистанційної освіти та невід’ємного складника освітнього процесу знаходяться в центрі уваги О. Ігнатенко, І. Перевозник (Ігнатенко, Перевозник, 2016) та О. Коневщинської (Коневщинська, 2014).

Мета статті полягає в обґрунтуванні застосування методології трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори. Для її досягнення актуальним є вирішення таких **завдань**: висвітлити теоретико-методологічні засади міждисциплінарних досліджень; дослідити значення трансдисциплінарності для вивчення художньої культури української діаспори; обґрунтувати модель трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж здійснити характеристику застосування методології трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори, важливо визначитися із базовими поняттями дослідження.

Насамперед автор розглядає термін «**трансдисциплінарність**». Я. Чайка пише: «Будь-яка наукова проблема для сьогоденного (постнекласичного) етапу розвитку науки є комплексною,

охоплює в процесі свого дослідження різні галузі знань. Саме тому вирішення подібних проблем, аналіз таких явищ і об'єктів не можливі в рамках вузької дисциплінарності» (Чайка, 2011: 29).

Манфред Макс-Ніфф наголошує, що так званий монодисциплінарний метод навчання, до якого всі ми звикли і без якого не уявляємо собі систему вищої освіти, стає все менш ефективним, а трансдисциплінарність є результатом координації між всіма ієрархічними рівнями (Manfred, 2005: 5, 7).

Термін «трансдисциплінарність» одним із перших запропонував Жан Піаже, який так висловився з цього приводу на засіданні семінару «Міжпредметні зв'язки – проблеми освіти і досліджень в університетах», що відбувся у вересні 1970-го року в Франції: «Нарешті, на етапі міждисциплінарних відносин ми переходимо на вищий їх рівень – трансдисциплінарний, коли стає можливим не тільки тісна взаємодія між науково-дослідними напрямками, а й поглиблення зв'язків між ними, долаючи стійкі дисциплінарні бар'єри» (Piaget, 1972: 144).

Нині в середовищі науковців немає єдиного підходу до визначення цього терміну. Огляд різних його трактувань здійснено в статті Я. Чайки (Чайка, 2011). Трансдисциплінарність розуміється як «декларація», яка проголошує рівні права відомих і маловідомих вчених, великих і малих наукових дисциплін, культур і релігій в дослідженні навколишнього світу (1st World Congress); високий рівень освіченості, різнобічності, універсальності знань конкретної людини (Manfred, 2005: 7); «правило дослідження навколишнього світу» (De Mello, 2001); «принцип організації наукового знання», який відкриває широкі можливості взаємодії багатьох дисциплін при вирішенні комплексних проблем природи і суспільства (De Mello, 2001).

Трансдисциплінарність в четвертому значенні дозволяє вченим виходити за рамки своєї дисципліни без боязні бути звинуваченими в дилетантстві. Залежно від того, в якій кількості і в якому поєднанні вчені будуть використовувати інші дисципліни у своєму дисциплінарному дослідженні, трансдисциплінарність в її четвертому значенні буде називатися мультидисциплінарністю (multidisciplinarity), плюродисциплінарністю (pluridisciplinarity), інтердисциплінарністю (interdisciplinarity).

Якщо *мультидисциплінарність* – це співпраця, заснована на одночасному чи по черговому вивченні складної проблеми з перспектив кількох галузей знання без будь-якого взаємного засвоєння, трансформації та узгодження методологіч-

них інструментаріїв цих дисциплін, то *плюродисциплінарність* передбачає співробітництво між дисциплінами, але без будь-якої координації та ієрархічності. *Інтердисциплінарність* має справу з предметом, який виходить за межі однієї дисципліни, проте її мета залишається в рамках дисциплінарного дослідження і полягає в перенесенні методів з однієї дисципліни в іншу. Отож, поняттям трансдисциплінарність окреслюють методологічну засаду застосування інтегрованих наукових підходів до проблем, які переходять межі усталених академічних дисциплін.

Для того, щоб трансдисциплінарність стала доступною і зрозумілою для викладачів і студентів ВНЗ, її необхідно представити у вигляді наукового підходу. Тобто, вона повинна бути самостійним науковим напрямом, який має власний предмет дослідження, концепцію, трансдисциплінарний підхід і мову, одиниці виміру й моделі дійсності, метод аналізу інформації і методику аналізу ризику рішень, які приймаються.

Підходом називається сукупність способів і прийомів вивчення об'єкта, його структурних, функціональних особливостей, властивостей, а також взаємодій з оточуючим світом. Поява нових підходів зумовлена насамперед метою дослідження. Якщо в якості критерію класифікації наукових підходів вибрати ступінь повноти пізнання навколишнього світу, то всі підходи можна звести до чотирьох основних видів: дисциплінарний; міждисциплінарний, мультидисциплінарний (полідисциплінарний) і трансдисциплінарний системний.

Як же застосувати трансдисциплінарний системний підхід у вивченні художньої культури української діаспори? Одним із шляхів, на думку автора, може слугувати **інтеграція відкритих освітніх ресурсів**.

Відкриті освітні ресурси (англ. *Open Educational Resources – OER*) – загальна назва для всіх освітніх засобів, до яких є повністю відкритий доступ завдяки безкоштовній ліцензії або переведення їх у суспільне надбання та створення доступу до таких ресурсів за допомогою інформаційних та комунікаційних технологій. Цей термін було вжито на зборах ЮНЕСКО в 2002-му році, на яких учасники висловили бажання створення універсальних освітніх ресурсів, доступних для всього людства, та надію, що в майбутньому це відкрите джерело мобілізує всю світову спільноту вчителів (Forum, 2002).

Прикладами відкритих освітніх ресурсів у світі є *освітні платформи провідних університетів та проекти Wikimedia Foundation*. До першої групи

належать Open Educational Resources (OER), які надають доступ до матеріалів курсів, модулів, підручників, потокового відео, тестів, програмного забезпечення і будь-яких інших інструментів, матеріалів або методів, що використовуються для підтримки доступу до знань за багатьма дисциплінами: мистецтво та гуманітарні науки, освіта, історія, соціальні науки (Open Yale Courses).

Відеобібліотека відеолекцій світу – це міжнародна навчальна мережа, в якій доступні повні курси відео та лекції від відомих навчальних закладів світу (wlp). Відеокурси кращих університетів світу можна знайти на сайті MyEducationKey (MyEducationKey), а безкоштовний і відкритий доступ до репозиторію освітніх відеолекцій науковців міститься на сайті VideoLectures.NET (VideoLectures.NET). Ресурс edX, заснований Гарвардським університетом і Массачусетським технологічним інститутом, пропонує більше 150 online курсів від кращих університетів та інститутів світу. Після завершення курсу можна отримати сертифікат за підписом викладача, додати його до резюме (edX).

Платформа Coursera – безкоштовні онлайн-курси (близько 600) викладачів провідних університетів світу (Coursera). Вона має зручну систему пошуку за різними критеріями. Курси включають записані відеолекції, автоматичні та рецензовані завдання, обговорення форумів. Після завершення є можливість отримати електронний сертифікат курсу. Серед дисциплін є музика, мистецтво. Лекції та інші матеріали з дисциплін гуманітарних, суспільних і природничих наук пропонує платформа Open Yale Courses (Open Yale Courses). Освітні матеріали Принстонського університету (США) розміщені на платформі Media Central (Media Central).

Другу групу відкритих освітніх ресурсів складають проекти Wikimedia Foundation – американської неприбуткової організації, яка забезпечує матеріальне підґрунтя для численних інтернет-спільнот, які створюють вміст, що вільно розповсюджується; виконує в них функції керування. Ці спільноти працюють за технологією «вікі», звідти й така назва (*media* тут – скорочення від «мультимедіа»). Нині існує 37 регіональних відділень Фонду «Вікімедіа», в тому числі в Україні.

До відкритих освітніх ресурсів в Україні належить проект “Prometheus”, інституційні репозитарії університетів, електронні бібліотеки.

Проект “Prometheus” – безкоштовні онлайн-курси та онлайн-освіта від викладачів Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»,

Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Києво-Могилянської академії (Prometheus). Тільки за перші 6 місяців з моменту старту проекту (15 жовтня 2014-го року) на веб-сайті вже було зареєстровано більше 70 тисяч користувачів, для яких було доступно 20 курсів. Нині платформа пропонує широкий вибір курсів для різних груп.

Інституційні репозитарії українських університетів – електронний архів для тривалого зберігання, накопичення та забезпечення довготривалого та надійного відкритого доступу до результатів наукових досліджень, які проводяться в установі. Репозитарій може містити велику базу матеріалів: наукові статті; автореферати дисертацій і дисертації; навчальні матеріали; книжки чи розділи книг; студентські роботи; матеріали конференцій; патенти; зображення, аудіо- та відео-файли; вебсторінки; комп’ютерні програми; статистичні матеріали; навчальні об’єкти; наукові звіти. Такі депозитарії доступні на сайтах всіх українських університетів.

Електронна бібліотека України ELibUkr об’єднує в Консорціум 36 українських інституцій: університетів та академічних бібліотек. Основна місія платформи – зміни української освіти та науки через доступ українських вчених і студентів до світової наукової інформації та належне представлення результатів власних досліджень українських науковців у світі; сприяння інтеграції системи вищої освіти України в світовий освітній та науковий простір; сприяння відкритому доступу та відкритій науці (ELibUkr).

Серед ресурсів відкритого доступу: електронна бібліотека “Diasporiana” – проект зі збереження інтелектуальної спадщини української еміграції, який містить рідкісні видання різного спрямування, в тому числі мистецтва (Diasporiana); електронна бібліотека «Культура України» – інтегрований ресурс, орієнтований на широке коло користувачів, в рамках якого формуються колекції, спрямовані на поширення знань про культуру України (Культура України); Europeana – європейська цифрова бібліотека, яка містить понад 4,5 мільйони зображень, текстів, звукових і відеозаписів.

В розділі «Музика» тут нараховується 345 тисяч записів, нот, інструментів, музичних колекцій (Europeana). Всі EOR як основний компонент інформаційного освітнього середовища передбачають застосування нових методів і форм навчання: електронне; мобільне; мережеве; автономне; змішане; спільне навчання (Ігнатенко, Перевозник, 2016: 15).

До основних видів ЕОР належать електронний документ; електронне видання; електронний аналог друкованого видання; електронні дидактичні демонстраційні матеріали; інформаційна система; депозитарій електронних ресурсів; комп'ютерний тест; електронний словник; електронний довідник; електронна бібліотека цифрових об'єктів; електронний навчальний посібник; електронний підручник; електронні методичні матеріали; курс дистанційного навчання; електронний лабораторний практикум (Ігнатенко, Перевозник, 2016: 15–16).

За функціональною ознакою їх класифікують на навчально-методичні (навчальні плани, робочі програми навчальних дисциплін, розроблені відповідно до навчальних планів); методичні ЕОР (методичні вказівки, методичні посібники, методичні рекомендації для вивчення окремого курсу та керівництва з виконання проектних робіт, тематичні плани); навчальні ЕОР (електронні підручники та навчальні посібники); допоміжні ЕОР (збірники документів і матеріалів, довідники, покажчики наукової та навчальної літератури, наукові публікації педагогів, матеріали конференцій, електронні довідники, словники, енциклопедії); контролюючі ЕОР (тестуючі програми, банки контрольних завдань і завдань з навчальних дисциплін та інші ЕОР, які забезпечують контроль якості знань (Ігнатенко, Перевозник, 2016: 16–17).

Яким чином ЕОР можна використовувати при вивченні художньої культури української діаспори? Художня культура – це складне, багатопланове утворення, яке об'єднує всі види мистецтва, процес художньої творчості, його результати і систему заходів зі створення, збереження і розповсюдження художніх цінностей, виховання творчих кадрів і глядацької аудиторії.

Класифікація ЕОР для вивчення художньої культури української діаспори є такою:

1) *сайти з електронним аналогом друкованого видання.*

Це насамперед електронна бібліотека української діаспори «Діаспоріана» (Disporiana) як інноваційний метод збереження інтелектуальної спадщини української еміграції. Ініціатива її створення належить Інституту журналістики і масової комунікації Класичного приватного університету (Запоріжжя) за підтримки ентузіастів та людей доброї волі.

Проект є одним із загальнонаціональних проєктів електронних бібліотек, спрямованим на досягнення такої мети: зміцнення культурних зв'язків і формування позитивного іміджу України в світі; забезпечення можливості вільного доступу користувачів до надбань української еміграції за допо-

могою інтернету; створення електронних копій друкованих документів, які знаходяться в фондах бібліотек та інших закладів культури, приватних колекціях, з метою збереження інтелектуальної спадщини та запобігання фізичній втраті документів; можливість працювати одночасно з одним і тим же виданням багатьом користувачам, зручність перегляду. Електронна бібліотека орієнтована на широкі кола користувачів. Серед її розділів – книги з мистецтва в форматах PDF та DjVu;

2) *інформаційні ресурси про діаспорні видання:* видавництво «Дуліби» має розділ «Діаспоріана» (Дуліби);

3) *сайти архівів:* Центральний державний архів зарубіжної україніки (Центральний державний архів зарубіжної україніки); архів Українського Вільного Університету в Мюнхені (Архів Українського Вільного університету);

4) *сайти мистецьких колективів діаспори,* на яких містяться відомості про колективи, керівників, новини, аудіо і відеозаписи: Української капели бандуристів із Детройту, США (The Ukrainian Bandurist Chorus); хору «Веснівка» з Канади (Vesnivka);

5) *сайти про громади українців за кордоном та різні інституції;*

6) *сайти про мистецькі колективи, музеї, виставки діаспори:* канадський сайт «Брама» (Брама);

7) *персональні сайти композиторів, піаністів, співаків діаспори,* на яких розміщено їхні біографії, музику, дискографію, публікації, новини (про композиторів Вірко Балея із США (Virko Baley) та Ларису Кузьменко з Канади (Larysa Kuzmenko), канадського піаніста-композитора Любомира Мельника (Lubomyr Melnyk), оперну співачку з Австрії Зоряну Кушплер (Zoryana Kushpler);

8) *сайти часописів:* найстарішої газети діаспори «Свобода» (США), на якому розміщено архів з 1893 до 2019 року (Свобода); Міст online – тижневика для українців всього світу (Міст online).

Висновки. ЕОР «призначені для різнобічного і цілеспрямованого використання їх учасниками освітнього процесу з метою інформаційно-процесуальної підтримки навчальної, наукової та управлінської діяльності» (Коневщинська, 2014: 170).

Використовуючи ЕОР, викладач підвищує власний фаховий рівень, пропонує студентам різні засоби аналізу матеріалів (за допомогою герменевтичного та компаративного аналізу, аналізу документів), а також самостійно вирішує, яким чином організувати роботу студентів.

ЕОР дозволяють вирішити завдання індивідуалізації та диференціації навчання; стимулювання

різноманітної творчої діяльності студентів; виховання навичок до рефлексії; зміни ролі студента в освітньому процесі від пасивного спостерігача до активного дослідника (Ігнатенко, Перевозник, 2016: 16).

Трансдисциплінарний підхід як сукупність способів і прийомів вивчення об'єкта є нагальним у справі розв'язання багатьох проблем. Модель

трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори полягає у використанні їх як невід'ємного складника освітнього процесу. При такому підході знання окремих дисциплін стають готовими для їх спільного використання у вирішенні дослідницьких і практичних завдань будь-якої складності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Українського Вільного Університету: URL: <https://www.ufu-muenchen.de/uk/archive> (дата звернення: 01.04. 2020).
2. «Брама» (Канада) : сайт. URL: <http://www.brama.com/fun/ukr.html> (дата звернення: 01.04. 2020).
3. «Дуліби» : видавництво. URL: <http://www.duliby.com.ua/naukovo-populyarna/itemlist/category/71-diasporiana> (дата звернення: 01.04. 2020).
4. Ігнатенко О., Перевозник І. Електронні освітні ресурси як невід'ємний складник освітнього процесу. *Освіта. Технікуми. Коледжі* : навч.-метод. журнал. 2016. Ч. 3, 4 (41). С. 15–18.
5. Коневщинська О. Електронні освітні ресурси в межах інформаційного забезпечення діяльності ресурсних центрів дистанційної освіти. *Online: 2076-8184. Інформаційні технології і засоби навчання*. 2014. Том 43, № 5. С. 164–173.
6. «Культура України» : електронна бібліотека. URL: <http://elib.nlu.org.ua/index.html> (дата звернення: 01.04. 2020).
7. Міст online. URL: <http://meest-online.com/> (дата звернення: 01.04. 2020).
8. Свобода (США) : газета. URL: <http://svoboda-news.com/svwp/> (дата звернення: 01.04. 2020).
9. Центральний державний архів зарубіжної україніки. URL: <https://tsdazu.archives.gov.ua/> (дата звернення: 01.04. 2020).
10. Чайка Я. М. Трансдисциплінарність як принцип організації наукового дослідження у вирішенні комплексних проблем. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*. 2011. Ч. 102. С. 29–32.
11. Coursera. URL: <https://www.coursera.org/> (дата звернення: 29.03. 2020).
12. De Mello M. The School of the Future, University of São Paulo, Center for Transdisciplinarity Education (CETRANS), 2001.
13. DIASPORIANA.ORG.UA. URL: <http://diasporiana.org.ua> (дата звернення: 01.04. 2020).
14. edX. URL: <https://www.edx.org/> (дата звернення: 29.03. 2020).
15. ELibUkr. URL: <http://www.elibukr.org/> (дата звернення: 01.04. 2020).
16. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu> (дата звернення: 01.04. 2020).
17. Forum on the Impact of Open Courseware for Higher Education in Developing Countries, UNESCO, Paris, 1–3 July 2002: final report. Paris : UNESCO, 2002. 30 p.
18. 1st World Congress of Transdisciplinarity (1994), Preamble. Convento da Arrábida, Portugal, November 2–6. URL: <https://www.cocratos.nl/wp-content/uploads/2016/02/Charter-of-Transdisciplinarity.pdf> (дата звернення: 02. 04.20).
19. Larysa Kuzmenko. URL: <https://www.larysakuzmenko.com/bio.html> (дата звернення: 01.04. 2020)
20. Lubomyr Melnyk: pianist / composer. URL: <http://www.lubomyr.com/> (дата звернення: 01.04. 2020).
21. Manfred A. Max-Neef. Foundations of transdisciplinarity. *Ecological Economics*. 2005. № 53. P. 5–16.
22. Media Central. URL: <https://mediacentral.princeton.edu/> (дата звернення: 29.03. 2020).
23. MyEducationKey. URL: <http://www.myeducationkey.com/> (дата звернення: 29.03. 2020).
24. Nicolescu B. The Transdisciplinary Evolution of the University Condition for Sustainable Development. URL: <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8.php> (дата звернення: 01.04.2020).
25. OER COMMONS. URL: <https://www.oercommons.org/> (дата звернення: 29.03. 2020).
26. Open Yale Courses. *Yale University*. URL: <https://oyc.yale.edu/> (дата звернення: 29.03. 2020).
27. Piaget J. L'epistemologie des relations interdisciplinaires. *CERI / OCDE (ed.): L'interdisciplinarite. Problemes d'Enseignement et de Recherche dans les Universites*. Paris : OCDE, 1972. P. 131–144.
28. Prometheus. URL: <https://prometheus.org.ua/> (дата звернення: 02.04. 2020).
29. The Ukrainian Bandurist Chorus. URL: <http://bandura.org/> (дата звернення: 01.04. 2020).
30. Vesnivka. <http://www.vesnivka.com/ukrainian> (дата звернення: 01.04. 2020).
31. VideoLectures.NET. URL: <http://videolectures.net/Top/#1=en> (дата звернення: 29.03. 2020).
32. Virko Baley. URL: <http://www.virkobaley.com/> (дата звернення: 01.04. 2020).
33. wlp (the world lecture project). URL: <https://world-lecture-project.org/> (дата звернення: 29.03. 2020).
34. Zoryana Kushpler. URL: <http://www.zoryana-kushpler.de/> (дата звернення: 01.04. 2020).

REFERENCES

1. Arkhiv Ukrainskoho Vilnoho Universytetu [Archive of Ukrainian Free University]. URL: <https://www.ufu-muenchen.de/uk/archive> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
2. “Brama” (Kanada): sait [Gateway (Canada): website]. URL: <http://www.brama.com/fun/ukr.html> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].

3. “Duliby”: vydavnytstvo [Dulibes: Publishing House]. URL: <http://www.duliby.com.ua/naukovo-populyarna/itemlist/category/71-diasporiana> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
4. Ihnatenko O., Perevoznyk I. Elektronni osviti resursy yak nevidiemna skladova osvithnoho protsesu [Electronic educational resources are an integral part of the educational process]. *Education. Technical schools. Colleges : navch.-metod. zhurnal*. 2016. Ch. 3, 4 (41). S. 15–18 [in Ukrainian].
5. Konevshchynska O. Elektronni osviti resursy u mezhakh informatsiinoho zabezpechennia diialnosti resursnykh tsentriv dystantsiinoi osvity [Electronic educational resources within the limits of information support of activity of resource centers of distance education]. *Online: 2076-8184. Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia*. 2014. T. 43, № 5. S. 164–173. [in Ukrainian].
6. “Kultura Ukrainy”: elektronna biblioteka. [“Culture of Ukraine”: electronic library]. URL: <http://elib.nlu.org.ua/index.html> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
7. Mist online [Bridge online]. URL: <http://meest-online.com/> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
8. Svoboda (SShA): hazeta [Freedom (THE USA): newspaper]. URL: <http://svoboda-news.com/svwp/> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
9. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv zarubizhnoi ukrainiky [Central record office of foreign ukrainika]. URL: <https://tsdazu.archives.gov.ua/> (дата звернення: 01.04. 2020) [in Ukrainian].
10. Chaika Ya. M. Transdystyplinarnist yak pryntsyv orhanizatsii naukovoho doslidzhennia u vyrishenni kompleksnykh problem [Transdisciplinarity as principle of organization of scientific research in the decision of complex problems]. *Announcer of the Kyiv national university of the name of Taras Shevchenko. Philosophy. Political science*. 2011. Ch. 102. S. 29–32 [in Ukrainian].
11. Coursera. URL: <https://www.coursera.org/> (дата звернення: 29.03.2020) [in English].
12. De Mello M. The School of the Future, University of São Paulo, Center for Transdisciplinarity Education (CETRANS), 2001 [in English].
13. DIASPORIANA.ORG.UA. URL: <http://diasporiana.org.ua> (дата звернення: 01.04. 2020) (in Ukrainian).
14. edX. URL: <https://www.edx.org/> (дата звернення: 02.04.2020) [in English].
15. ELibUkr. URL: <http://www.elibukr.org/> (дата звернення: 02.04.2020) [in Ukrainian].
16. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu> (дата звернення: 01.04. 2020) [in English].
17. Forum on the Impact of Open Courseware for Higher Education in Developing Countries, UNESCO, Paris, 1–3 July 2002: final report. Paris : UNESCO, 2002. 30 p. [in English].
18. 1st World Congress of Transdisciplinarity (1994), Preamble. Convento da Arrábida, Portugal, November 2–6. URL: <https://www.cocratos.nl/wp-content/uploads/2016/02/Charter-of-Transdisciplinarity.pdf> (дата звернення: 02. 04.20) [in English].
19. Larysa Kuzmenko. URL: <https://www.larysakuzmenko.com/bio.html> (дата звернення: 01.04. 2020) [in English].
20. Lubomyr Melnyk: pianist / composer. URL: <http://www.lubomyr.com/> (дата звернення: 01.04.2020) [in English].
21. Manfred A. Max-Neef. Foundations of transdisciplinarity. *Ecological Economics*. 2005. № 53. P. 5–16. [in English].
22. Media Central. URL: <https://mediacentral.princeton.edu/> (дата звернення: 29.03.2020) [in English].
23. MyEducationKey. URL: <http://www.myeducationkey.com/> (дата звернення: 29.03. 2020) [in English].
24. Nicolescu B. The Transdisciplinary Evolution of the University Condition for Sustainable Development. URL: <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8.php> (дата звернення: 01.04.2020) [in English].
25. OER COMMONS. URL: <https://www.oercommons.org/> (дата звернення: 02.04.2020) [in English].
26. Open Yale Courses. *Yale University*. URL: <https://oyc.yale.edu/> (дата звернення: 29.03.2020) [in English].
27. Piaget J. L’epistemologie des relations interdisciplinaires. *CERI / OCDE (ed.): L’interdisciplinarite. Problemes d’Enseignement et de Recherche dans les Universites*. Paris : OCDE, 1972. P. 131–144 [in French].
28. Prometheus. URL: <https://prometheus.org.ua/> (дата звернення: 02.04. 2020) [in Ukrainian].
29. The Ukrainian Bandurist Chorus. URL: <http://bandura.org/> (дата звернення: 01.04.2020) [in English].
30. Vesnivka. <http://www.vesnivka.com/ukrainian> (дата звернення: 01.04. 2020) [in English].
31. VideoLectures.NET. URL: <http://videlectures.net/Top/#l=en> (дата звернення: 29.03.2020) [in English].
32. Virko Baley. URL: <http://www.virkobaley.com/> (дата звернення: 01.04.2020) [in English].
33. wlp (the world lecture project). URL: <https://world-lecture-project.org/> (дата звернення: 29.03. 2020) [in English].
34. Zoryana Kushpler. URL: <http://www.zoryana-kushpler.de/> (дата звернення: 02.04.2020) [in English].

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208903>

Владислав КНЯЗЄВ,
orchid.org/0000-0002-6516-5880
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника»
(Івано-Франківськ, Україна) kniazevvlad75@gmail.com

ОСОБЛИВСТІ СТАНОВЛЕННЯ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ (ТЕНДЕНЦІЇ, ЗДОБУТКИ, ПЕРСПЕКТИВИ)

Розвиток баянно-акордеонного мистецтва потребує глибокого висвітлення, осмислення та всебічного аналізу процесів, які відбуваються не тільки у визнаних академічних центрах, але й у регіональних осередках. В цьому контексті розвиток баянно-акордеонного мистецтва Закарпаття потребує вивчення та узагальнення.

Аналіз досліджень. У сучасних наукових дослідженнях розвиток баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті висвітлюється дотично та опосередковано. Спеціальних наукових розвідок, присвячених цій тематиці, фактично немає, що певною мірою зумовлює новизну та актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає у висвітленні та узагальненні процесів розвитку і функціонування баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті у другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. До середини 40-х рр. ХХ ст. на Закарпатті не було централізованої музичної освіти, та не викладалась гра на баяні-акордеоні. Починаючи з 50-х рр. розпочинається новий етап у розвитку музичної культури краю, який характеризується її значною професіоналізацією.

У статті висвітлено діяльність засновників професійної фахової академічної освіти на баяні-акордеоні в Закарпатті – П. Терещенка та І. Мартона. Вони не тільки започаткували навчання на цих інструментах в області, але і виховали перше покоління викладачів та виконавців по класу баяна-акордеона.

Починаючи із середини 1940-х рр. ХХ ст. в області відкриваються музичні школи. В середині 1970-х рр. їх уже було біля 35, і фактично в кожній з них було започатковано класи баяна-акордеона. Найбільші конкурсні відбори учнів на ці інструменти були у 1960–70 рр. Починаючи від 1990-х рр. спостерігається тенденція до спаду популярності баяна-акордеона у музичних школах краю.

Зазначається, що ключовим чинником для розвитку народно-інструментального мистецтва Закарпаття стало започаткування класів баяна-акордеона в Ужгородському державному музичному училищі. У діяльності цього навчального закладу значний розвиток отримало не тільки сольне, але й ансамблеве та оркестрове виконавство в різноманітних інструментальних складах, за участю баяна-акордеона.

Після здобуття Україною незалежності було засновано значну кількість різноманітних конкурсів, де регулярно беруть участь виконавці із Закарпатської області. Особливе збільшення кількості учасників, як в сольній, так і ансамблевій номінаціях, від мистецьких навчальних закладів регіону на фахових конкурсних змаганнях спостерігається у 2000–2015 рр.

На наш час на Закарпатті функціонують чотири мистецьких навчальні заклади системи Міністерства культури та Міністерства освіти і науки України: Ужгородський музичний коледж ім. Д. Загора, Ужгородський інститут культури і мистецтв, Мукачівський педагогічний коледж та Мукачівський державний університет (педагогічний факультет), у яких викладають гру на баяні-акордеоні.

Ключові слова: Закарпаття, баянно-акордеонне мистецтво, народно-інструментальне виконавство, музичні навчальні заклади, професійно-фахова освіта.

Vladyslav KNAZIEV,
orchid.org/0000-0002-6516-5880
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments
of the Institute of Arts
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) kniazevvlad75@gmail.com

THE PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF BUTTON ACCORDION MUSIC ART IN THE TRANSCARPATHIAN REGION (TRENDS, ACHIEVEMENTS, PROSPECTS)

The development of button accordion music art needs a profound study and a comprehensive analysis not only of the processes occurring in the renowned academic centres but also of the achievements at the regional level. In this context, the development of button accordion music art in the Transcarpathian Region needs to be researched and generalized.

Analysis of the available studies. The contemporary studies address the development of button accordion music art in the Transcarpathian Region only indirectly. There are no specific research publications dedicated to this particular topic, which accounts for the novelty and topicality of this research.

The article aims at revealing and generalizing the processes of development and functioning of button accordion music art in the Transcarpathian Region in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century.

Account of the main material. Before the mid-40s of the 20th century, there was no centralized music education in the Transcarpathian Region and playing the accordion and the button accordion was not taught. In the 50s, a new stage in the development of the region's musical culture began and it was characterized by significant professionalization of music.

Professional academic accordion and button accordion education in the Transcarpathian Region was founded by P. Tereshchenko and I. Marton. They were not only the first to start teaching playing these instruments in the region but also brought up the first generation of accordion and button accordion teachers and performers.

In the mid-40s of the 20th century, the first music schools were opened in the region. By the mid-70s, there were about 35 of them already and practically each of them had accordion and button accordion classes. The most competitive admission of students to these classes was in the 1960–70s. Since the 1990s, there has been a trend of decrease in the popularity of the accordion and the button accordion in the region's music schools.

The key factor in the development of instrumental and folk music in the Transcarpathian Region was the opening of accordion and button accordion classes at Uzhgorod State Music School. This school promoted the development of both solo and ensemble/orchestra performance with various sets of instruments, including an accordion / button accordion.

After Ukraine had gained its independence, a significant number of various contests were founded, with regular participation of performers from the Transcarpathian Region. The number of professional contestants from Transcarpathian music schools, both in the solo and the ensemble/orchestra categories, especially increased in the period from 2000 to 2015.

At present, in the Transcarpathian Region, there are four educational institutions within the system of the Ministry of Culture and the Ministry of Education and Science of Ukraine where accordion and button accordion performance is taught. They are: D. Zadora State Music School of Uzhgorod, Uzhgorod College of Culture and Arts, Mukacheve Pedagogical College and Mykacheve State University (Pedagogical Department).

Key words: Transcarpathian Region, accordion and button accordion music art, folk instrument performance, music educational institutions, professional education.

Постановка проблеми. В умовах реалізації завдань формування сучасної професійної музичної освіти України особливої ваги набуває осмислення специфіки становлення професійного інструментального виконавства, зокрема баянно-акордеонного, як важливого складника фахової музичної освіти.

Порівняно із суміжними, більш вивченими, сферами баянно-акордеонного мистецтва, що передусім стосуються вивчення оригінального репертуару, різноманітних історичних аспектів, виконавської творчості, його становлення та поширення на Закарпатті залишається доволі слабо дослідженим. Цілком очевидно, що подальший плідний розвиток баянно-акордеонного виконавства потребує глибокого висвітлення, осмислення та всебічного аналізу процесів, які відбуваються не тільки у визначених академічних центрах, але й урахування творчих надбань регіональних осередків. Це дозволить сприймати баянно-акордеонне мистецтво цілісно, враховуючи його локальні особливості.

Аналіз досліджень. У сучасних наукових дослідженнях простежується активізація зацікавлень процесами розвитку музичної культури Закарпаття. Про це свідчить як окремі дослідження (Грін, 2004; Росул, 2002), так і низка статей, що опубліковані в трьох збірках «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Здебільшого їх тематика торкається різноманітних історичних

питань становлення музичної культури краю, композиторської творчості відомих митців, специфіки регіонального фольклору. Увага дослідників зосереджена також на висвітленні діяльності державних мистецьких закладів (філармонії, музичного училища, музичних шкіл), творчої праці відомих педагогів, визначенні їхньої ролі в розвитку професійної музичної освіти краю. Проте у всіх цих наукових дослідженнях розвиток баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті висвітлюється дотично та опосередковано. Спеціальних наукових розвідок, присвячених цій тематиці, фактично немає, що певною мірою зумовлює новизну та актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає у висвітленні та узагальненні процесів розвитку і функціонування баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті у другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

Вклад основного матеріалу. В процесі становлення та розвитку професійної музичної культури Закарпаття домінантне значення відігравали етнокulturологічні чинники. Вони пов'язані з функціонуванням народних музичних традицій різних етносів, які проживають на території області, активним впливом професійних музичних традицій (як західно-, так і східноєвропейських), що були засвоєні провідними представниками музичної культури краю.

Професійна музична культура Закарпаття починає формуватися у 20–30-ті рр. ХХ ст. Поширеною

у краї була народна інструментальна музика, яку виконували так звані «сільські капели», які грали на святах урожаю, весіллях, народних святах. Найпопулярнішими інструментами в народі були трембіта, сопілка, скрипка, бербениця, басоля, дрімба, бубен. Починаючи із 40-х рр. все більшого поширення починає набувати гармоніка.

Міцніюча національна самосвідомість призвела до створення у великих містах області хорових колективів, оркестрів, танцювальних та інструментальних ансамблів, до складу яких входив баян-акордеон. У своєму репертуарі вони приділяли більше уваги місцевому музичному фольклору. Серед них зустрічалися і колективи, які досягнули високого виконавського рівня (наприклад, чоловічий хор «Метеор» із викладачів шкіл м. Мукачева, під керівництвом А. Скиби, який з великим успіхом концертував по містах Угорщини, Чехословаччини, Румунії). Масштабною подією були концерти симфонічного оркестру під керівництвом Я. Воски, організованого на початку 30-х років в Ужгороді при товаристві «Музичний союз» та інших (Росул, 2002).

У першій половині ХХ століття гармоніка не була поширеною у краї. Портативні органи – фісгармонії, які зіграли велику роль у виникненні гармоніки, були відомі в регіоні ще наприкінці ХІХ століття. Акордеон, з його типовими різновидами, дістав популярність незадовго після першої світової війни. Тоді на Підкарпатській Русі стали організовуватися чеські початкові і середні школи (гімназії), на уроках співів в яких нерідко можна було почути акордеон. Вірогідно, це було пов'язано з тривалим перебуванням Чехословаччини в складі Австро-Угорської імперії, столицею якої був Відень, який ще в 1829 році став батьківщиною перших акордеоністів. Після першої світової війни гармоніку в Закарпаття ввозили і рекламували агенти музичних фірм Австрії та Німеччини. Почали відкриватися й приватні музичні салони, в яких можна було придбати будь-який інструмент, в тому числі фісгармонію та акордеон. Не дивлячись на це, акордеон на Підкарпатській Русі так і не отримав в ті часи широкого поширення. Як зазначає О. Дулішкович: «Акордеон на сцені в ті часи можна було почути лише в естрадних оркестрах та студентських інструментальних колективах. Зрідка акордеон отримував більш серйозну роль, наприклад, входив до складу оркестру «Підкарпатського угорського театру», який часто ставив популярні в той час оперети» (Дулішкович, 1975: 8)

До середини 40-х рр. ХХ ст. на Закарпатті не було централізованої музичної освіти та не

викладалась гра на баяні-акордеоні. Починаючи з 50-х рр. розпочинається новий етап у розвитку музичної культури краю, який характеризується її значною професіоналізацією. Із цього часу поширення баяна-акордеона на Закарпатті відбувається дедалі активніше.

Починаючи із другої половини ХХ століття музичне життя Закарпаття стає дедалі інтенсивнішим. Найкращі музиканти і педагоги краю, серед яких Л. Клепіков, В. Ромішовська, К. Воска, Я. Гергелі, П. Терещенко, С. Хосроєва, В. Богородський, Й. Базел, Й. Гарчар та інші, скеровували нове покоління музикантів на шлях професіоналізму. Впродовж 40–50-х рр. фактично сформувалось нове покоління музичної еліти регіону. Із цього часу поширення баяна-акордеона на Закарпатті відбувається дедалі активніше. Воно розвивається навколо таких професійних музичних осередків, як Ужгородське музичне училище, Закарпатська обласна філармонія, Хустське, а згодом Ужгородське училище культури, Мукачівське педагогічне училище.

Засновниками професійної фахової академічної освіти на баяні-акордеоні в Закарпатті стали П. Терещенко та І. Мартон. Вони не тільки започаткували навчання на цих інструментах в області, але і виховали перше покоління викладачів та виконавців по класу баяна-акордеона, яке згодом продовжило традиції народно-інструментального мистецтва краю.

У становленні баянно-акордеонного виконавства на Закарпатті вагомую роль відіграв Пантелей Павлович Терещенко (1907–1985). Він став фундатором професійної освіти на баяні в краї.

Народився Пантелей Терещенко в 1907 році в селі Констянтинівка Гарбузинського району на Миколаївщині. Вчився грі на баяні у відомого місцевого гармоніста З. Кушковенка. З баяном Пантелей Павлович ніколи не розлучався. У численних конкурсах художньої самодіяльності він неодноразово здобував перші місця. У 1940–1941 рр. працює солістом-баяністом Вінницької обласної філармонії, у 1941–1942 рр. соліст та концертмейстер Полтавської філармонії, 1945–1949 рр. соліст та концертмейстер Одеської обласної філармонії.

На Закарпаття П. Терещенко переїжджає у 1949 році. До 1968 року веде клас баяна в Ужгородському музичному училищі, паралельно працюючи баяністом в оркестрі Закарпатського хору при обласній філармонії. П. Терещенко став першим викладачем баяна в Ужгородському музичному училищі.

У своїй педагогічній роботі він особливу увагу приділяв технічному розвитку студентів, відпо-

відному відображенню характеру музики, композиторського стилю, чистоті інтонування, точному відтворенню штрихової палітри. П. Терещенко підтримував тісні творчі зв'язки із провідними педагогами та виконавцями того часу – М. Різоєм та В. Безфамільновим. Завдяки цьому в репертуарі його студентів постійно звучали останні новинки баянного репертуару. Серед творів, які виконувались, – численні перекладення музичної класики, баянні концерти М. Різоля, М. Чайкіна, В. Лапинського, композиції І. Паницького, Є. Кузнецова та інших. Багато перекладень із репертуару суміжних інструментів П. Терещенко зробив сам, також він опублікував два збірники обробок для баяна закарпатських народних пісень.

У 1960-х рр. П. Терещенко першим почав викладати виборний баян на Закарпатті, що на той час було доволі новаторським кроком. Багато його вихованців продовжили здобувати вищу фахову освіту та досягли значних мистецьких успіхів. Серед них: А. Далекій – викладач Дрогобицького музичного училища, Г. Петрушевський – викладач Кишинівської консерваторії, В. Катуркін – концертмейстер Народної артистки Росії Л. Зикиної, Ф. Князев – викладач Мукачівського педучилища та інші.

Людина, фанатично віддана роботі, строгий, вимогливий вчитель, з класу Пантелія Павловича Терещенка вийшло понад 50 випускників, серед яких такі відомі на Закарпатті музиканти, як В. Білей, М. Лендел, Ф. Князев, М. Князева, А. Хазітарханов, Б. Затін, Я. Швенда, Л. Муромцева, Н. Ясинська та інші.

Серед перших відомих викладачів по баяну-акордеону на Закарпатті – Іштван Ференцович Мартон (1923–1996) – член Спілки композиторів України та Угорщини, заслужений діяч мистецтв України, один з корифеїв професійної музики Закарпаття. З іменем цього талановитого композитора, прекрасного виконавця, активного музично-громадського діяча тісно пов'язане становлення музичного життя краю повоєнної пори. Учень, друг і соратник Д. Задора – засновника закарпатської композиторської школи, І. Мартон продовжував та розвивав кращі традиції його творчої діяльності, наповнюючи їх власним баченням.

І. Мартон з юних літ почав займатися музикою. Ще з чотирьох років маленький Іштван цікавився старенькою фісгармонією, що знаходилася вдома, і на слух підбирав знайомі народні мелодії, згодом співав у церковному хорі, батько навчав сина гри на скрипці та органі.

Після закінчення 8-го класу гімназії юнак довідався про конкурс акордеоністів, який мав від-

бутися на початку 1944 року в Будапешті. Позичивши акордеон, І. Мартон протягом стислого терміну часу оволодів цим інструментом, взяв участь у конкурсі та одержав похвальну грамоту від журі II Угорського конкурсу акордеоністів.

У радянські часи І. Мартон брав активну участь в організації музичної школи та Будинку культури в Мукачеві. Починаючи із 1946 року, він працює викладачем по класу фортепіано та акордеона в цій школі, маючи великий авторитет серед колег та учнів. І. Мартон також часто виступав як соліст-акордеоніст, акомпаніатор у любительських ансамблях, а також як диригент організованого ним міського симфонічного оркестру (який діяв до 80-х років XX ст.).

У 1946 році в Ужгороді було відкрито музичне училище, директором якого став Д. Задор (1912–1985). Саме він сприяв подальшому творчому розвитку І. Мартона, який після переїзду до Ужгорода відразу вступив до Ужгородського музичного училища по класу фортепіано (Піщур, 1998).

Завдяки наполегливості та великому практичному досвіду І. Мартону вдається екстерном (за один рік) закінчити музичне училище, склавши на відмінно всі іспити. Його було запрошено на роботу до училища як концертмейстера, викладача акордеона та теорії музики. За роки педагогічної роботи в Ужгородському музичному училищі І. Мартон виховав чимало талановитих музикантів та відмінних педагогів, які успішно передали свої знання і майстерність підростаючому поколінню. Репертуар, що виконувався студентами І. Мартона, складався здебільшого із перекладень музичної класики. Серед його учнів по класу акордеона такі відомі на Закарпатті діячі баянно-акордеонного мистецтва, як Й. Бартош, Т. Вереб, Й. Іллеш та інші. Також серед учнів І. Мартона по класу баяна – один із найяскравіших сучасних українських композиторів, музикант світового рівня – Євген Станкович (нар. 1942 р.).

Починаючи від 50-х рр. XX ст. незмінними інструментами баян-акордеон стають у фольклорному та аматорському мистецтві краю. Особливого поширення вони здобули в фольклорному музикуванні сільських весільних капел у Іршавському, Тячівському та Рахівському районах. Зараз на Закарпатті нараховується доволі велика кількість хороших, танцювальних, інструментальних та інших самодіяльних колективів, до складу яких входять баян-акордеон. Багато з цих колективів успішно беруть участь в обласних оглядах-конкурсах художньої самодіяльності, різноманітних культурно-освітніх і мистецьких заходах,

фольклорних фестивалів тощо. Проте у 1960-90-х рр. їх кількість була незрівнянно більшою.

У 50-х роках в СРСР акордеон був вилучений із навчальних планів музичних шкіл та училищ. Період обмеження інструмента надовго призупинив розвиток акордеона і на Закарпатті.

Серед кращих закарпатських баяністів-акордеоністів 50-х рр. вирізнявся акордеоніст-самоучка, своєрідний музикант-«самородок» – Іван Георгійович Мущинка.

І. Г. Мущинка народився в 1934 році в селі Чинадієво Мукачівського району. В 13 років він поступає в Мукачівську музичну школу і вчиться по класу акордеона спочатку в І. Мартона, а потім у Т. Кононової. Подальші заняття юного музиканта проходили під керівництвом акордеоніста Львівської філармонії М. Осідача. В 1957 році на IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві І. Мущинка виконує «Інтермеццо» О. Белоусова в супроводі естрадного оркестру. Незважаючи на те, що І. Мущинка не працював за музичним фахом, він часто виступав як соліст художньої самодіяльності. В 1960 році на III декаді Української літератури та мистецтва в Києві за свій виступ І. Г. Мущинка отримує 14 балів з 15-ти можливих. У ті роки І. Мущинка грав такі концертні твори, як «Чардаш» В. Монті, «Вальс» А. Хачатуряна, «Фестивальний марш» Б. Тихонова – всі в обробках М. Осідача, а також «Карусель» А. Фоссена в обробці Ю. Шахнова. Від 1962 року І. Мущинка – соліст та акомпаніатор естрадного ансамблю «Угорські мелодії» при Закарпатській обласній філармонії. Уже в 1963 році він виступає з акордеоном фірми «Скандаллі» модель «Супер-6» (з «ламанною» декою), що на той час було рідкісним явищем (Дулішківич, 1972: 14–16).

Незважаючи на закриття в 50-х роках класу акордеона в музичних школах, цей інструмент отримав велику популярність та зайняв вагоме місце в художній самодіяльності Закарпаття. Хоча на ньому грали здебільшого музиканти-самоучки, серед них можна було зустріти і акордеоністів-професіоналів, які з тієї чи іншої причини не змогли продовжити свою освіту. Серед них відомі на Закарпатті акордеоністи Ю. Гопен з міста Ужгорода та І. Колесников з міста Сваляви.

Юрій Зіновійович Гопен закінчив музичну школу, а пізніше училище по класу акордеона в м. Луцьку незадовго до другої світової війни. Після її закінчення Ю. Гопен залишається на понад-строкову службу в рядах Радянської Армії, проте весь свій вільний час віддає музиці. В 1949 році його переводять служити на Закарпаття, де він стає активним учасником художньої самодіяль-

ності Ужгородського гарнізону. Ю. Гопен виступає як акомпаніатор-акордеоніст та виконує сольні номери: увертюру до опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Вальс-пушинку» та «Інтермеццо» Б. Тихонова, а також улюблені ним вальси Ф. Шопена. В 1950 році Ю. Гопен організував ансамбль акордеоністів із 12 учасників при Ужгородському гарнізонному Домі офіцерів та керував ним до 1953 року. Для цього колективу він створив низку аранжувань. Ансамбль вів активну концертну діяльність.

В 70-ті роки він керував оркестром народних інструментів одного з ужгородських підприємств, а також акомпонував жіночому вокальному ансамблю на своєму інструменті фірми «Скандаллі».

Олександр Колесников закінчив по класу акордеона Житомирську музичну школу в 1951 році. Починаючи з 1953 року він працює акомпаніатором в художній самодіяльності різних підприємств міста Сваляви. В 1962 році О. Колесников поступає в Ужгородське музичне училище на заочний відділ по класу баяна (на вступному іспиті він грав на акордеоні, хоча до того часу він уже непогано опанував і баян), проте через рік, у 1963 році, він паралельно навчається на заочному відділенні Вентспілського музичного училища (Латвія), вже по класу акордеона. Не дивлячись на труднощі, пов'язані з паралельним навчанням в двох навчальних закладах, О. Колесников успішно закінчує два училища: Ужгородське – в 1967 році і Вентспілське – в 1968 році.

У подальшому він навчався також у Дрогобицькому державному педагогічному інституті. Був активним учасником художньої самодіяльності краю. Грав на акордеоні фірми «Велтмейстер» модель «С-4».

Починаючи із середини 1940-х рр. ХХ ст. в області відкриваються музичні школи. В середині 1970-х рр. їх вже було біля 35, і фактично в кожній з них було започатковано класи баяна-акордеона. Найбільші конкурсні відбори учнів на ці інструменти були у 1960–70 рр. Починаючи від 1990-х рр. спостерігається тенденція до спаду популярності баяна-акордеона у музичних школах краю.

На наш час в області працюють 64 початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади, в яких, відповідно до державного статистичного звіту по ДМШ, станом на 2010/2011 навчальний рік навчалось 13 422 учні; у 2014 році – 14 320 учнів, з яких грі на народних інструментах 2 668; у 2015/2016 навчальному році – 14 544 учнів, з яких грі на народних інструментах – 2 665 (Підсумки роботи початкових спеціалізованих мистецьких

навчальних закладів Закарпатської області за 2010/2011 навчальний рік, 2011). Таким чином, впродовж останніх років спостерігається деяке збільшення наборів на баян-акордеон. Загальна кількість баяністів-акордеоністів у музичних школах та школах естетичного виховання Закарпаття складає в середньому близько 15 % від загального контингенту учнів.

Важливим показником виконавського рівня баяністів-акордеоністів музичних шкіл Закарпаття стали обласні конкурси виконавців, які починаючи від 1965 року відбуваються щорічно. Кількість учасників (30–40) по всіх номінаціях є відносно сталою від початку проведення змагань до нашого часу.

Центром музичної культури на Закарпатті є обласна філармонія, що була заснована 19 лютого 1946 року. Це була перша державна музична концертна установа на Закарпатті, яка призначалась для поширення та пропагування музичної культури серед населення області. Зупинимось детальніше на виступах у її стінах баяністів-акордеоністів.

Вже в середині 50-х років закарпатці мали можливість послухати професійну гру на регістровому баяні сибірського баяніста С. Мамутова. Два рази, в 1960 та в 1969 рр., приїжджав на Закарпаття А. Беляев, у його репертуарі переважала музика академічного напрямку, проте були присутні й естрадні твори та народні обробки. Лауреат всесоюзних та міжнародних конкурсів В. Бесфамільнов відвідав Закарпаття три рази: в 1963 році – він виконав концерт для баяна М. Різоля, в 1968 та в 1970 рр. – баяністом були зіграні Концерт № 1 К. Мяскова, Сюїта О. Холмінова, одна з частин Сонати № 1 М. Чайкіна, декілька номерів із «Картинок з виставки» М. Мусоргського та інші. Також гостем закарпатців неодноразово був квартет баяністів Національної філармонії України, перший концерт у області якого відбувся у 1957 році, останній – у 2012 р. Впродовж 70-х рр. з гастрольними поїздками Закарпаття також відвідали такі відомі баяністи, як В. Галкін, Ю. Казаков, Е. Мітченко, Ф. Ліпс та інші. Творче спілкування із провідними баяністами того часу не могло позитивно не позначитись на мистецькому зростанні народників краю.

Ключовим чинником для розвитку народно-інструментального мистецтва Закарпаття стало започаткування класів баяна-акордеона в Ужгородському державному музичному училищі. У діяльності цього навчального закладу значний розвиток отримало не тільки сольне, але й ансамблеве та оркестрове виконавство в різно-

манітних інструментальних складах за участю баяна-акордеона. Так, тривалий час в училищі існував викладацький квартет баяністів у складі О. Дулішковича, М. Купцової, А. Хазітарханова, А. Роццахівського. До нашого часу продовжують творчу діяльність ансамбль народних інструментів (керівник В. Стегней) та оркестр народних інструментів (керівник С. Стегней).

Серед викладачів, які в різні роки працювали та працюють на народному відділі: В. Білей, А. Хазітарханов, М. Керецман, А. Роццахівський, О. Дулішкович, М. Купцова, С. Крицький, І. Мартон, В. Марюхнич, В. Стегней, С. Стегней, П. Терещенко, В. Турлакова, С. Хваста та інші.

Серед найвідоміших випускників відділу заслужений артист України Микола Попенко, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського Йосип Франц, головний диригент Національного академічного театру опери та балету Республіки Білорусь Віктор Плоскіна, доцент КНУКІМ Галина Войтун, доктор педагогічних наук Наталя Попович, доцент Прикарпатського університету Владислав Князев та інші.

Специфіка репертуарної спрямованості баяністів-акордеоністів 1960–90-х рр., які навчались у середніх професійних мистецьких закладах області, полягала у суттєвому домінуванні перекладень музичної класики в їх програмах. На сучасному етапі спостерігаємо більше представництво оригінальної, сучасної музики у репертуарі, що відображає загальні тенденції у баянно-акордеонному мистецтві. Значна кількість випускників цих закладів здобуває вищу фахову освіту в провідних мистецьких вузах країни та продовжує трудову діяльність на Закарпатті та за рубежем.

До 90-х рр. кількість фахових змагань всеукраїнського, всесоюзного та міжнародного рівня, в тому числі в юніорській категорії, поміж баяністами-акордеоністами була незначною. Тому народникам Закарпаття було складно виявити себе. До 90-х рр. серед баяністів-акордеоністів краю тільки І. Мартон у 1944 р. зміг отримати конкурсну відзнаку міжнародного рівня. Зі здобуттям Україною незалежності започаткована значна кількість різноманітних конкурсів, де незмінними учасниками є виконавці із Закарпаття. Так, у 1989 році студент Київської консерваторії – С. Хваста (клас В. Самітова) першим виборює «Гран-прі» на міжнародному конкурсі у Франції, у 1993 році студент Ужгородського музичного училища П. Рунов (клас В. Стегней) отримує II премію на конкурсі у Клінгенталі (Німеччина) та інші.

Особливе збільшення кількості учасників, як в сольній, так і ансамблевій номінаціях, від

мистецьких навчальних закладів Закарпаття на фахових конкурсних змаганнях спостерігається у 2000–2015 рр. Зростає також кількість лауреатських досягнень баяністів-акордеоністів області. Серед призерів різноманітних конкурсів: М. Бровді, Є. Мусієць, В. Маринець, О. Олашин, І. Староста, Д. Сорока та інші.

На наш час на Закарпатті функціонують чотири мистецьких навчальні заклади системи Міністерства культури та Міністерства освіти і науки України: Ужгородський музичний коледж ім. Д. Задора, Ужгородський інститут культури і мистецтв, Мукачівський педагогічний коледж та Мукачівський державний університет (педагогічний факультет), у яких викладають гру на баяні-акордеоні.

Висновки. До 40-х рр. ХХ ст. гармоніка не була популярною на Закарпатті та не отримала широкого розповсюдження. Більш активно цей інструмент починає поширюватись починаючи від 50-х рр. ХХ ст. Баян та акордеон стають майже незамінними інструментами у фольклорному та аматорському мистецтві краю. Особливої популярності вони здобули в фольклорному музику-

ванні сільських весільних капел у Іршавському, Хустському, Тячівському та Рахівському районах.

Визначальним чинником для розвитку професійного виконавства на Закарпатті стало відкриття класів баяна та акордеона в Ужгородському музичилищі. В другій половині ХХ століття завдяки діяльності перших педагогів по фаху П. Терещенка та І. Мартона, гастролюючих виконавців, музичних шкіл поживається розвиток професійної музичної освіти баяністів акордеоністів, збагачуються форми музично-концертного життя краю.

У період незалежної України значно збільшилось представництво виконавців регіону на національних та міжнародних фахових змаганнях, започаткована вища музична освіта, попри суттєве зменшення конкурсного відбору на спеціальність «баян-акордеон», у музично-навчальних закладах краю спостерігається якісне покращення мистецького рівня баяністів-акордеоністів. Здійснені узагальнення підтверджують важливість усвідомлення творчої діяльності митців Закарпаття в контексті розвитку українського баянно-акордеонного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грін О. О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
2. Дулишкович О. Развитие аккордеонного искусства на Закарпатье : дипломный реферат. Вильнюс, 1972. 45 с.
3. Підсумки роботи початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Закарпатської області за 2010/2011 навчальний рік. Ужгород, 2011. 16 с.
4. Піцур Н. Т. Іштван Мартон. Творчий портрет : Монографічний нарис. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 64 с.
5. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Ужгород, 2010. Вип. 2. 504 с.
6. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Ужгород, 2016. Вип. 3. 520 с.
7. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках ХХ століття. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.

REFERENCES

1. Hrin O. O. Profesiine muzychnе mystetstvo Zakarpattia ХІХ – pershoi polovyny ХХ stolittia: istorychnyi aspekt [Professional music art in the Transcarpathian Region in the 19th century and the first half of the 20th century: historical aspect]. Uzhgorod: self-sustained editing and publishing office at the Department of Press and Information, 2004, 160 p. [in Ukrainian].
2. Dulishkovich O. Razvytiye akkordeonnogo iskusstva na Zakarpatyе: dyplounnyi referat [Development of accordion music art in the Transcarpathian Region: thesis abstract]. Vilnius, 1972, 45 p. [in Russian].
3. Pidsumky roboty pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv Zakarpatskoi oblasti za 2010/2011 navchalnyi rik [Results of the activity of primary specialized art schools in the Transcarpathian Region in the school year 2010/2011]. Uzhgorod, 2011, 16 p. [in Ukrainian].
4. Pitsur N.T. Ishtvan Marton. Tvorchyi portret: Monohrafichnyi narys [Ishtvan Marton. A portrait of a public figure: monographic essay]. Uzhgorod: self-sustained editing and publishing office at the Department of Press and Information, 1998, 64 p. [in Ukrainian].
5. Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zbirka statei, ese pro muzychnu kulturu Zakarpattia [Professional music culture in the Transcarpathian Region: stages of development: collected articles and essays on the Transcarpathian music culture]. Uzhgorod, 2010, Issue No. 2, 504 p. [in Ukrainian].
6. Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zbirka statei, ese pro muzychnu kulturu Zakarpattia [Professional music culture in the Transcarpathian Region: stages of development: collected articles and essays on the Transcarpathian music culture]. Uzhgorod, 2016, Issue No. 3, 520 p. [in Ukrainian].
7. Rosul T. I. Muzychnе zhyttia Zakarpattia u 20 – 30-kh rokakh ХХ stolittia [Music life in the Transcarpathian Region in the 20s and 30s of the 20th century]. Uzhgorod: PoliPrint, 2002, 208 p. [in Ukrainian].

УДК 7.04(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208904>**Віталій КОЗИНЧУК,***orcid.org/0000-0002-8518-5686*

доктор філософії,

член Національної спілки художників України,

доцент кафедри богослов'я

ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,

провідний науковий співробітник

Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *br_vitalik@bigmir.net*

ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН ЯК БОГОСЛОВСЬКИЙ ІМПЕРАТИВ

Наукове дослідження присвячене темі іконографічного канону в мистецтві. Канон – це один із найважливіших та основоположних принципів, яким керуються під час створення церковного мистецтва. Була врахована християнська сакральна культура східного обряду, на основі якої сформувався іконографічний канон. Думки італійських вчених були використані для обґрунтування наукових досліджень. Проблема дослідження лежить в межах таких дисциплін як богослов'я та мистецтво.

У статті проаналізовано стан наукового вивчення канону в мистецтві. Нині вивчення іконографічного канону залишається надзвичайно актуальним у європейському мистецтві та богословському дослідженні. Перші наукові розробки були зроблені на початку ХХ століття. Дослідниками теми іконографічного канону були Е. Тімадіс, П. Євдокімов, С. Булгаков, Е. Трубецкой, О. Клемент, Л. Успенський, митрополит Таллінський Олексій, Й. Мейендорф, Н. Зернов. Однак згадані вчені-теологи та мистецтвознавці виявляють лише поверхові відомості про канон у культурному мистецтві. Тема іконографічного канону як богословського імперативу вперше досліджується в Україні.

Не одне покоління науковців ставить собі запитання, в чому ж полягала унікальність особливої художньої «мови» пам'яток сакральної традиції? Які джерела появи нетипових зразків іконографії, стилістики та канонічної інтерпретації святого образу? Відповідь на ці запитання криється у погляді на сакральну традицію як на явище з усім комплексом самотутніх, нетипових і новаторських рис відносно канонічних візантійських творів.

Українська культура має у спадок багатющу канонічну традицію, яка найпотужніше виражена в іконописному мистецтві. Водночас ця культура є малодослідженою, однією з найбільш недооцінених у світі. Її історія – це не лише процес створення численних пам'яток – шедеврів людського генія світового значення, а й історія тисячолітнього грабунку святинь, руйнування храмів, викрадень, фальшування та переписування історичних фактів.

На жаль, Україна не змогла ще сповна оцінити ті втрати, яких зазнала наша національна культура, і цілком відновити свою історичну пам'ять. Тож привернення уваги до відомих і знаних реліквій цього періоду, які фактом своєї появи тісно пов'язані з історією та духовною традицією України, дасть можливість частково заповнити цю прогалину. Збережені християнські реліквії, сакральна архітектура та ікони – це складники сакральної канонічної традиції.

Практичне значення визначається новизною наукового дослідження та отриманими результатами. Автор окреслює термінологічний аспект іконографічного канону в мистецтві та богослов'ї, розкриває роль канону в художній системі, обговорює вплив канону на художнє сприйняття та принципи взаємозв'язку канону з релігійним мистецтвом тощо. Матеріал дослідження може бути використаний для подальших досліджень у галузі мистецтва та культурології.

Ключові слова: канон, стиль, живопис, церква, мистецтво.

Vitalii KOZINCHUK,*orcid.org/0000-0002-8518-5686*

Doctor of Philosophy,

Member of the National Union of Artists of Ukraine,

Associate Professor of the Theology Department

Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,

Leading Researcher of Precarpathian Art Museum

Doctoral Student

of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *br_vitalik@bigmir.net*

THE ICONOGRAPHIC CANON AS A THEOLOGICAL IMPERATIVE

Scientific research is devoted to the theme of the iconographic canon in art. The canon is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. Christian sacral culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed. The opinions of Italian scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as theology and the arts.

The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researchers of the theme of the iconographic canon were E. Timiadis, P. Evdokimov, S. Bulgakov, E. Trubeckoj, O. Klement, L. Uspenskij, Metropolitan Alexei of Tallin, J. Meyendorf, N. Zernov. However, this theology scientists and art criticisms are found only superficial information about the canon of the cult of art. The theme of the iconographic canon as a theological imperative is being explored for the first time in Ukraine.

Many a generation of scholars ask, what did the uniqueness of the special artistic "idom" seen in the monuments attributed to the sacred tradition? What are the sources of the emergence of atypical features of iconography, style and interpretation of the sacred image? One key to answer the above questions may be to look at the sacred tradition as a phenomenon comprising an entire corpus of original, atypical and innovative features as compared to Byzantine canonical art.

Ukrainian culture stands as an heir to the rich Christian canonical tradition which found its ultimate expression in icon painting. However, underexplored as it is, culture arguably remains also on the most underappreciated cultures worldwide. Its history is not only about the emergence of an extensive legacy including world-class masterpieces of human genius, but, more othen than not, it is also about a millennium-long despoliation of its holy sites, destruction of places of worship, misappropriation, bias and rewriting history.

Unfortunately, Ukraine has not yet been able to fully fathom the scale of loss suffered by our national culture and completely regain its history memory. This is why, raising the awareness of celebrated and iconic relics of the princely period, which, through their emergence, are closely linked to the history and spiritual tradition of Ukraine, will contribute to filling this gap in Ukrainians' collective memory to some extent. Preservet Christian relics, sacred architecture and icons all to them are components of the sacred canonical tradition.

The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The author outlines the terminological aspect of the iconographic canon in art and teology, reveals the role of the canon in the art's system, discusses the influence of the canon on artistic perception, discusses the principles of the relationship between the canon and religious art, etc. The material of the research can be used for further investigate in the fields of art and culturology.

Key words: canon, style, painting, Church, art.

Постановка проблеми. Автор ставить перед собою наукове завдання дати читачеві ґрунтовне представлення про іконографічний канон як богословський імператив. Для цього він використовує метод схематичності і окреслює основні етапи розвитку сакрального живопису на православному Сході і католицькому Заході, подає основні мистецько-богословські принципи формування іконографічного канону.

Аналіз досліджень. Формування іконографічного канону в мистецтвознавчій літературі висвітлено досить поверхово. Певні міркування про проблематику канону в культовому живописі слід шукати в італійських мистецтвознавців і богословів. П'єтро Ґаліяні розглядає традиційну духовність візантійської церкви і формування її іконографічної традиції. Автор у своїх публікаціях дає добру мистецько-богословську характеристику слов'янській іконографії (Galignani, 1981).

Як відомо, основні богословські і мистецькі концепції щодо написання і прочитання святих ікон були розроблені у VIII – IX ст. під час Сьомого вселенського собору (787 р.). Цю тему добре опрацював викладач Папського східного інституту в Римі Норман Таннер (Tanner, 1999). Для цього дослідження актуальними були посилання на італійські енциклопедичні видання, в яких розглядаються релігієзнавчі та мистецтвознавчі аспекти (Bellinger, 1989), (Biedermann, 1991).

Науковий розгляд богословських і мистецтвознавчих основ східно-візантійського сакрального мистецтва автор знаходить і в сестри Марії Донадео (Donadeo, 1981; Donadeo, 1983). Італій-

ський дослідник богослов'я ікон Гаєтано Пассареллі у своїх наукових доробках детально розглядає основні канонічні елементи христологічних і маріологічних ікон (Passarelli, 1988). Також для цієї наукової розвідки актуальними були посилання на творчі наукові напрацювання про церковне мистецтво кардинала Томаша Шпідліка і Марка Рупніка (Špidlík, Rupnik, 2005; Rupnik, 1994).

Мета статті – розглянути основні принципи іконографічного канону в сакральному мистецтві Вселенської Церкви як богословського імперативу.

Виклад основного матеріалу. Канон: термінологічний аспект. Грецьке слово "κανών" (еквівалентне єврейському) означає «тростину», «палицю певного розміру, яка слугує за еталон при визначенні розмірів», звідти і його переносне значення – «мірило». Слово «канон» у значенні «правило віри» застосовували Отці Церкви: Афанасій Великий, Іринеї Ліонський, Августин, Іван Золотоустий та інші.

В цьому значенні вчителі Церкви його перенесли на збір книг, які містять це вчення, і на Священне Писання в значенні каталогу або списку книг, призначених для читання в церкві. Тому цією назвою спочатку ще не позначалися ні їх богонадхненність, ні значення джерела норм віри. Хоча це слово деколи вживалося в значенні каталогу, однак у більшості випадків воно означало "norma", "regula (fidei)"; а в IV ст. воно вже застосовувалося виключно до корпусу книг богонадхненних як біблійного канону – книг, які є пер-

шоджерелами і нормами віри. Їх Церква вважає Божим Одкровенням (Galignani, 1981: 65–66).

Іконографічний канон у сакральному мистецтві. В образотворчому мистецтві (сакральному живописі) вживається термін «іконографічний канон» – сукупність правил, які визначають в художньому творі норми композиції і колориту, систему пропорцій. Каноном також називали іконографічний твір, який є нормативним зразком. Для античності і відродження є характерними намагання раціоналістичним шляхом знайти ідеальну закономірність у пропорціях людського тіла і вивести незмінні математично обґрунтовані правила побудови людської фігури.

В образотворчому мистецтві канони в часі змінюють один одного. Про певний обмежувальний канон у сакральному мистецтві, який формується, обґрунтовується і якого після цього повинні дотримуватися митці, як догму автор не знаходить офіційно зафіксованої інформації в канонах ні Східної, ні Західної Церков (Tanner, 1999: 19–21). Цього немає і в історії розвитку культового мистецтва.

Несторіанські, монофізитичні, якобитські, коптські, ефіопські, мелхітські та інші Давні Церкви плекали свою іконографію. Змінювався статичний стиль, манера письма, колорит, композиційна побудова, але ніколи не змінювалися богословські положення (Bellinger, 1989: 180–182). Тому помилковою є думка, що іконографічний канон певного стилю (наприклад, візантійського) у церковному живописі – це встановлені іконописні правила, яких повинні дотримуватися художники чи архітектори, які живуть у час розвитку цього «стилю».

Насправді ж відбувається щось протилежне – художники-іконописці наче мимоволі творять у певному руслі, а руслом є саме життя, історичні обставини, тогочасний світогляд, богословська та мистецька думка, наука і культура (Rupnik, 1994: 127–138). Отже, сам іконографічний канон тогочасного «церковного стилю» у мистецтві – це вже наслідок, осмислення і богословсько-теоретичне окреслення певних явищ, особливостей, які вже сталися *post factum* або продовжують відбуватися в релігійному житті церкви і які зовсім не є зобов'язуючою нормою для всіх наступних ізографів на всі віки та напрями християнства.

Первісно поняття «канону» з'являється в античному (дохристиянському) мистецтві, а пізніше – у візантійській культурі як богословський імператив. В іконописі первісно не існувало поняття канону, хоча, створюючи перші ікони в IV – VI ст. іконографічного типу *Cristo Salvatore*, невідомі

митці намагалися через одяг, обличчя, німб, благословляючу руку і книгу передати основні богословські аспекти Христа-Спасителя (Passarelli, 1988).

Деяко пізніше, в VI – VIII ст., ізографи намагалися копіювати давні чудотворні ікони, які сприймали як зразки, а близькість та відповідність оригіналу вважалися основною нормою для написання ікон. Після перемоги над іконоборством певні загальні норми щодо написання ікон почали відпрацьовувати богослови. Поступово випрацьовувалися певні іконографічні схеми й розпрацьовувалася іконографія. Прикладом цього може слугувати класична типологія *Madre di Dio* (Passarelli, 1988).

Поняття «канон» хоча й не використовувалося в іконописі, проте під ним розуміли творення лику святого на манеру Ісуса Христа (Penitenti, 2008: 26–27). Таким чином іконографічний канон церковні теологи й ізографи застосовували ширше у богословському імперативному методі.

Поняття «канон» та «канонічність» найбільше розвинулися у Візантії, що було пов'язано з типом її культури. Канонічний характер мислення візантійців відштовхувався від платонівської традиції краси, в якій світ ідей (а не матеріальний) був зразком, «каноном» для матеріального світу. Про це вдало у своїх лекціях говорить Robert Langdon (Morso, 2005: 104–107).

Ця традиція мала безпосередній вплив на містично-богословське бачення світу як ієрархічно зорганізованого невидимого і видимого (Biedermann, 1991: 529). При паралельності їх існування видимий світ в есхатологічній перспективі покликаний з'єднатися з невидимим. Крім того, видимий світ є реалізацією невидимого Божого задуму *oikonomia*, тобто «домобудівництва».

З часом слово «канон» почали застосовувати до всіх галузей церковного та державного життя Візантії. Наприклад, Андрей Критський поклав це бачення в основу форми канону (міри, правила) в літургійній поезії, відомій під назвою «Великопосний канон Андрея Критського», який донині використовується у Східних Церквах в час Великого посту.

Канонічність як естетична риса візантійського сакрального мистецтва. Світ невидимий розумівся як критерій світу видимого. Ромеї (візантійці) вірили, що існує ідеальний візуальний прообраз предмету, що в будь-яких матеріальних втіленнях залишається незмінним. Це не що інше як іконографічний тип зображення. Ця концепція є богословсько-естетичним обґрунтуванням канонічності християнського живопису.

Тому всі зображення однієї речі в різних матеріалах повинні бути канонічними, тобто зберігати іконографічний тип. Такі думки дотримувалися поважні богослови й знавці ікон: митрополит Еміліанос Тіміадіс, Павло Євдокімов, Сергій Булгаков, Євгеній Трубетской, Олівер Клемент, Леонід Успенський, таллінський митрополит Алексей, Йоан Меєндорф, Ніколас Зернов, Григорій Круг на інші (Donadeo, 1981: 22–31). Канонічність мислення візантієв сприяла трактуванню певних правил як канону і зразка для наслідування. Відповідність і близькість до взірців у певний час в візантійському мистецтві стали критерієм художньої майстерності. Звідси і написання святих образів за іконописними взірцями, на основі яких пізніше «виросло» і правило побудови у світському живописі (Vecchi, 2001: 16–99).

Отже, на таке досить традиціоналістичне і надто суворе ставлення до церковного мистецтва мали вплив також особливості церковно-суспільного устрою Візантії. Дух глобального символізму та канонічності не дозволяв ні майстрові, ні глядачеві допускати випадкові елементи у зображенні, яке виражало релігійно-державну доктрину.

Трансформація іконографічного канону в культовому живописі. В результаті християнська традиція, яка склалася, та церковне Передання отримали у візантійській культурі VIII – IX ст. силу беззаперечного авторитету. Все візантійське вважалося «канонічним» та «істинним» для інших культур. З падінням Константинополя (1453 р.) посилюється міжнародна роль Москви. В Московській державі візантійські культурні і державницькі підходи стають зразком для Російської імперії. Будь-які елементи духовності, благочестя Візантії на довгі століття і донині стають «канонічними» і «взірцевими» для Російської Церкви і її специфічної культури. Такі поняття як «канон» і «канонічність» стають в Росії, як було й у Візантії, принциповими поняттями. Таким чином канон набирає принципу «обов'язкової церковності» (Špidlík, Rupnik, 2005: 200–201).

Богословське підґрунтя іконографічного канону на Заході. В західноєвропейській християнській культурі дуже рідко вживалося поняття «канонічність ікони». Навіть до славних римських мозаїк у *La Fabbrica di San Pietro in Vaticano* такого терміну ніхто не застосовує. Це засвідчує директор мозаїчної школи Paolo di Buono (Lanzani, 2008). Але це не означає, що на католицькому Заході ікони виконували з порушенням певних правил із богословського боку чи допускали самовільне трактування певних сюжетів (єресь). Звичайно, що в сакральних образах таких відходів

немає. Поняття «канону» прийшло з візантійської східно-християнської традиції і зараз є часто вживаним, тому автору в цій науковій розвідці необхідно визначити суть цього поняття.

Для латинян основою для визначення правильного сакрального твору (подібно як на Сході за іконографічним канonom) є біблійний підхід і богослов'я святих отців стосовно священних зображень. З богослов'я святих отців вони визначають, що правдиві церковні шедеври повинні писатися художниками під впливом Святого Духа. Те, що картина на релігійну тематику зображає, повинно бути Божим оголошенням, а не фантазією митця. Загалом створений сакральний художній образ західноєвропейського художника повинен бути не зображенням земного тіла, а образом преображеної особи *Μεταόρφωσις* у всій її красі за прикладом книги Буття.

Канон як «мірило» чи «правило» в ортодоксальному іконописі. Для правильного написання ікон слід дотримуватися певних умов. Першою умовою істинності (канонічності) іконописного твору є *перебування іконописця в Дусі Святому*. Іконописець мусить бути присутній в духовному вимірі, щоб бачити образ, передати його і зобразити. Друга умова – *теоцентричність ікони* (грец. *Τέος* – «Бог» і лат. *Centrum* – «центр кола»). Тобто, іконографічний канон включає людський чинник – натхнення іконописця. Ізограф пише ікону згідно з особою Бога, а не з індивідуальним суб'єктивним образом. В цьому й полягає різниця православної ікони та західноєвропейської картини на релігійну тематику. Ікона є *Teocentrismo*.

За словами православних отців (Donadeo, 1983: 24–27) можна визначити й третю умову канонічної ікони – зображення повинно відтворювати *θεωσις* («перетворену у Христі» людину). Завдання іконопису – передати таїнство Божої особи, явленої в людському тілі. Тому необхідно розрізняти дидактичне зображення (релігійна тематика) і місце містичної присутності особи (ікона).

Ортодоксальна ікона – це свого роду містично присутній феномен. І завершальним підтвердженням канонічності в іконописі є чудотворність – *Imago thaumaturga*. В явищі чудотворності ікони є зворотна реакція – відповідь споглядача-молільника на ікону, тобто творення «містичного» діалогу. Це є найвищим сприйняттям Вселенською Церквою живописного твору як місця для молитви, яке виражається як бажання творити молитву перед цим образом, особливе відчуття Божої присутності, спонукає до навернення, віри. В цьому виявляється особливе відчуття в мистецькому творі вираження Особи, відчуття при-

сутності Особи. Такий твір, ікону Церква приймає як містерійне місце присутності особи Бога чи святого, в якому відобразилася Особа Божа. Тут важливо наголосити на тому, що чудотворність канонічної ікони не є заслугою самого іконописця.

Висновки. Якщо говорити про іконографічний канон як про богословський імператив для культурного живопису, то ним завжди залишатиметься правило, яке сприяє творенню в площині дотику таких мистецько-богословських категорій: «Бог і людина», «теологія і мистецтво», «молитва і вільне творення живого образу».

Каноном в іконописі називаємо необхідні умови істинності іконописного твору. Отже, про канон в іконописі потрібно говорити не лише в мистецькому (формальному), а і в богословському, зокрема особовому, вимірі. Тому бого-

словський канон стосується не лише стилю чи малярської техніки, в якій виконана ікона, а особи іконописця, теоцентричності зображення та теозисності самого зображення.

Взявши до уваги ці три умови ортодоксальності сакрального твору та детально їх розглянувши, можна вивести п'ять критеріїв *verum* (істинності) ортодоксальної ікони (богословський канон), тобто ті якості, які окреслюють ікону в специфічному для неї теологічному значенні відповідно до завдання, яке стоїть перед нею: за способом походження образу (джерело і середовище процесу написання. Особа іконописця); зі специфіки самого предмету (ікони як такої, на відміну від інших художніх творів); з її призначення (для молитви); за способом подачі образу; стосовно змісту зображення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Galignani P. Il mistero e l'immagine: l'icona nella tradizione bizantina. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1981. 208 p.
2. Tanner N. I concili della Chiesa. Milano : Jaca Book, 1999. 136 p.
3. Bellinger G. Enciclopedia delle religioni. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1989. 864 p.
4. Rupnik M. L'arte: memoria della comunione. Roma : Lipa Srl, 1994. 191 p.
5. Passarelli G. L'icona di Cristo Salvatore. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1988. 36 p.
6. Passarelli G. L'icona della Madre di Dio. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1988. 42 p.
7. Penitenti G. Preghiere a san Giuda Taddeo Apostolo. Piane AN : Editrice Shalom S. R. L., 2008. 159 p.
8. Morso M. Codice Da Vinci. Milano : White Star S.p.A., 2005. 256 p.
9. Biedermann H. Enciclopedia dei simboli. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1991. 656 p.
10. Donadeo M. Le icone. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1981. 128 p.
11. Vecchi A. Disegnare la figura umana e gli animali. Milano : Libritalia s.r.l., 2001. 189 p.
12. Špidlík T., Rupnik M. Teologia pastorale. Roma : Lipa Srl, 2005. 519 p.
13. Lanzani V. Lo studio del mosaico della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano. Vaticano : Tipografia Vaticana, 2008. 32 p.
14. Donadeo M. Icone di Cristo e di Santi. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1983. 128 p.

REFERENCES

1. Galignani P. Il mistero e l'immagine: l'icona nella tradizione bizantina [The mystery and the image: the icon in the Byzantine tradition]. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1981. 208 p. [in Italian].
2. Tanner N. I concili della Chiesa [The councils of the Church]. Milano : Jaca Book, 1999. 136 p. [in Italian].
3. Bellinger G. Enciclopedia delle religioni [Encyclopedia of religions]. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1989. 864 p. [in Italian].
4. Rupnik M. L'arte: memoria della comunione [Art: memory of communion]. Roma : Lipa Srl, 1994. 191 p. [in Italian].
5. Passarelli G. L'icona di Cristo Salvatore [The icon of Christ the Savior]. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1988. 36 p. [in Italian].
6. Passarelli G. L'icona della Madre di Dio [The icon of the Mother of God]. Milano : Cooperativa editoriale "La Casa di Matrona", 1988. 42 p. [in Italian].
7. Penitenti G. Preghiere a san Giuda Taddeo Apostolo [Prayers to Saint Jude Thaddeus the Apostle]. Piane AN : Editrice Shalom S. R. L., 2008. 159 p. [in Italian].
8. Morso M. Codice Da Vinci [Da Vinci code]. Milano : White Star S.p.A., 2005. 256 p. [in Italian].
9. Biedermann H. Enciclopedia dei simboli [Encyclopedia of symbols]. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1991. 656 p. [in Italian].
10. Donadeo M. Le icone [The icons]. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1981. 128 p. [in Italian].
11. Vecchi A. Disegnare la figura umana e gli animali [Draw the human figure and the animals]. Milano : Libritalia s.r.l., 2001. 189 p. [in Italian].
12. Špidlík T., Rupnik M. Teologia pastorale [Pastoral theology]. Roma : Lipa Srl, 2005. 519 p. [in Italian].
13. Lanzani V. Lo studio del mosaico della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano [The study of the mosaic of the Fabbrica di S. Pietro in Vaticano]. Vaticano : Tipografia Vaticana, 2008. 32 p. [in Italian].
14. Donadeo M. Icone di Cristo e di Santi [Icons of Christ and Saints]. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1983. 128 p. [in Italian].

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*

ГЕРМЕНЕВТИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В СЕМІОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета статті полягає у дослідженні інтелектуально-герменевтичних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєво-комунікативній «матриці» на матеріалах камерно-інструментальної творчості українських ансамблів кінця XX – початку XXI століть. Застосовано сукупність методів та методологічних підходів культурологічної герменевтики, інтермедіальних та полімодальних студій. У процесі дослідження з'ясовано, що в сучасній камерно-інструментальній практиці ансамблевих колективів України спостерігається тяжіння до універсалізму мистецького самовираження, а саме поліфункціонального розширення виконавського амплуа до горизонтів авторського творення / співтворення шляхом моделювання і презентації власних інтермедіальних проєктів. З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність наративу виконавських проєктів створюються особливі прецеденти щодо культур-герменевтичного осмислення подібних «макро-композицій». Необхідним стає застосування «змішаної» інтерпретаційної стратегії їх осягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги інтерпретації «змішаного» типу полягають у врахуванні семіологічних та комунікативних особливостей мови, логіки і поетики знаково-смислової репрезентації музичних та екстрамузичних складників цих проєктів (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стилістичне, стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій. Невичерпні ідеї виконавських інтермедіальних проєктів українських ансамблів повсякчас отримують новий розвиток у дзеркалі рецептивного бачення і щоразу потребують нового культур-герменевтичного «прочитання» у композиторському, виконавському, слухачькому, науковому та арт-критичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство України, виконавська інтерпретація, виконавський інтермедіальний проєкт, мультисеміотичний наратив, «змішана» герменевтична стратегія.

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 Managerial Staff of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *anastasiia.art@gmail.com*

HERMENEUTICS OF ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE SEMIOLOGICAL DISCOURSE OF POSTMODERNISM

The aim of the article is to study the intellectual-hermeneutic procedures of conceptualizing the meaning and ways of its performing implementation in a communicative and speech “matrix” based on chamber works of Ukrainian ensembles of the late XX – early XXI centuries. A set of methods and methodological approaches of cultural-hermeneutic, intermedial and multimodal research was applied. In the course of the study, it was found that in modern chamber practice of ensemble collectives of Ukraine there is a tendency towards universalism of artistic expression, a multifunctional expansion of the performing role to the horizons of author's creativity / co-creation through modeling and presentation of their own intermedial projects. Considering the process flow and the multisemiotic narrative of performing projects, special precedents for cultural-hermeneutic understanding of such “macro-compositions” appear. It becomes necessary to use a “mixed” interpretative strategy for understanding them as a single polyartistic text that carries a certain metaphysical message. The advantages of the “mixed” type interpretation are taking into account the semiological and communicative features of the language, logic and poetics of the sign and semantic representation of the musical and extra-musical components of these projects (whole texts or their different segments), which are combined, arranged

and fall into a new style, stylistic, symbolic and language surroundings and acquire new semantic connotations. The inexhaustible ideas of performing intermediate projects by Ukrainian ensembles are constantly being re-developed in the mirror of receptive vision and each time they need a new cultural and hermeneutic "reading" of the composer's, performing, listening, scientific and art-critical way of perceiving and comprehending artistic and aesthetic information.

Key words: *chamber ensemble, ensemble performance of Ukraine, performing interpretation, performing intermedial project, multisemiotic narrative, «mixed» hermeneutic strategy.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі ансамблево-виконавська творчість як один із різновидів художньої діяльності характеризується значною пластичністю щодо оперативного «реагування» на ті виконавські завдання, які висувуються згідно зі специфічними індивідуально-авторськими або загальновідомими естетико-стильовими настановами як окремих композиторів, так і національних / регіональних музичних шкіл, розмаїтих мистецьких течій, напрямів, епохальних музичних стилів. У ситуації загострення текстологічних, а відповідно, й інтерпретаційних проблем камерно-інструментального виконавства, предметом мистецтвознавчого, семіологічного та культур-герменевтичного аналізу постає висвітлення різноманітних форм артистичної лексики (традиційних, нетрадиційних, мануальних, позамануальних, музичних, екстрамузичних, мультиінструментальних, полімодальних) та визначення специфіки побудови інтерпретаційних моделей як окремих постмодерних композицій, так і цілісних інтермедіальних виконавських проєктів.

Аналіз досліджень. У процесі систематизації та узагальнення результатів наукових праць, що виявляються дотичними до проблематики нашої статті, ми знайшли важливі дослідження з питань музичного виконавства та семантичної інтерпретації (зокрема, В. Москаленка, В. Сумарокової, І. П'ятницької-Позднякової), комунікативістики (О. Берегової), семіологічних і медіальних студій (Н. Кіріллової) та теорії мультимодальності (В. О. Омеляненко, О. М. Ремчукової). Всі разом вони закладають теоретико-методологічний ґрунт для осягнення герменевтики камерно-інструментального виконавства у семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації на межі ХХ–ХХІ століть.

Мета статті полягає у дослідженні інтелектуально-герменевтичних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєво-комунікативній «матриці», що буде здійснене на матеріалах камерно-інструментальної творчості українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. В естетичному і семіологічному дискурсі постмодернізму, коли надзвичайно інтенсивними стають процеси асиміляції різноманітних мистецьких видів, форм і

принципів моделювання музичних композицій, виникають і нові художньо-виражальні засоби їх виконавського втілення. Еволюція виконавського лексикону є безпосередньою «відповіддю» на ті поліфункціональні артистичні завдання, що пропонують до розв'язання музикантам композитори. Крім того, часто ці завдання мають статус експериментальних, тобто таких, що висувуються вперше. Нерідко виконавцям пропонується відтворити деяку якість акустичного звучання, яка попередньо існувала лише в уяві композитора та в інструментально-музичній практиці не була актуалізована. У ситуації виконавської необхідності доповнення звуко-інтонаційного універсуму стає нагальною потреба винайдення та реалізації ультраспецифічних прийомів, які часто-густо сполучають різні семіотико-комунікативні модули артистичного мовлення – як музичного, так і екстрамузичного.

Отже, з одного боку, внаслідок приєднання до семіотики музичної інформації мовно-знакових рядів неспорідненої видової природи (вербальної, візуальної, кінесичної тощо) постають питання їх практично-виконавського втілення та техніки їх взаємно-ансамблевої полімодальної координації. А з іншого боку, оскільки «для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів» (П'ятницька-Позднякова: 2016, 45), – висувуються проблеми культур-герменевтичного характеру. Адже «головним конститутивним чинником тексту є його комунікативне призначення» (Берегова: 2009, 69), що напряму пов'язано із виконавською здатністю адекватно інтерпретувати і транслювати художньо-естетичну інформацію, якою насичене авторське повідомлення.

З огляду на це інтерпретації як процесу «виконавського (а потім, і слухачького – А. К.) доосмислення» (Москаленко: 1994, 12) потребує не тільки, власне, музичний складник, але й супутні їй елементи іншовидової природи, якими сповнені сучасні поліхудожні ансамблеві композиції (фрагменти живописних, літературно-поетичних, кінематографічних, фотографічних, театральнотрагедійних текстів, ігрове втілення образів-ролей їх персонажів тощо).

Отже, все частіше у виконавській практиці музикантів-ансамблів зустрічаємо не тільки

«історичний», «авторський», але й так званій «змішаний тип» інтерпретації (Сумарокова: 1999, 123). Він розрахований на художньо-виконавське тлумачення змісту постмодерних творів зі складною лексикою, яка характеризується вигадливим і доволі парадоксальним «міксом» свого і чужого, традиційного та інноваційного, музичного та екстрамузичного, що превалює в загальному знаково-символічному просторі сучасної «медіакультури» (Кіріллова: 2006). До того ж опанування мистецтва «змішаної» інтерпретації сьогодні потребують не тільки окремі авторські твори, що являють собою «змішані тексти» (Омельяненко, Ремчукова: 2018, 67) складної, гетерогенної структурно-сислової природи, але й цілі мультисеміотичні концертні програми.

Аналізуючи концертно-фестивальну діяльність українських камерно-інструментальних колективів наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть, можемо зазначити про стабільний інтерес виконавців до ансамблевої музики минулих культурно-історичних епох і разом з тим неабияке зацікавлення новою ансамблевою музикою з елементами полістилістики та інтермедіальності. З одного боку, це веде до формування змішаних репертуарних списків, що складаються з авторських опусів різних (іноді полярних) виконавських стилів і течій, а з іншого – впливає на появу суто виконавських концертних програм-проектів, що, по суті, є виявленням режисерських ініціатив учасників камерно-інструментальних ансамблів.

Йдеться, зокрема, про те, що в останні десятиліття в музично-виконавській практиці України спостерігається поява унікального в онтологічному та феноменологічному сенсі явища – виконавських інтермедіальних проектів. Останні є свідченням універсалізму творчого амплуа українських ансамблів, що демонструють гнучкість мистецьких форм індивідуального самовираження – одночасно виконавського (функція відтворення) та авторського (функція творення). У цьому зв'язку виникає питання, що собою являють ці виконавські проекти та за якими концептуальними і структурно-композиційними принципами вони побудовані?

Зазвичай подібні проекти постають на основі певної магістральної ідеї, натомість у конструктивному плані складаються з авторських музичних творів (або їх фрагментів), що можуть піддаватися значній переінтерпретації, колажуванню, мікшуванню, а також доповненню усілякими поліхудожніми «включеннями». Крім того, ці екстрамузичні включення у семіотико-змістовому плані стають не менш значущими елементами

загальної естетики і структури усього проекту. Тому внаслідок збереження домінантної музичної лінії та на тлі перманентної переакцентуації уваги на інші художньо-виражальні модули – вербальні, візуальні (відео, графіка), театральні-кінестичні (жестово-соматична експресія, сценічний рух, акторська техніка), стає очевидним, що подібні програми не можна інтерпретувати та сприймати частинами, блоками. Оскільки з конструктивно-змістового погляду – це єдиний текст, цілісна «макро-композиція» або вистава нового естетичного типу, структурована за принципами динамічних, драматургічних, стилістичних взаємозв'язків і тяжінь між музичними номерами, екстрамузичними «коментарями» та її персонажами / учасниками.

Зазначені вище семіологічні та герменевтичні тенденції сучасного виконавства можна проілюструвати на прикладах з артистичної практики українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть, які повсякчас актуалізують свої режисерські ініціативи у подібний спосіб.

Так, інтермедіальні рефлексії та відповідні їм «змішані» герменевтичні стратегії характерні для творчості “Ensemble Nostris Temporis” (скорочено – “ENT”, художній керівник – Богдан Сегін). Цей ансамбль неодноразово співпрацював з відомими письменниками (Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Юрій Іздрик), модельєрами (Ксенія Марченко), іншими діячами культури та скрізь позиціонує себе як колектив, відкритий до інноваційних міждисциплінарних проектів.

Приміром, згадаємо Концерт-діяство «Порожні п'єдестали» (2018), назва якого походить від однойменної п'єси Максима Коломійця для флейти, кларнету, віолончелі та фортепіано. Остання, перебуваючи в оточенні інших камерних творів сучасних молодих композиторів (Денис Бочаров, Володимир Горлінський, Дмитро Радзевський, Яна Шлябанська), стала у концептуальному плані художньою домінантою усього проекту, який мав на меті у візуально-акустичний спосіб передати образні уявлення про окремі елементи навколишнього культурного ландшафту.

Йдеться про бажання музикантів “ENT” винайти або підібрати такі аналоги звукової матерії, що могли б створити інтермедіальне відображення деяких пластичних об'ємних форм і зональних явищ, які повсякчас оточують людину в її матеріальному світі – скульптури та інших фрагментів просторового рельєфу. Безперечно, віддзеркалення матеріальної реальності у подібних звуко-символічних формах є лише ілюзорною, образно-чуттєвою візією, що, відповідно, під-

креслюється і самою назвою проекту – «Порожні п'єдестали», яка має дещо абсурдистське забарвлення.

Тут варто згадати твердження В. Москаленка про те, що будь-який музичний твір (так само, як і будь-який виконавський проект, за нашим міркуванням) – це «самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці і виявляється як ціле у діалектичному сполученні рухомої інваріантної основи та потенційної безмежності індивідуальних або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» (Москаленко: 1994, 9).

Тому, як нам видається, незважаючи на можливість багатоваріантність слухацької інтерпретації концепції проекту, що може виникати у дзеркалі індивідуального бачення і сприйматися як ексцентрична спроба відобразити «ніщо», віднайти у «порожньому місці» якийсь сенс, видати тривіальне за прекрасне, примиритися з банальним тощо, глибинні смислові вісі основного задуму авторів цього проекту перебувають поза межами сатирично-абсурдистських інтенцій. Скоріше, витлумачити цей проект можна як такий, що знаходиться у інтермедіальній площині свого ідейного підґрунтя, з одного боку, та безпосереднього виконавсько-художнього втілення – з іншого.

До того ж не випадково у підзаголовку проекту «Порожні п'єдестали» зазначається, що він є «концерт-дійством», оскільки тут окрім музичних партій є прописаною й екстрамузична «партія». Остання передбачає наявність супроводжуючої театралізованої дії із залученням додаткового реквізиту у виконанні одного з музикантів «ENT», який перебирає на себе акторське амплуа і, оперуючи певними предметами, унаочнює драматургійну лінію всього сценічного дійства за допомогою візуально-кінесичних модусів артистичної техніки.

Як наслідок, за своїм семіотичним і смисловим навантаженням ця позаінструментальна партія стає рівнозначною ансамблевою часткою, що вкупі з інструменталістами утворює сумісне кількісно-органологічне та художньо-естетичне ціле у складі: гобой (Максим Коломієць), кларнет / бас-кларнет (Артем Шестовський), валторна (Сергій Логінов), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Марія Александрова), предмети (Дмитро Радзецький).

Завдяки такому «сплаву» засобів музичної виразності та візуальної експресії ансамбістами моделюються просторові та пластичні враження. Прямуючи за ними, на наше переконання, можна простежити не тільки за мінливо-витонченим балансуванням зображального і виражального та

відчутти статику і динаміку художнього матеріалу неспоріднених видів мистецтв. Але й, крім того, стає можливим досягнути статику й динаміку внутрішньої природи живої та неживої матерії загалом. Оскільки об'єкти і форми останньої лише на перший погляд видаються непорушними (скажімо, скульптура або елементи рельєфу земної поверхні), але насправді є сповненими «живого» руху (приміром, сучасна кінетична скульптура, яка поєднує рухомі та нерухомі елементи своєї конструкції, здатна передавати реальні антистатичні ефекти тощо).

Разом із зазначеним вище прикладом подвійних медіальних кореляцій, які здебільшого презентують своєрідні музичні рефлексії на теми, образи, витвори інших видів мистецтв (музика-скульптура, музика-живопис та інші), варто вказати на наявність у творчому доробку українських ансамблів мультискладових, з семіотичного погляду, проектів. Залежно від свого концептуально-стилістичного «навантаження» вони передбачають не тільки деталізовану розробку, узгодження всіх мовних компонентів та вичерпно точне дотримання визначеного сценарію, але й нерідко спонукають ансамблів до опанування мистецтва акторського перевтілення задля дії від імені певного літературного персонажу.

У цьому зв'язку не можемо оминати увагою авторський мультимедійний проект «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна, Вадим Ларчіков), яким ансамбісти завершували свій 20-й ювілейний творчий сезон (Одеса, 27 травня 2015 р.). Йдеться про проект «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи», що позиціонувався музикантами як «арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва» і був реалізований у стінах Кафедрального лютеранського собору Святого Павла в рамках серії «Вечори камерної музики у Кірсі».

Одразу виникає питання, яке ж художньо-концептуальне підґрунтя може складати основу подібного арт-симбіозу і до чого тут зброя? Яким чином вона взагалі потрапляє у високодуховне «оточення» музичного та храмового простору? Щодо відповіді на це питання, тут слухачам стає за підмоги есе художнього керівника ансамблю, який унаочнює творчі інтенції дуету та розкриває їх основну мету – «виявити несподіваний ефект мета-резонансу духовної та матеріальної культур» (Ларчіков: 2015).

Як відомо, первісними історичними праобразами групи духових та струнних інструментів (у тому числі різновидів: струнно-смичкових, струнно-щипкових та струнних ударно-клавішних) стали тятива з мисливського луку та роги і

кістки впольованих звірів, що «відкрили» світу свою здатність звучати. Надалі, з розвитком матеріально-духовної культури людства, зброя, так само як і музичні інструменти, значно еволюціонувала, до того ж не тільки в аспекті технологічно-функціонального вдосконалення. Істотно змінився й характер сприйняття їх первинного призначення і сфери застосування, адже особливо рідкісні, старовинні (зокрема, коштовно-декоровані) екземпляри стали визнаватися як високохудожні мистецькі витвори, цінний національно-історичний скарб, а отже, предмет наукового вивчення, музейного експонування та захопленого милування поціновувачів. Поряд з цим, якщо згадати відомому приказку про те, що слово іноді буває гостріше за зброю і може завдавати не менш болючі удари, стає очевидним, що у мистецтві майстерного володіння зброєю та словом також можна віднайти спільне метафізичне підґрунтя.

Саме тому прокладена “Duo Violoncellissimo” надзвичайно витончена інтермедіальна паралель між музичним, словесним та збройовим мистецтвом виявляється цікавою інтелектуально-концептуальною знахідкою або, навіть, для деякого загадкою, що провокує допитливу аудиторію на філософські роздуми.

Водночас проект «Час збирати скарби: містерії Клію та Евтерпи» захоплює не тільки своїм оригінальним синопсисом, але й тими семіотико-виражальними ресурсами, що були залучені дуєтом у його художньо-виконавській реалізації. Зокрема, щодо зовнішнього оформлення семіотичного простору мистецької комунікації варто зазначити, що однією з важливих ланок у побудові загальної художньо-естетичної цілісності цього проекту виступила саме зброя. Задля цього в лютеранській кірсі була спеціально розгорнута експозиція зразків авторської зброї з колекції Віталія Шлайфера – засновника Музею історії зброї (м. Запоріжжя), який став ніби «віртуальним» співавтором проекту і не тільки в означеній іпостасі.

Як ми знаємо, В. Шлайфер залишив відбиток в новітній історії України як багатосторонньо обдарована постать. Його спадщина охопила не тільки сферу виставкової діяльності, колекціонування та наукового дослідження історії зброї (від доби середнього палеоліту до XX століття), але й включає художньо-літературний доробок. Таким чином, фрагменти монологів персонажів з його повісті «Амазонки на Хортиці» (2012) та роману «Час збирати скарби» (2012) стали за основу вербально-літературної «партитури» проекту, яка вмотивувала необхідність персонажного мислення і тим самим перетворила музикантів на

дійових осіб – «Намісника Клію», музи історії (або «Хранителя») та «Свідка». Дані образи-персонажі, за задумом “Duo Violoncellissimo” вступали в уявну «містеріальну філософську дуель» (Ларчіков: 2015) з виконуваними музичними творами.

До слова останні були ретельно підібрані та тематично резонували з загальною семантикою цього проекту. Серед них такі сучасні композиції для віолончельного дуєту, як: «Шабля» Йоанни Степальської-Спікс (назва твору мовою оригіналу – “Säbel”, 2001), «Ступиця колеса» Анни Ерікссон (“Navkapsel”, 2007), «Минуле. Теперішнє. Вічне» Мерзіє Халітової (2013). Разом з тим ряд інших номерів барокової (Джон Хінгстон) і класичної музики (Йозеф Гайдн), у тому числі й камерно-вокальної у виконанні запрошеного дитячого дуєту, забезпечували історико-стильове розгортання «стріли часу» у зворотному напрямку: від сучасності до музичної давнини, що створювало контрастно-діалогічні позачасові вісі.

За такого інтермедіального способу формування сумісної програмно-естетичної та художньо-семіотичної «конструкції» цього проекту слухачі і глядачі мимовільно поринали в атмосферу своєрідної подорожі культурно-історичними епохами – від сьогодення аж до міфологічних часів Клію та Евтерпи. Ба більше, завдяки продуманій концепції проекту, вдалому зовнішньо-естетичному оформленню та філігранній полімодальній техніці виконання артистам “Duo Violoncellissimo” вдалося не тільки занурили аудиторію у вир мерехтливого калейдоскопу змінюючих одне одного явищ, подій, технік, видів мистецтв, творів, імен, масок-образів, міфічних персонажів. Але найголовніше – акцентувати не на формально-історичному, а на тому глибинно-сутнісному зв'язку артефактів світової матеріальної та нематеріальної культур – зброї, музики, художньої літератури, ігрового мистецтва, що проявляється у спільному потенціалі дії їх семантичних функцій – загострювати увагу, актуалізувати внутрішні задуми, оголювати проблемні, вразливі зони, завдавати ударів, перебувати на вістрі атаки тощо.

У зв'язку із цим вважаємо, що гранична насиченість подібних виконавських проектів різновидовими мультисенсорними пластами мистецької творчості впливає на формування тих нових і перспективних поліхудожніх, полікодових та полісемантичних структур, які утворюють діалогічно-комунікативний синтетичний, інтермедіальний простір мистецької реальності сьогодення та потребують адекватного культур-герменевтичного прочитання. Оскільки «тільки осмислений текст

стає фактом культури» (Кіріллова: 2006, 59), тобто «фактом, що відбувся» (Москаленко: 1994, 2).

Висновки. У підсумку зазначимо, що на межі ХХ–ХХІ століть в камерно-інструментальній практиці українських ансамблевих колективів спостерігаємо появу тенденції поліфункціонального розширення умовно «вторинного» виконавського амплуа до горизонтів авторського творення / співтворення шляхом моделювання і презентації власних інтермедіальних проєктів. Тяжіння українських виконавців-ансамблістів до універсалізму мистецького самовираження створює особливі прецеденти щодо культур-герменевтичного осмислення подібних «макро-композицій». Відбувається ускладнення семіотико-комунікативних та інтерпретаційних процедур трансляції і «здобуття» сенсу артистичного висловлювання.

З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність наративу виконавських проєктів стає очевидною необхідність застосування «змішаної»

інтерпретаційної стратегії їх досягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги останньої полягають у врахуванні семіологічних особливостей мови, логіки і поетики знаково-сислової репрезентації музичних та екстрамузичних складників цих проєктів (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються довільному комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій.

Отже, невичерпні ідеї виконавських інтермедіальних проєктів українських ансамблістів повсякчас отримують новий розвиток у дзеркалі рецептивного бачення і, відповідно, щоразу потребують нового культур-герменевтичного «прочитання» у композиторському, виконавському, слухачькому, науковому та арткритичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті : монографія. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. С. 67–78.
2. К 20-летию творческой деятельности Дуэта «Виолончеллиссимо». «Музыкальная карта»: академическая музыка, АНО «Информационный музыкальный центр», 27 мая 2015 г. URL: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> (дата звернення: 13.02.2018).
3. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд. ; перераб. и доп. Москва : Академический Проект, 2006. 448 с.
4. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1994. 27 с.
5. Омеляненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности. *Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка.* 2018. № 3(17). С. 66–78. DOI 10.25513/2413-6182.2018.3.66-78
6. П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* Вип. 30. Київ : Мілленіум, 2016. С. 43–52.
7. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Вип. 3. Київ, 1999. С. 117–126.

REFERENCES

1. Berehova O. M. Rol' tekstu v komunikatsiynykh protsesakh: mizh dyskursom ta interpretatsiyeyu [The role of the text in communication processes: between discourse and interpretation]. Culture and communication: cultural discourses in Ukraine in the 21st century. Kiev: Institute of Cultural Studies, 2009. pp. 67–78 [in Ukrainian].
2. К 20-letiyu tvorcheskoy deyatelnosti Dueta “Violonchellissimo” [On the 20th anniversary of the creative work of the Duet “Violoncellissimo”]. “Musical map”: academic music, ANO “Information Music Center”. (May 27, 2015). Retrieved from: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> [in Russian].
3. Kirillova N. Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu. [Mediaculture: from modern to postmodern]. Moscow: Academic Project, 2006. 448 p. [in Russian].
4. Moskalenko V. G. Teoretichnyy i metodichnyy aspekty muzychnoy interpretatsiyi [Theoretical and methodical aspects of musical interpretation]. Extended abstract of doctor's thesis : 17.00.02. Kyiv: NMAU, 1994. 27 p. [in Ukrainian].
5. Omelyanenko V.A., Remchukova E.N. Polikodovyye teksty v aspekte teorii mul'timodal'nosti [Multicode texts in the aspect of multimodality theory]. Communicative research. Issue: Multicode Text: Discursive Practices and the Problem of Metalanguage. 2018. Vol. 3(17), pp. 66–78. DOI 10.25513/2413-6182.2018.3.66-78 [in Russian].
6. Pyatnitska-Pozdnyakova I. S. Deyaki aspekty semantichnoho analizu muzychnoho tekstu [Some aspects of the semantic analysis of a musical text]. Notes of Art Criticism. Kyiv : Millennium, 2016. Vol. 30, pp. 43–52 [in Ukrainian].
7. Sumarokova V. Vykonavs'ka tradytsiya yak chastyna khudozhnoyi interpretatsiyi muzychnoho tvoruv [Performing tradition as a part of artistic interpretation of a musical work]. Musical Performance: Scientific Bulletin of NMAU named by P. Tchaikovsky, 1999. Vol. 3, pp. 117–126 [in Ukrainian].

Ольга КУБІК,

orcid.org/0000-0002-5277-8266

магістр,

аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) ksanyok@ukr.net

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ: ІСТОРИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті аналізується історичний шлях становлення та розвитку ансамблевого мистецтва бандуристів Прикарпаття упродовж XX – початку XXI ст. Важливий внесок у функціонування ансамблевого виконавства на Прикарпатті зробили і продовжують робити відомі музичні постаті цього регіону – І. Стефанович, М. Шевченко, В. Дутчак, Н. Брояко, М. Лакхнюк та інші. Значну роль у поширенні ансамблевого музикування відіграли викладачі та студенти Івано-Франківського музичного училища, викладачі музичних шкіл міста, які були першими учасниками капели бандуристів краю під проводом І. Стефанович. Пізніше справу першої бандуристички Прикарпаття продовжили Я. Жовнірович, Г. Керниця, Т. Степаняк, М. Шевченко.

Виокремлено загальні тенденції цього виконавського напрямку і типологічну диференціацію ансамблів. Найбільшу кількість бандурних ансамблів становлять дитячі ансамблі початкових музичних закладів освіти; також функціонують студентські ансамблі, ансамблі викладачів-бандуристів, аматорські колективи, бандурні ансамблі при різних установах. Практично більшість учасників ансамблів бандуристів Прикарпаття мають музичну освіту, а отже, є професійними виконавцями на бандурі. Бандурні колективи Франківщини переважно однорідні за виконавським складом та інструментарієм: секстет «Сонячна струна», секстет «Орнамент», тріо «Пектораль», дуєт «Metamorfosi», народно-аматорський ансамбль «Намисто», ансамбль «Бандурні барви», «Чарівні струни» та інші. Мішаних ансамблів у поєднанні з бандурою на цей час невелика кількість: дуєт «Діалоги», ансамбль «Воля», Муніципальна Капела бандуристів м. Івано-Франківська. Дуєт «Діалоги» популяризує у своєму виконанні як вокально-інструментальні, так і інструментальні твори. Муніципальна Капела бандуристів пропонує ансамблеве виконавство у поєднанні з хором мистецтвом. У репертуарі капели твори, різноманітні за жанром, а також багато авторських аранжувань керівника колективу.

Здійснено характеристику творчої діяльності провідних колективів бандуристів регіону, а саме – Муніципальної Капели бандуристів, тріо «Срібний передзвін», тріо «Намисто», квартету «Гердан», мистецьких колективів початкової освіти, ансамблів базових та вищих навчальних закладів. Висвітлено мистецькі перемоги ансамблів бандуристів, а також репертуарні пріоритети. Тематика репертуару – духовні твори, патріотичні композиції, українські народні пісні, колядки, щедрівки, краці зразки світової класики, переклади та аранжування сучасних митців, а також інструментальна музика.

Ключові слова: бандурне мистецтво, ансамблеве виконавство, ансамблі бандуристів Прикарпаття, репертуарні пріоритети, муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківська.

Olha KUBIK,

orcid.org/0000-0002-5277-8266

Master,

Graduate Student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrument Art
of Vasyl Stephanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) ksanyok@ukr.net

THE SPECIFICITY OF THE DEVELOPMENT OF THE BANDURA ENSEMBLE ART OF THE CARPATHIAN REGION: THE HISTORICALLY-PERFORMING ASPECT

The article analyzes the historical way of formation and development of the bandurist ensemble art of the Carpathian region during the XX – beginning of XXI centuries. The important contribution to the functioning of the ensemble performance in the Carpathian region has been made and is being continued by well-known musical figures of the region – I. Stefanovich, M. Shevchenko, V. Dutchak, N. Broyako, M. Lakhnyuk and others. Teachers and students of Ivano-Frankivsk School of Music, teachers of music schools in the city, who were the first participants of the bandura band led by I. Stefanovich, played a significant role in the dissemination of ensemble music. Later, the work of the first bandurist of the Carpathian region was continued by Y. Zhovnirovich, G. Kernitsa, T. Stepanyak, and M. Shevchenko.

The general tendencies of this performance direction and the typological differentiation of ensembles are distinguished. The largest number of bandura ensembles are children's ensembles of primary musical educational establishments; student

ensembles, bandurist instructor ensembles, amateur groups, bandur ensembles at various institutions also function. Almost most of the band members of the bandura band of Prykarpattya have music education, which means they are professional bandura performers. The bandura bands of the Frankivsk region are mostly homogeneous in their cast and instrumentation: sextet "Solar String", sextet "Ornament", trio "Pectoral", duet "Metamorfozi", folk-amateur ensemble "Necklace", ensemble "Bandur colors" and other. There is a small number of mixed ensembles combined with bandura for today a small number: duo "Dialogues", ensemble "Volia", Municipal Bandura Band of Ivano-Frankivsk. The duo "Dialogues" promotes both vocal-instrumental and instrumental works. The Bandura Municipal Chapel promotes ensemble performance in conjunction with choral art. The choir's repertoire includes works of various genres as well as many author arrangements by the head of the group.

The characteristic of the creative activity of the leading bands of bandura players has been carried out, namely, the Municipal Bandura Band, the Trinity "Silver Ring", the "Necklace" Trio, the "Gerdan" Quartet, the art collectives of primary education, ensembles of basic and higher educational institutions. The artistic victories of the Bandurist ensembles as well as the repertoire priorities are highlighted. The topics of the repertoire include spiritual works, patriotic compositions, Ukrainian folk songs, carols, bounty, best examples of world classics, translations and arrangements of contemporary artists, as well as instrumental music.

Key words: *bandura art, ensemble performance, bands of bandura players of Prykarpattia, repertoire priorities, municipal choir of the bandurists of the town of Ivano-Frankivsk.*

Постановка проблеми. Бандурна творчість постійно привертає увагу митців та науковців, оскільки зберігає традиційні національні риси художньої культури України. Невіддільною частиною академічного бандурного виконавства є ансамблева творчість, яка активно розвивалася та видозмінювалася протягом кінця ХХ – початку ХХІ ст. За складом це вокально-інструментальні, інструментальні, однорідні або мішані колективи; за кількістю учасників – великі та невеликі творчі групи. В репертуарі ансамблів спостерігаємо різні за тематикою і рівнем складності інструментальні й вокально-інструментальні композиції, які дають можливість розширити виконавські можливості й професійний рівень бандуристів. Сьогодні ансамблеве бандурне мистецтво представлене в усіх регіонах України, проте кожен з них має свої виконавські традиції, історію та особливості. Не винятком у цьому є й ансамблеве бандурне виконавство Прикарпаття.

Аналіз досліджень. Бандурне мистецтво України сьогодні активно досліджується в регіональному контексті (Тернопільщина – М. Євгенєва, Рівненщина – Б. Столярчук і Г. Топоровська, Чернігівщина – О. Васюта, Дніпропетровщина – Т. Чернета, Волинь – Н. Никитюк, Харківщина – Н. Хмель та інші). Бандурне виконавство на Прикарпатті досліджено у працях провідних науковців, серед яких О. Бобечко (Бобечко, 2017), В. Дутчак (Дутчак, 2009), Б. Жеплинський (Жеплинський, 2016), І. Лісняк (Лісняк, 2019) та інші. Історію становлення та розвитку бандурного мистецтва регіону і, зокрема, її провідного колективу – Муніципальної Капели бандуристів – досліджують автори колективної монографії «Дзвенить могутньо, святі бандури» – В. Дутчак, С. Жовнірович, М. Шевченко (Дутчак та ін., 2009). Б. Жеплинський (Жеплинський, 2016) та

І. Лісняк (Лісняк, 2019) енциклопедично згадують у своїх працях провідні колективи Івано-Франківщини: муніципальну Капелу бандуристів Центрального Народного дому № 1 м. Івано-Франківська, квартет «Гердан», тріо «Пектораль» та інші. Мистецьку й наукову творчість В. Дутчак вивчає О. Бобечко, де також аналізує творчі здобутки квартету «Гердан» (Бобечко, 2019); про бандурні колективи регіону згадує у своїх дослідженнях О. Кубік (Кубік, 2019а; Кубік 2019b). Проте сьогодні відсутнє цілісне й комплексне дослідження становлення колективного виконавства бандуристів Прикарпаття, що й визначає **наукову новизну** статті. Матеріали статті отримані авторкою за допомогою спостережень, опитування, інтерв'ю.

Метою роботи постає характеристика становлення та специфіки розвитку ансамблевого бандурного виконавства Прикарпаття. Ансамблеве мистецтво бандуристів розглядається в контексті загального розвитку академічного бандурного виконавства регіону.

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ ст. по всій Україні активізувалося створення численних аматорських колективів бандуристів, засновувалися класи гри на бандурі в навчальних закладах різного рівня, що сприяло поступовій професіоналізації освіти й виконавства. Ансамблеве музикування на бандурі було представлене переважно колективами жіночого і мішаного складу. Провідним чоловічим ансамблем колективом в Україні була і залишається Національна заслужена Капела бандуристів ім. Г. Майбороди. Саме під враженнями виступів цього колективу у 60-тих рр. у Ірини Дмитрівни Стефанович (1934–1988) – засновниці бандурного мистецтва на Прикарпатті, викладача народного відділу Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського (Дутчак та ін., 2009: 28),

виник задум створити капелу на Прикарпатті. Ірина Дмитрівна Стефанович з 1964 року працювала в музичному училищі. Ансамбль музичного училища м. Івано-Франківська став базою для створення повномасштабного колективу. Основою колективу стали бандуристи Марія Криховецька, Марія Калитка, Степан Жовнірович, Оксана Бацяк та інші. Концертмейстером капели бандуристів був Богдан Іванович Дебенко. Випускники Ірини Дмитрівни Стефанович працювали і продовжують її справу сьогодні в усіх музичних школах області, викладають бандурне мистецтво у середніх та вищих музичних навчальних закладах: Марта Шевченко, Марія Стахмич, Марія Лахнюк, Оксана Шкредко, Степан Жовнірович, Мирослава Кардаш, Надія Брояко та ін. (Дутчак та ін., 2009: 37).

У початкових мистецьких закладах теж були створені малі та великі ансамблеві форми. Клас бандури був відкритий у педагогічному інституті ім. В. Стефаника (зараз Прикарпатський національний університет). Керівником першого ансамблю бандуристів стала Марта Шевченко (тепер – заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»). В квітні 1967 року ансамбль бандуристів отримав I місце і грамоту Міністерства освіти України на конкурсі серед вищих навчальних закладів. До репертуару колективу входили українські народні пісні, твори молодих композиторів Прикарпаття, популярні естрадні пісні свого часу (Дутчак та ін., 2009: 80). Цей колектив функціонував до 1973 року. Пізніше бандуру студенти вивчали лише як додатковий інструмент.

Провідними осередками професійної музичної освіти Прикарпаття є Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Калуське училище культури і мистецтв, Навчально-науковий Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника» (Дутчак та ін., 2009: 82).

З 1990-тих років, а особливо в період становлення Незалежності України, починається відродження бандурного мистецтва у вищій школі Прикарпаття. Зокрема, на музичному факультеті Віолетта Дутчак створює студентський аматорський ансамбль бандуристів, який брав активну участь у різних концертних програмах. Пізніше (1995–1998) ансамблем на факультеті керувала Надія Брояко (сьогодні – професорка Київського національного університету культури і мистецтв).

З 1999 року і до сьогодні бандурне мистецтво пропагує Віолетта Дутчак – завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», професорка, доктор мистецтвознавства (Бобечко, 2017: 61).

Найбільшу кількість серед бандурних ансамблів Івано-Франківщини становлять дитячі ансамблі, оскільки ансамблева гра практикується у кожній ДМШ чи ДШМ нашої області. Дитячі ансамблі бандуристів нашого краю відіграють важливу роль у популяризації ансамблевого бандурного мистецтва.

До найяскравіших колективів області можна віднести: ансамбль бандуристів «Чарівні струни» Коломийської ДМШ №2 ім. Г. Грабець (2016р., керівник Марина Скіцько), ансамбль–лауреат I премії на обласному конкурсі «Ансамблеве музичування» (2017 р.); учасник конкурсу-фестивалю «Самоцвіти» Agua fest (Болгарія, диплом II ступеня); лауреат I премії на Міжнародному фестивалі – конкурсі «Квітуча Україна» (м. Київ, 2018 р.) та інші; ансамбль бандуристів – «Бандурні барви» ДМШ № 3 ім. А. Кос-Анатольського м. Івано-Франківськ, керівник Ірина Люба, ансамбль тричі лауреат обласного конкурсу «Ансамблеве музичування», учасник фестивалю «Коляда на Майзлях» та проєкту «Маестро»; ансамбль бандуристів Калуської ДМШ (керівник Світлана Матішин), колектив здобув I премію на Другому Всеукраїнському конкурсі бандурного мистецтва «Кобзарському роду нема переводу» (м. Кам'янець-Подільський, 2019 р.) та є лауреатом XI Фестивалю кобзарського мистецтва імені Юрія Сінгалевича «Дзвени, Бандуро!» (м. Львів); ансамбль бандуристів Долинської дитячої школи естетичного виховання дітей ім. М. Антоновича (керівник Галина Мазур), колектив – лауреат Всеукраїнського конкурсу ім. А. Онуфрієнка (м. Дрогобич, 2013 р.); ансамбль «Срібний передзвін» Снятинської ДМШ (2015 р., керівник Галина Збіглі), ансамбль – лауреат премії ім. Романа Сімовича; ансамбль бандуристів ДМШ № 2 ім. В. Барвінського (керівник Тетяна Балагура), колектив – лауреат Всеукраїнського фестивалю-конкурсу юних бандуристів «Чарівна бандура» (м. Одеса) 2013 рік – I премія; 2018 рік – III премія); ансамбль бандуристів Тисменицької ДШМ ім. Й. Княгиницького «Квіти сонця» (2014 р., керівник Ірина Князева); ансамбль бандуристів Бурштинської ДМШ (2009 р., керівник Богданна Верещинська), колектив брав участь в проєкті «В бандурі дзвінкострунній – душа народу»; ансамбль бандуристів Надвірнянської ДМШ (керівник Оксана

Гасько) та інші. Б. Жеплинський у своїх дослідженнях згадує дитячу капелу бандуристів (м. Калуш). Керівники – Осипа Таруцька, Оріся Констанкевич, Галина Микуляк. Капела – лауреат фестивалю до 180-ї річниці з Дня народження Т. Шевченка (Жеплинський та ін., 2016: 42).

Загалом дитячим ансамблям Прикарпаття притаманні однорідний склад, здебільшого кількісно великі форми колективів, триголосся у вокальних партіях, у репертуарному плані – патріотичні, жартівливі, інструментальні композиції та обробки народних пісень.

В музичному училищі ім. Д. Січинського сьогодні функціонує студентська капела бандуристок (керівник Марія Лахнюк) та малі ансамблеві форми. Репертуар колективів складають українські народні пісні, сучасні аранжування, обробки українських народних пісень, інструментальна музика: сл. В. Крищенко, муз. Г. Татарченка «Молитва», обр. А. Кос-Анатольського «Чи є ж то полечко не оране?», муз. Л. Остапенка, аранж. І. Мокрогуз «Моя земля», муз. С. Людкевича «Старовинна пісня», муз. А. Кос-Анатольського, аранж. В. Дутчак «За горами, за морями», обр. Г. Цицалюка «Закувала зозуленька», сл. М. Вороного, аранж. С. Овчарової «Легенда» та інші. Капела в основному є навчальним колективом, на її базі відбуваються концертні державні іспити, вона також бере активну участь у виконавських програмах в місті й області.

Ансамбль бандуристів Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника здебільшого бере участь у концертних програмах університету, міста, області. Незмінним керівником колективу з 1991 року є професор Віолетта Дутчак. Колектив має такі творчі здобутки – лауреат Всеукраїнського фестивалю «Дзвени, бандуро» (Ялта, АР Крим, 2006); Всеукраїнського конкурсу «Дзвени, бандуро» (III премія, Дніпропетровськ, 2008); Міжнародного конкурсу «Вічний рух» (II премія м. Дрогобич, 2010); учасник Різдвяних фестивалів «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ, 2010–2014) (Бобечко, 2017: 70). Репертуар включає в себе твори українських та зарубіжних композиторів: сл. Т. Угрин, муз. О. Герасименко «Дош», «Сповідь» О. Герасименко, «Дума про Нечая» аранж. В. Дутчак, «Калина приморожена» аранж. В. Дутчак, «Гомін степів» Г. Китастого, «Щедрик» аранж. Ю. Олійника та інші. Сьогодні студентський колектив також функціонує на заочному відділенні.

Серед популяризаторів бандурного музичування на Прикарпатті й викладачі дитячих музичних закладів. Крім викладацької діяльності,

більшість із них грає у невеликих за складом, здебільшого однорідних ансамблях.

Яскравими представником такого складу стали: секстет викладачів-бандуристок Калуської ДМШ – «Орнамент» (2013 р.), лауреат I премії Всеукраїнського конкурсу «Франкове Підгір'я» (м. Дрогобич, 2016 р.); лауреат I премії IV Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах «Мереживо» (м. Рівне, 2019 р.); лауреат XI Фестивалю кобзарського мистецтва імені Юрія Сінгалевича «Дзвени, бандуро» та інші; секстет викладачів-бандуристок Косівської ДШМ – «Сонячна струна» (2007 р., керівник Світлана Лазован), ансамбль гастролює за межами України та має у своєму доробку альбом під назвою «Музика двох народів», відеокліп на композицію «Подай руку Україні»; тріо викладачів-бандуристок «Колорит» у складі М. Романюк, О. Атаманюк, А. Івасюк (м. Коломия); народно-аматорський ансамбль викладачів-бандуристок – «Намисто» (1991 р., керівник Світлана Березовська) (м. Городенка), ансамбль – лауреат премії ім. Леся Мартовича на Покутті та інші.

Значною популярністю на Івано-Франківщині користується форма жіночого тріо бандуристок. Одним із перших тріо області був відомий колектив «Срібний передзвін» Центрального будинку культури (керівник Марта Шевченко), учасники тріо – Марта Шевченко, Ольга Носків та Надія Марініченко, пізніше замість Н. Марініченко – Ярослава Стасів. Колектив мав ряд нагород та гастролював у Росії, Румунії, Чехословаччині, Югославії, Великобританії, Канаді. Тріо має звання лауреата фестивалів народної творчості та фольклорних фестивалів. Тематика репертуару – українські народні пісні, колядки, щедрівки, патріотичні твори (Дутчак та інші, 2009: 129); Івано-Франківське муніципальне тріо бандуристок «Намисто» (1996 р., керівник Надія Нестерук); народно-аматорське сімейне тріо бандуристок родини Вівчаренків; тріо бандуристок при Івано-Франківській організації реєстрації актів цивільного стану (учасники – Оксана Холодняк, Ірина Князева та Віта Телепчук), тріо «Пектораль» (керівник В. Павліковський), тріо «Згарда» у складі: – Марія Шпінталь (керівник), Тетяна Пазюк-Підгірняк, Людмила Балагун. Про окремі тріо бандуристок Прикарпаття згадує у своїй книзі Богдан Жеплинський, а саме: студентське тріо «Гердан» у складі Ірини Хіміної, Ольги Кузьмихи, Віолетти Дутчак (Жеплинський та ін., 2016: 82) та тріо бандуристок «Жайвір» у складі Оксани Шнайдер, Наталії Степаняк та Христини Скрипки (Жеплинський та ін., 2016: 93).

При Івано-Франківській обласній філармонії певний період функціонував дует бандуристок у складі Марії Шпінталь та Оксани Вальнюк; сьогодні ж існує дует бандуристок у складі Ірини Королевич та Надії Шейгец – «Metamorfosi».

Окрасою міста Івано-Франківська і області є квартет «Гердан», створений на базі студентів ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» Віолеттою Дутчак у 2010 р. Сьогодні це мистецький колектив кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва. До складу квартету входять: Надія Вівчарук, Наталія Федорняк, Віолетта Дутчак, Світлана Матіїшин. Колектив гастролює з великим успіхом в Україні та за її межами – Польщі, Угорщині, Литві. Квартет є учасником і лауреатом низки провідних конкурсів, зокрема: Міжнародного конкурсу виконавців «Вічний рух» – І премія (м. Дрогобич, 2011); Міжнародного фестивалю європейських культур (м. Гожув-Великопольський, Польща, 2012, 2016); Міжнародного Різдвяного фестивалю «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ. 2015–2020) та інші. Квартет – учасник концерту, що був присвячений пам'яті видатних бандуристів ХХ ст. (м. Львів, 2015), ансамбль виконав твори «Білі тополи» Петра і Павла Солодухи, аранж. В. Дутчак та українську народну пісню в обр. С. Овчарової «Гаданочка» [Жешлинський та ін., 2016: 163]. У 2019 р. квартет «Гердан» взяв участь у створенні й озвученні документально-музичного фільму режисера Руслана Ганущака «Україна. Майдан. Перезавантаження», до якого увійшли високопатріотичні й драматичні твори українських композиторів (О. Герасименко, В. Дутчак, Т. Саматі-Оленєвої та ін.), українські народні пісні. Авторкою та координатором проекту, що здійснювався на базі обласної телерадіокомпанії «РАІ» за підтримки Українського культурного фонду, була В. Дутчак. Презентація фільму відбулася 24 жовтня 2019 року в театрі кіно «Люм'єр» в м. Івано-Франківську, а його подальші покази – по всій Україні.

Розглянувши функціонування вищезгаданих колективів, можна зробити висновок, що прикарпатські бандурні ансамблі, однорідні за складом, суто жіночі, переважно малих форм.

Проте невелика кількість бандурних ансамблів має мішаний склад. Серед них: дует «Диалоги» утворений 2008 року та упродовж 2010–2014 рр. був штатним колективом Івано-Франківської філармонії ім. І. Маланюк у складі Ігоря та Надії Євенків (баян та бандура), дует – лауреат багатьох міжнародних конкурсів та фестивалів, зокрема, «Премія міста Ланчіано» –

І премія (Італія), дует має складний різноплановий репертуар: Концерт D-dur А. Вівальді, «Соловейко» сл. і муз. М. Кропивницького, «Як би мені черевики» муз. М. Скорика, сл. Т. Шевченка, «Ой піду я межі гори» сл. і муз. А. Кос-Анатольського та інші (Лісняк, 2019: 173); ансамбль «Воля» Івано-Франківського обласного громадського товариства «Бойківщина» (2004 р., керівник Лариса Дуда, до складу ансамблю, крім бандури, входить ще й скрипка; (Дуда, 2014: 5).

«Візитною карткою» Прикарпатського краю є Муніципальна Капела Бандуристів Центрального народного дому міста Івано-Франківська. Бандурне ансамблеве музикування активно переплітається із традиціями хорового багатоголосого співу (Дутчак та ін., 2009: 52). Першим керівником капели була І. Стефанович, пізніше Т. Степаняк, а з 1992 року – Марта Шевченко, хормейстер колективу – Ірина Моргулець. Капела у 2016 році відзначила своє 50-річчя. Муніципальна капела бандуристів – мішаного складу, до неї входить жіноча група – бандуристки та представники чоловічої групи – хорові партії. Під керівництвом М. Шевченко розширився репертуар капели – духовні твори, козацькі, стрілецькі, повстанські пісні, шевченківський репертуар, колядки, щедрівки, твори сучасних композиторів, інструментальна музика. Марта Шевченко видала збірник творів для капели бандуристів «Задзвенімо разом, браття» (Шевченко, 2003). Як і раніше, основними складовими частинами концертного репертуару колективу залишаються оригінальні авторські твори й транскрипції (Дутчак та ін., 2009: 53). З капелою виступають солісти – Віолетта Дутчак, Світлана Березовська, Оксана Холодняк, Орест Турок, Мирослав Петрик, Петро Герасимів, Володимир Милик та інші, а також дует бандуристок «Ладо» у складі Уляни Яців та Юлії Пасічняк.

Капела є учасником та лауреатом багатьох конкурсів, мистецьких заходів: Гран-прі Всеукраїнського фестивалю «Дзвени, бандуро» (Дніпропетровськ, 1999 р.), диплом лауреата І ступеня Міжнародного фольклорного фестивалю «Коломийка – 2002» та ін. (Дутчак та ін., 2009: 136). Колектив з успіхом гастролював у Польщі, Словаччині, Сербії.

Загалом репертуарну скарбницю ансамблевого музикування бандуристів поповнили нотні збірники упорядкування прикарпатських митців – Віолетти Дутчак («Кобзареві струни», «Любіть Україну»), Лариси Дуди – «Квітенько-бойкине», твори місцевих композиторів – Богдана Шиптура та Володимира Павліковського, обробки для капели бандуристів Марії Лахнюк та Мар'яни

Гусар. Ансамблеве виконавство бандуристів хоч і побутує протягом довгого періоду в різних формах, проте ще не нагромадило такого різноманітного репертуару, як сольне. Як і раніше, основними складовими частинами навчального і концертного репертуару залишаються оригінальні авторські твори й транскрипції (Дутчак та ін., 2009: 53).

Висновки. Отже, ансамблеве бандурне виконавство Прикарпаття з кожним роком збільшує число своїх прихильників. Бандурне музичування розпочинає своє поширення у другій

половині ХХ ст. і відразу активізується створенням колективних форм. Однорідним ансамблям Прикарпаття притаманні такі риси: домінуюча фемінізація колективів, три-рідше чотириголосся жіночих вокальних партій, різноплановий репертуар (патріотичні, шевченківські, жартівливі, повстанські, колядки, щедрівки, українські народні, лемківські народні пісні, інструментальна музика, поєднання різних жанрів). Ансамблеві колективи є активними учасниками багатьох конкурсів та фестивалів як в Україні, так і за її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобечко О. Мистецькі здобутки Віолетти Дутчак в контексті українського національно-культурного простору (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. 110 с.
2. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. Ансамблі бандуристів. Львів : Галицька видавнича спілка. Львів, 2016. 364 с., іл.
3. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. Капели бандуристів. Львів: Галицька видавнича спілка. Львів, 2016. 188 с.
4. Дутчак В. Г., Жовнірович С. Я., Шевченко М. О. (2009). «Дзвеніть могутньо, святі бандури...»: До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Нова Зоря. 148 с.
5. «Квітонько-бойкине» Пісні для вокального ансамблю у супроводі бандури [Обробка, аранжування, упорядкування Лариси Дуди]. Івано-Франківськ: Фоліант. 2014. 104 с.
6. Кубік О. (2019). Ансамблеве бандурне мистецтво Прикарпаття: історія, колективи, здобутки. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матер. та тез XIII-ої міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 29 листопада 2019) [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Піц]*. Дрогобич : Посвіт. С. 150–152.
7. Кубік О. Капели бандуристів України та української діаспори в контексті взаємодії вокально-інструментального та хорового виконавства. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр./ [ред.-упоряд. Л. І. Горіна]*. Рівне : Волин. Обереги, 2019. С. 87–94.
8. Кобзареві струни: Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури / Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово Віолетти Дутчак. Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. 80 с.
9. Любіть Україну: Збірник пісень для ансамблів бандуристів / Упорядкування, аранжування, обробка Віолетти Дутчак. Івано-Франківськ : Плай. 2003. 132 с.
10. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с. + 12 іл.
11. Шевченко М. Задзвенімо разом, браття : Репертуарний збірник для мішаної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Плай. 2003. 56с.

REFERENCES

1. Bobechko O. (2017), *Mysteczki zdobutky Violetty Dutchak v konteksti ukrajinskogo nacionalno-kulturnogo prostoru (yuvilejni uzagalnennya)* [Artistic achievements of Violetta Dutchak in the Ukrainian national and cultural space (Anniversary compilations)]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu, Mystetstvoznavstvo*, issue 36. 110 p. [in Ukrainian].
2. Zheplynyskyj B. M., Kovalchuk D. B., Kovalchuk M. M. (2016), *Ansambli bandurystiv* [Bandurist ensembles]. Lviv : Halyska vydavnycha spilka. 364 p. il. [in Ukrainian].
3. Zheplynyskyj B. M., Kovalchuk D. B., Kovalchuk M. M. (2016), *Kapely bandurystiv* [Bandurist choruses]. Lviv: Halyska vydavnycha spilka. 188 p. [in Ukrainian].
4. Dutchak V. G., Zhovnirovych S. Ya., Shevchenko M. O. (2009), “Dzvenit mogutno, svyati bandury...”: Do 40-richchya Ivano-Frankivskoyi municypalnoyi kapely bandurystiv [“Holy banduras, sound powerful...” To the 40th anniversary of the Ivano-Frankivsk municipal bandurist chorus]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. 148 p. [in Ukrainian].
5. “Kvitonko-bojkyne” (2014), *Pisni dlya vokalnogo ansamblyu u suprovodi bandury / Obrobka, aranzhuvannya, uporyadkuvannya Larysy Dudy* [“Boykos Songs”: Songs for the vocal ensemble accompanied by bandura / Musical adaptation, orchestration and compilation by Larysa Duda]. Ivano-Frankivsk: Foliant. 104 p. [in Ukrainian].
6. Kubik O. (2019), *Ansambleve bandurne mystecztvo Prykarpattya: istoriya, kolektyvy, zdobutky. Narodno-instrumentalne mystecztvo na zlami XX–XXI stolit: zb. mater. ta tez XIII-oyi mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 29 lystopada 2019) [red.-uporyad.: A. Dushnyj, B. Pycz]* [The bandura art of the Carpathian region: history, collectives, achievements. *Folk-instrumental art at the turn of the XX–XXI centuries: Coll. mater. and theses of the 13th international. Research Practice Conf. (Drohobych, November 29, 2019) [Edited by A. Dushny, B. Piz]*]. Drohobych: The Universe. Pp. 183–191. [in Ukrainian].

7. Kubik O. (2019), Kapely bandurystiv Ukrainy ta ukrajinskoyi diaspory v konteksti vzayemodiyi vokalno-instrumentalnogo ta khorovogo vykonavstva. *Aktualni problemy narodno-instrumentalnogo vykonavstva v Ukraini: istoriya i suchasnist: zb. nauk. pr./ [red.-uporyad. L. I. Gorina]* [Bands of Bandura Players of Ukraine and the Ukrainian Diaspora in the Context of Interaction of Vocal Instrumental and Choral Performance. *Actual Problems of Folk Instrumental Performance in Ukraine: History and Modernity: Coll. of sciences. pr / [edit-order L.I. Gorina]*]. Rivne : Volyn. Protect. Pp. 87–94. [in Ukrainian].

8. Kobzarevi struny (2004): Vokalni tvory na slova T. Shevchenka v suprovodi bandury / Uporiadkuvannia, aranzhuvannia, obrobka, vstupne slovo Violetty Dutchak [Kobzar strings: Vocals based on the poems by T. Shevchenko accompanied by bandura / Compilation, orchestration, musical adaptation, introduction by Violetta Dutchak]. Ivano-Frankivsk : Hostynets. 80 p. [in Ukrainian].

9. Liubit Ukrainu (2003): Zbirnyk pisen dlia ansambli bandurystiv / Uporiadkuvannia, aranzhuvannia, obrobka Violetty Dutchak [Love Ukraine: A collection of songs for bandurist ensembles / Compilation, orchestration and musical adaptation by Violetta Dutchak]. Ivano-Frankivsk : Plai. 132 p. [in Ukrainian].

10. Lisnyak I. (2019), Akademichne bandurne mystecztvo Ukrainy kincya XX – pochatku XXI stolittya [Academic bandura art of Ukraine in the late XX – early XXI centuries]. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. 254 p. il. [in Ukrainian].

11. Shevchenko M. (2003), Zadzvenimo razom, bratty: Repertuarnyj zbirnyk dlya mishanoyi kapely bandurystiv / Marta Shevchenko [Friends, let's play together: A repertory collection for the mixed bandurist chorus]. Ivano-Frankivsk : Plai. 56 p. [in Ukrainian].

УДК 792.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208908>**Надія КУКУРУЗА,***orcid.org/0000-0002-3930-9422*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії

Навчально-наукового інституту мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *kukuruza.nv@gmail.com*

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті розглянуто сценічні адаптації літературних і драматичних творів національно-патріотичної тематики професійними театральними митцями. Визначено ідейну спрямованість постановок як важливого консолідуючого чинника з метою збереження національної ідентичності, осмислення проблем історичної пам'яті, морально-духовного зв'язку часів, національних святинь і традицій. Проаналізовано тематику репертуару, відмінну від замовчуваних радянською ідеологією сторінок історії національно-визвольної боротьби українського народу та її визначних постатей; репертуарну афішу сценічних постановок за творами заборонених авторів.

Національно-патріотичну тематику розглянуто на прикладі окремих сценічних постановок про гетьмана Мазепу знаковими театральними колективами діаспори під орудою Й. Гірняка, О. Добровольської, Б. Паздрія.

Висвітлено сценічні постановки творів І. Франка «Театром Слова» і Студією Мистецького Слова Л. Крушельницької, інсценізації за новелами М. Хвильового «Мати і Я» Й. Гірняком.

Вагомий для порівняльної характеристики аналіз радянської драматургії театрознавцем В. Ревуцьким, де роль у розбудові української державності окремих відомих діячів було сфальсифіковано, натомість театральні колективи діаспори завжди мали право на правдиве висловлювання, адже не були залежні від «формули соціалістичного реалізму».

В цьому ж контексті проаналізовано драматичну поему «Бояриня» Лесі Українки, згаданої у радянських виданнях побіжно, натомість її правдивий оригінал набув сценічного втілення в середовищі діаспори.

Постановки театралізованих дійств, приурочених до подій національно-визвольної боротьби, зокрема Листопадового зриву, бою під Крутами, здійснив режисер В. Шашаровський.

На основі проведеного аналізу зроблено висновок, що сценічна адаптація творів національно-патріотичної тематики набула широкого спектру жанрового і формотворчого втілення у творчості як професійних митців, так і молодшого покоління митців-аматорів під їхньою орудою: постановки творів драматургії та інсценізації, поетичний театр, читецьке виконання (форма концерту, вечорів пам'яті, ювілейного вечора, святкової академії і тощо).

Ключові слова: сценічна адаптація, тематика, радянська ідеологія, жанри, форми, українська діаспора.

Nadiya KUKURUZA,*orcid.org/0000-0002-3930-9422*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Performing Arts and Choreography

Educational and Scientific Institute of Arts

of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *kukuruza.nv@gmail.com*

NATIONAL-PATRIOTIC THEME IN THE STAGE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article deals with the stage adaptations of literary and dramatic works of national-patriotic theme performed professional theater artists. The ideological orientation of the stage production is determined as an important consolidating factor in order to preserve national identity, to understand the problems of historical memory, the moral and spiritual connection of times, national shrines and traditions. This piece analyses the topics of the repertoire which are different from the pages of the history of national liberation struggle of the Ukrainian people and its prominent figures, concealed by the Soviet ideology, as well as the repertoire of the stage productions of the works of the forbidden authors.

National-patriotic theme is considered on the example of separate stage productions about hetman Mazepa by the Diaspora famous theatrical collectives under the direction of Y. Hirniak, O. Dobrovolska, B. Pazdrii.

The author highlights the stage productions of the works of I. Franko by the "Theater of the Word" and the Studio of the Artistic Word by L. Krushelnyska, staging of M. Khvylovyi novel "Mother and Me" by Y. Hirniak.

The analysis of the Soviet dramaturgy by the theater expert V. Revutskyi, where the role in the development of the Ukrainian statehood of certain well-known figures was falsified, is significant for comparative characterization. Instead, the diaspora theatrical teams have always had the right to truthful expressions, because they were not dependent on the "formula of socialist realism".

The dramatic poem of Lesia Ukrainka "Boiarynia", that was briefly mentioned in Soviet editions, while its true original was staged in the diaspora environment, was also analyzed in the same context.

The director V. Shasharovsky made the performances of theatrical actions timed to the events of the national liberation struggle, in particular the November breakdown, the Battle of Kruty.

Based on the analysis, we can make a conclusion that stage adaptation of the works of national-patriotic theme has acquired a wide range of genre and formative embodiment both in the works of professional artists and the younger generation of amateur artists under their auspices: productions of dramaturgy and staging, poetic theater, artistic performance (concert, memory evening, anniversary evening, festive academy, etc.).

Key words: stage adaptation, theme, Soviet ideology, genres, forms, Ukrainian diaspora.

Постановка проблеми. Сценічна адаптація літературних і драматичних творів за національно-патріотичною тематикою в середовищі української діаспори, на наше переконання, потребує докладнішого аналізу стосовно жанрової і формотворчої специфіки: драматичної вистави, інсценізації, поезії у формі театру слова, театралізованого видовища, святкової академії, тематичного концерту, літературного вечора, художнього виконання акторами-читцями тощо. Крім того, слід висвітлити тематичне спрямування постановок, зацентувати увагу на відмінностях в потрактуванні вагомих історичних подій, житті й діяльності окремих великих постатей української нації від пропагованих тоталітарною радянською системою.

Аналіз досліджень. Зазначимо, що життя і творчість представників української діаспори тривалий час були вилучені з обігу наукових, зокрема культурологічних і театрознавчих, досліджень. Нині дедалі зростає інтерес до діаспорної літератури. Вийшли друком ґрунтовні праці спочатку здебільшого представників тієї ж діаспори, а згодом і монографії вітчизняних науковців, де проаналізований творчий доробок окремих митців зарубіжжя, зокрема в галузі музичного мистецтва, де також виявлено їхню діяльність у площині театру В. Дутчак (Дутчак, 2013), Г. Карась (Карась, 2012) та інші.

Вагомий внесок у дослідження творчості театральних митців діаспори, зокрема в ділянці сценічного втілення франкіани, протягом двох останніх десятиріч здійснив науковець В. Гайдабура (Гайдабура, 2006, 2013).

Чималий фактичний матеріал опрацьований авторкою статті, а також висвітлений і проаналізований в дисертаційній роботі (Кукуруза, 2014: 208–214; 2016; 2019: 138–147; 2019: 19–25).

Огляд наукових праць В. Ревуцького (Ревуцький, 1985), А. Василенка (Василенко, 1999), Б. Гошовського (Гошовський, 1972), низки часописів діаспори дає підставу стверджувати, що

національно-патріотична тематика в мистецькому середовищі діаспори займає одне з цільних місць.

Мета статті – проаналізувати національно-патріотичну тематику та її втілення в сценічному мистецтві української діаспори на прикладі окремих постановок. Виявити і систематизувати жанрову і формотворчу специфіку.

Виклад основного матеріалу. Сценічне мистецтво української діаспори є своєрідним явищем. Слід відзначити, що діаспора була й залишається прапором патріотизму та національної самовідомості. Отже, творчу діяльність митців-емігрантів характеризують прагнення правдивого, не викривленого радянською пропагандою висвітлення суспільно-політичних, культурно-мистецьких явищ, зокрема і в галузі літературної творчості, що відбувалися на далекій батьківщині та на місці побутування української громади.

У контексті дослідження звернімося до ґрунтовної наукової праці в ділянці музичної творчості діаспори мистецтвознавиці Г. Карась, яка конкретизує тематику заходів, зокрема національно-патріотичного спрямування, що найчастіше відбуваються у формі концертів, вечорів пам'яті, ювілейних вечорів, святочних академій тощо, як-от:

– громадсько-національні (День Соборності, вшанування Героїв Крут, День матері, Свято героїв, свято утворення ЗУНР);

– історичні дати (150-ліття зруйнування Запорозької Січі, проголошення незалежності, свято УПА, створення легіону УСС, бій під Бродами, вшанування жертв Голодомору в Україні 1932–1933 рр.);

– вшанування діячів української культури – письменників (Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, Олександра Олеся, Ю. Федьковича) та композиторів;

– вшанування історичних постатей (гетьмана І. Мазепи, С. Петлюри, Є. Коновальця, С. Бандери, Р. Шухевича, Л. Ребета);

– вшанування представників духівництва (митрополита А. Шептицького, кардинала Й. Сліпого та інших) (Карась, 2012: 257).

Слід зауважити, що ці заходи мають всі ознаки мобільності, як засіб оперативного відгуку на найрізноманітніші соціально-політичні й культурно-мистецькі події.

Щодо сценічного втілення драматургії чи інсценізацій літературних творів про історичні постаті та визвольну боротьбу промовистою є характеристика театрознавцем В. Ревуцьким деяких творів радянської драматургії, де «...українським, правдивим історичним силам дається роля чорна й темна» (Ревуцький, 1975: 212).

Приміром, історичне коріння «буржуазного націоналізму» втілено в постаті гетьмана Івана Виговського (п'єсі Л. Дмитерка «Навіки разом»), де його подають «жорстоким, хитруном, боягузом і розгубленою людиною». В. Суходольський («Арсенал») сфальсифікував образи С. Петлюри, М. Порша, В. Винниченка і подав їхню діяльність як «агентів міжнародного капіталізму». Також очорнений колишній член дивізії «Галичина» Лука Воркалюк, і сфальсифіковано «знамениту подію 1945 р., коли Дивізія виграла морально бій проти большевиків» (Я. Галан «Любов на світанку») (Ревуцький, 1975: 213).

Продовжуючи тему історичних діячів, слід зупинитися на постаті гетьмана Мазепи, відносно якого з Московією впродовж сторічч російська історіографія подавала як зраду, натомість українські діаспори вшановують його як національного героя.

Про сценічне втілення мазепіани в діаспорі є відомості в «Календарі Свободи на 1959 рік», що його видала громадська організація «Український Народний Союз»: «Інсценізація з часів Гетьмана Івана Мазепи, виставлена Метрополітальним Комітетом Ліги Української Молоді Північної Америки в Carnegie Hall в Нью Йорку в неділю, 29-го травня 1959 року в рамках фестивалю „Гомін України“, при великому здвизі народу. Сценарій написав на підставі трилогії Богдана Лепкого А. Д.» (Календар свободи..., 1959: 69). Отже, для молоді діаспори, що була залучена до постановки, це був важливий виховний аспект пізнання однієї з пам'ятних сторінок історії боротьби за незалежність української держави.

У цій виставі гетьман Мазепа постає як державник: «... присягаю... для загального добра матері нашої рідної, України безталанної, для добра і слави війська запорозького і для всього народу українського, для збільшення й помноження прав і вольностей наших, я хочу і бажаю всею душею

і всім помишленієм моїм та при помочі Божій так робити, аби ви з жінками і дітьми своїми і весь край наш рідний з військом преславним запорозьким ні під царем, ні під королем, ні під ханом, ні під жадним ворогом нашим не загинули, лиш осталися вольними і незалежними однині і до віку віков» (Календар свободи..., 1959: 74).

Про вагомість постаті Мазепи для українців діаспори свідчить масштабність відзначення його ювілею на теренах американського континенту. Письменник І. Керницький (псевдонім Ікер) розповідає про Святкову академію з двох частин, яка відбулася в Hunter College в Нью-Йорку. В першій частині з переднім словом виступив історик мистецтва, культурний і громадський діяч, голова ювілейного комітету В. Січинський. Поезії В. Гюго, Д. Байрона, української письменниці-емігрантки про Мазепу читали актори Я. Пінот-Рудакевич та І. Кононів, твір Ф. Ліста «Мазепа» виконала М. Шлемкевич, також співав хор під орудою Ю. Оранського.

У другій частині відбулася прем'єра вистави за нещодавно написаною п'єсою Г. Лужницького «Гетьман Іван Мазепа». В неї ввійшли три картини з життя Великого Гетьмана: «Бал в гетьманській палаті», «Благословення матері», «Гетьман України». Режисер вистави – Б. Паздрій, який і зіграв головну роль, а в ролі Мотрі виступила В. Калин. Як зазначає автор допису, загалом вистава відбулася «при співучасті цілої плеяди наших акторів, і ветеранів сцени, і театрального доросту» (Ікер, 1959: 3).

Завершуючи огляд ювілейної мазепіани, автор також згадав «оригінальний вечір слова» «Людина і Герой», який готував Ансамбль Українських Акторів Й. Гірняка і О. Добровольської.

Характеризуючи сучасний стан українського радянського театру і драматургії, В. Ревуцький, хоча й вважає сценічну діяльність митців діаспори слабкою порівняно з музикою чи образотворчим мистецтвом (на нашу думку, одна з головних причин – мовний фактор), але натомість наголошує, що театр діаспори «...вільний від формули „соціалістичного реалізму“». Як приклад, він наводить постановку вистав за М. Кулішем «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» театральними колективами під орудою режисерів Й. Гірняка і О. Добровольської (безпосередніх учасників постановок Л. Курбаса) і В. Блавацького (Ревуцький, 1975: 213).

Сценічні різножанрові постановки за творами українських письменників, залучення до написання творів драматургії, сценаріїв (інсценізацій, театралізованих дійств тощо), фундаментальних

праць істориків, літературознавців, культурологів, мистецтвознавців, представників духовенства дають підстави стверджувати про невпинну боротьбу діаспори зі штучними ідеологічними викривленнями, здійснюваними радянською системою через ревізію й редагування окремих творів або ж їх повну заборону.

Вагомий той факт, що до святкування 100-річного ювілею Каменяра, окрім культурно-мистецьких імпрез, запланували перевидання праць його публіцистичної і наукової творчості, а також деяких поезій («Не пора, не пора», «Розвивайся ти, високий дубе»): «... непримиренний Франко представлений (радянським режимом – Н. К.) підлесливо й огидливо аж до нудоти... найщирішим, заприсяженим другом російського народу, який поза Росією і її культурою не знав нічого більше... Треба докласти і праці, і зусиль, щоб, з одного боку, очистити Франка з усіх пофальшувань, що ними спотворено його творчість і зневажено його пам'ять, і з другого – щоб зберегти і показати майбутнім українським поколінням і світові Франка таким, яким він був – гуманною людиною, борцем за людські і національні права і патріотом української землі» (Свобода, 1956–180: 3).

Серед переліку постановок «Мойсея» І. Франка виділимо два найзнаковіші театральні колективи діаспори. Театр Слова (Й. Гірняк і О. Добровольська): «Не для себе ж ставимо “Мойсея”, а для молодого покоління, що в бурі війни не мало змоги добре прочитати навіть перлин своєї власної літератури, для молоді, що дітьми, часто в пелюшках, покинули рідні землі або родилися вже в Європі чи США» (Долинський, 1957: 3). Згодом постановки «Мойсея» і «Івана Вишенського» здійснила їхня послідовниця Л. Крушельницька в Студії Мистецького Слова, програмним, моральним і національно-ідеологічним кредо творчості колективу якої передусім було сценічне втілення творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки (Гайдабура, 2006: 131–132). Таким чином, керівники студій ставили собі за мету кілька завдань: обирали для постановок художні твори національно-патріотичного спрямування і виховували молодь, що народилася в Америці, на засадах професійності.

Митці діаспори також втілювали замовчувану радянською владою драматичної поеми «Бояриня» Лесі Українки (постановка учасників Театру-Студії Й. Гірняка по приїзді на американський континент, уривків з поеми в постановці СМС Л. Крушельницької, Українського Драматичного Ансамблю «Заграва» з Торонто).

Повертаючись до видання цього твору в діаспорі до 100-річчя ювілею письменниці, звернімо

увагу на передне слово у виданні книжки, здійснене Організацією Українок Канади, де наголошено, що у радянських виданнях «Бояриню» згадали побіжно. Причини вбачають в тому, що в тексті «надзвичайно влучні афористичні репліки дієвих осіб викликають дивугідні алюзії до сучасної радянської дійсності» (Українка Л., 1971: 5). Крім того, зазначено, що автор О. Бабишкін «не дає аналізу справжнього стрижня твору», а «Оксана у своєму прощанні звертається до нащадків, „яким судилося в спільних діях з російським та з іншими братніми народами повалити царат і збудувати вільне й щасливе життя і в Росії, і в Україні”» (Українка Л., 1971: 5–6). Власне, подаючи читачам оригінал твору, видавці переслідують мету унеможливити фальшивість інтерпретування драматичної поеми.

У рамках дослідження також варто згадати постановку інсценізації Ю. Дивнича (псевдонім Ю. Лаврінєнка) і І. Кошелівця «Мати і Я» за новелами М. Хвильового, постановку якої було здійснено і зіграно Й. Гірняком і О. Добровольською в таборах для переміщених осіб у Європі, а згодом відновлено по приїзді на американський континент.

Для Й. Гірняка сценічне втілення творів М. Хвильового стало декларуванням особистісного розуміння професії як засобу висловлення певних програмних ідей (філософське осмислення Людини як «творця» суспільства і «продукту» цього ж суспільства).

Мистецтвознавець Є. Блакитний згадує: «В наші заблукані дні душевного і духовного банкрутства сцена повинна стати до деякої міри судом над часом, своєрідним трибуналом... Новела, з одного боку, показує суть московського лжекомунізму..., що несе страшну загибель окремій людині, нації і всьому людству, а з другого боку, прозора натякає на нашу національну трагедію внутрішньо-політичної, братовбивчої боротьби» (Блакитний, 1948: 65).

Головну роль Андрія, «Гамлета» ХХ сторіччя», як трактує його образ Є. Блакитний, зіграв сам Й. Гірняк, подаючи широку амплітуду почуттів, роздумів і, врешті, перетворення особистості героя – «від найніжнішої синівської любови до божевільної послідовної рішучості чекіста, до якогось невмолимого самозаперечення, що на очах глядача перетворює людину на живий труп» (Блакитний, 1948: 66).

Від характеристики окремих постановок драматичних вистав та інсценізацій на пропоновану тематику перейдімо до втілення подій національно-визвольної боротьби, зокрема, в жанрі театралізованого дійства.

У цій сценічній галузі визнаним майстром був В. Шашаровський – режисер, актор, театральний педагог.

У перелікові сценаріїв і постановок Шашаровського – неодноразове звернення до теми Листопадової революції 1918-го. В одній з них він ввів у монтажне дійство збірний образ Поета України, що виконував поезії Лесі Українки, І. Франка, Б. Лепкого, Р. Купчинського, Л. Полтави, В. Симоненка. Вірші «створювали цілість, яка в поетичний спосіб на тлі умовних декорацій та з відповідними звуковими ефектами представила героїку українського вояцтва під час наших визвольних змагань та реакцію на події нашого тодішнього суспільства» (Свобода, 1974-6: 4).

Ще в одній з постановок «Листопад» В. Шашаровський ввів у дію хор на зразок давньогрецького театру. Хор уособлював «український народ» і в процесі дійства висловлював своє ставлення до участі в подіях визвольної боротьби.

Функцію ведучого виконали два персонажі – Тінь поета і його Муза, яка оберігала його в часи злетів і падінь, «просвічувала перед ним світле майбутнє».

У монтажне дійство також було введено узагальнені образи Української Матері (одвічна матір-страдниця, що шукала після бою свого «найкращого з усіх синів», але всі ніяковіли перед її розпачем і горем); Міщанки (на перший погляд легковажної, якій ніби все одно, що і кому продавати, але саме вона під час облоги міських мурів виливала на татарів потоки гарячої смоли, перев'язувала рани, підіймала повстання в радянських концтаборах); Решітника (з безликого «русина» він перетворювався на справжнього патріота і без пафосу й вагань включався в боротьбу за свою Державу). В поєднанні з поетичним словом режисер майже не застосував театральної бутафорії, лише як натяк – «шолом, шапка, хустка, кріс», натомість було здійснено акцент на світловому оформленні (Петренко, 1978–27: 3).

Висвітлення сторінок національно-визвольної боротьби В. Шашаровський продовжив у монтажному видовищі про героїв Крут – «Їх було триста» Вдосконалюючи дійство, режисер застосував екран з демонстрацією кадрів з розривами гранат, відгомонам маршів, прокламаціями, скошеними ворожими кулями українськими юнаками на рейках залізниці. В той час на сцені глядач бачив реакцію сучасників на ці події, таким чином мистецьки передаючи естафету від борців Крут до її оцінки прийдешніми поколіннями молодого діаспори.

У продовження тематики додамо, що в планах В. Шашаровського була постановка п'єси «УПА в Карпатах» до відзначення 35-річчя УПА та її Рейду на Захід, сценічне втілення якої довелося перенести через виробничі обставини.

Висновки. Якщо схарактеризувати проблематику, що її порушували в сценічних постановках митці діаспори, то її найголовніша мета – донести не викривлену, не фальсифіковану, замовчувану радянською ідеологією правду про етапи національно-визвольної боротьби українського народу, про діяльність відомих постатей українського державотворення і їхньої правдивої ролі в розбудові української держави. Як вияв національного патріотизму діаспори, відзначмо посилену увагу до творчості репресованих і заборонених авторів, сценічні втілення за їхніми окремими творами.

Сценічна адаптація національно-патріотичної тематики має різне жанрове втілення як у творчості професійних митців, так і митців-аматорів під їхньою орудою: драматичні вистави та інсценізації, театр поетичного слова, читецьке виконання, театралізоване видовище.

Перспективи дальших наукових розвідок вбачаємо ширшому дослідженні й аналізі спектру сценічних постановок за творами національно-патріотичної тематики, а також сценічні постановки митців діаспори періоду незалежності України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блакитний Є. На еміграції (1942–1947) / Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. Новий Ульм, 1948. С. 58–68.
2. Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори): мемуари, поезії, публіцистика. Київ : Рада, 1999. 628 с.
3. Велика ідея. Календар свободи на мазепинський рік 1959. Нью-Йорк : Видання Українського народного союзу, 1959. С. 69–76.
4. Гайдабура В. Летючий корабель Лідії Крушельницької. Студія Мистецького Слова в Нью-Йорку. Київ : Факт, 2006. 280 с.
5. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори. Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. 404 с.
6. Долинський Р. Від «Гайдамаків» Л. Курбаса до «Мойсея» Й. Гірняка. Свобода. 1957. Ч. 17. 25 січ. С. 3.
7. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія; Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Івано-Франків. обл. орг. Нац. спілки кобзарів України. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
8. Ікер. Ювілей продовжується. Свобода 9 жовт. 1959–195. С. 3.
9. Карась Г. В. Музична культура української діаспори. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

10. Кукуруза Н. В. Втілення літературної композиції в українському сценічному мистецтві: жанрова й формотворча специфіка, історична динаміка [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 20 с.
11. Кукуруза Н. В. Жанр і форми літературної композиції у творчості діячів мистецтв української діаспори. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 208–214.
12. Кукуруза Н. В. Творчість Лесі Українки в театральному мистецтві діаспори. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки. Збірник наукових праць за матеріалами Міжнародної наукової конференції в Мюнхені (3.04.2019 – 7.04. 2019)* / укл. і заг. ред.: Д. Блохин, М. Моклиця, Т. Осадца. Мюнхен – Тернопіль, 2019. С. 138–147.
13. Кукуруза Н. В. Франкіана у мистецтві художнього слова української діаспори 2 пол. ХХ–ХХІ сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Випуск 32. Рівне : РДГУ, 2019. С. 19–25.
14. Петренко Г. Святування по-інакшому. *Свобода*. 1978. 4 лют. Ч. 27. С. 3.
15. Підсумки і висновки. *Свобода*. 1956. 20 верес. Ч. 180. С. 2.
16. Про листопадів роковини у Філядєльфії. *Свобода*. 1974. 10 січ. Ч. 6. С. 4.
17. Ревуцький В. Нескорені березільці Йосип Гіряк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. 201 с.
18. Ревуцький В. Сучасний стан українського театру (стаття доповідь, прочитана на сесії мистців у Торонті 5 липня 1954 р.) / Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. / [за ред. Григора Лужницького]. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : Об'єднання мистців Української сцени (ОМУС), 1975. Т. I. С. 207–214.
19. «Слово пламенем взялося...» Мистецтво живого українського слова: збірник, присвячений пам'яті мистця-декламатора Юліана Геніка-Березовського / Ред. Богдан Гошовський. Торонто : «Євшан-Зілля», 1972. 224 с.
20. Українка Л. Бояриня. Видання Організації українок Канади. Торонто, 1971. 141 с.

REFERENCES

1. Blakytyni Ye. (1948). Na emigratsii (1942–1947) [On emigration (1942-1947)] / Khmuryi V., Dyvnych Yu., Blakytyni Ye. V maskakh epokhy. Novyi Ulm. S. 58–68 [in Ukrainian].
2. Vasylenko R. (1999). Zhyttia v hrymi ta bez (shliakhkamy diaspori) : memuary, poezii, publitsystyka [Life in and without makeup (diaspora paths): memoirs, poetry, journalism]. Kyiv : Rada. 628 s. [in Ukrainian].
3. Velyka ideia [Great idea] (1959). Kalendar svobody na mazedynskyi rik 1959. – Niu-York : Vydannia Ukrainkoho narodnoho soiuzu. S. 69–76 [in Ukrainian].
4. Haidabura V. (2006). Letiuchy korabel Lidi Krushelnytskoi [Flying ship of Lidiia Krushelnytska]. *Studia Mystetskoho Slova v Niu-Yorku*. Kyiv : Fakt. 280 s. [in Ukrainian].
5. Haidabura V. (2013). Teatr, rozviiani po svitu. Fenomen stseny povoiennoi ukrainskoi diaspori. Nimechchyna, Avstriia, Frantsiia, SSHA, Kanada, Avstraliia [Theater scattered around the world. The phenomenon of the scene of the post-war Ukrainian diaspora. Germany, Austria, France, USA, Canada, Australia]. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia. 404 s. [in Ukrainian].
6. Dolynskiy R. (1957). Vid “Haidamakiv” L. Kurbasa do “Moiseia” Y. Hirniaka [From “Haidamaky” L. Kurbas to “Moses” Y. Hirniak]. *Svoboda - Liberty*. 25 sich. Ch. 17. S. 3 [in Ukrainian].
7. Dutchak V. H. (2013). Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia [Bandura art of Ukrainian Abroad in the 20th – early 21st centuries]; Prykarp. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankiv. obl. orh. Nats. spilky kobzariv Ukrainy. Ivano-Frankivsk : Foliant. 488 s. [in Ukrainian].
8. Iker. (1959). Yuvilei prodovzhuietsia [The anniversary continues]. *Svoboda - Liberty*. 9 zhovt. S. 3 [in Ukrainian].
9. Karas H. V. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspori [Musical culture of the Ukrainian diaspora]. Ivano-Frankivsk : Tipovit. 1164 s. [in Ukrainian].
10. Kukuruz N. V. (2016). Vtlennia literaturnoi kompozytsii v ukrainskomu stsenichnomu mystetstvi: zhanrova i formotvorcha spetsyfika, istorychna dynamika [Text] [Implementation of Literary Composition in Ukrainian Performing Arts: Genre and Form-Building Specificity, Historical Dynamics: [Text]]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02; NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
11. Kukuruz N. V. (2014). Zhanr i formy literaturnoi kompozytsii u tvorchosti diiachiv mystetstv ukrainskoi diaspori [Genre and forms of literary composition in the works of artists of the Ukrainian diaspora.]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. naukovykh prats – Art notes: collection of scientific works*. K. : Milenium. Vyp. 25. S. 208–214 [in Ukrainian].
12. Kukuruz N. V. (2019). Tvorchist Lesi Ukrainky v teatralnomu mystetstvi diaspori. Lesia Ukrainka v diaspornomu literaturoznavstvi. Nimetsko-ukrainski zviiazky [Lesya Ukrainka's creativity in the diaspora's theatrical art. Lesya Ukrainka in Diaspora Literary Studies. German-Ukrainian relations]. *Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii v Miunkheni (3.04.2019 – 7.04. 2019)* / ukl. i zah. red.: D. Blokhyn, M. Moklytsia, T. Osadtsa. Miunkhen – Ternopil. S. 138–147 [in Ukrainian].
13. Kukuruz N. V. (2019). Frankiana u mystetstvi khudozhnogo slova ukrainskoi diaspori 2 pol. XX-XXI storichchia [Frankiana in the art of artistic word of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th – 21st centuries]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovyi zbirnyk. Vypusk 32. Rivne : RDHU*. S. 19–25 [in Ukrainian].
14. Petrenko H. (1978). Sviatkuвання po-inakshomu. [Celebrating differently]. *Svoboda – Liberty*. 4 liut. Ch.27. S. 3.
15. Pidsumky I vysnovky [Summaries and conclusions]. *Svoboda*. 1956. 20 veres. Ch. 180. S. 2 [in Ukrainian].
16. Pro lystopadovi rokoviyny u Filadelfii [About the November Anniversary in Philadelphia]. *Svoboda*. 1974. 10 sich. № 6. S. 4 [in Ukrainian].
17. Revutskiy V. (1985). Neskoreni bereziltsi Yosyp Hirniak I Olimpiia Dobrovolska. Niu-York : Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv «Slovo». 201 s. [in Ukrainian].
18. Revutskiy V. (1975). Suchasnyi stan ukrainskoho teatru (stattia dopovid, prochytana na sesii myttsiv u Toronti 5 lypnia 1954 r.) [The current state of Ukrainian theater] / Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnogo mystetstva. 1915-1975. / [za red. Hryhora Luzhnytskoho]. Niu-York – Paryzh – Sidnei – Toronto : Obiednannia myttsiv Ukrainkoi stseny (OMUS). T. I. S. 207–214, 847 s. [in Ukrainian].
19. “Slovo plamenem vzialosia...” [“The word of flame came...”] *Mystetstvo zhyvoho ukrainskoho slova: zbirnyk, prysviacheniyi pamiaty mysttsia-deklamatora Yuliana Genyka-Berezovskoho / Red. Bohdan Hoshovskyi*. Toronto, 1972. 224 s. [in Ukrainian].
20. Ukrainka L. (1971). Boiarynia. Vydannia Orhanizatsii ukrainok Kanady. Toronto. 141 s. [in Ukrainian].

УДК 7.071.2:005:78(477):005

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208909>**Людмила ОБУХ,***orcid.org/0000-0003-3556-7587*

кандидат мистецтвознавства, докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) *obukhmila@gmail.com***УПРАВЛІНСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ІГОРЯ КУШПЛЕРА ЯК ТВОРЧОГО ЛІДЕРА
В ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ**

Пропонована розвідка висвітлює ще одну віху мистецької діяльності народного артиста України, провідного соліста Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, професора, завідувача кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ігоря Федоровича Кушплера (1949–2012). Проведена ним творча, науково-методична та організаційна робота розглядається у статті крізь призму становлення менеджменту академічної музики в Україні. Мета статті полягає у характеристиці управлінської діяльності І. Кушплера, його лідерських якостей та висвітленні організації ним культурно-мистецького життя. Узагальнення та систематизація зібраного матеріалу дають змогу зауважити, що організаційна діяльність знаного співака Ігоря Федоровича Кушплера, як і постать самого митця, багатогранна: організація та координування мистецьких проєктів – вітчизняних та закордонних концертів, майстер-курсів тощо; ініціатива проведення міжнародних та студентських науково-практичних конференцій із проблем вокального мистецтва; ініціатива заснування та виконання обов'язків головного редактора кафедрального мистецького часопису «Солоспів»; очолення кафедри сольного співу; ініціатива створення офіційного вебсайту кафедри. Безумовно, така різновекторність виявилася можливою завдяки лідерським якостям: прагненню до удосконалення, власному прикладу, відданості справі, творчості, наполегливості та спрямування інших до мети. Наголошуючи на управлінській майстерності митця, виділяємо такі її ознаки, як: саморозвиток, самовиховання, відповідальність, систематизм, ентузіазм, ініціативність, комунікаційність, раціональність дій. Управління з позиції творчого лідерства проявилось в активізації І. Кушплером всебічної діяльності колег, спонуканні їх до творчої активності, розумінні загальної перспективи праці. Загалом організаційна діяльність І. Ф. Кушплера мала вагомий вплив на розвиток культурно-мистецького життя краю, сприяла популяризації академічного музичного мистецтва на вітчизняному та світовому рівнях, створювала позитивний імідж держави в світі.

Ключові слова: управлінська майстерність, творчий лідер, організаційна діяльність, культурно-мистецьке життя, академічна музика, вокальне мистецтво, Ігор Кушплер.

Liudmyla OBUKH,*orcid.org/0000-0003-3556-7587*Candidate of Art History, Doctoral Student
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *obukhmila@gmail.com***MANAGEMENT ACTIVITY OF IGOR KUSHPLER AS A CREATIVE LEADER
IN THE ORGANIZATION OF CULTURAL AND ART LIFE**

The proposed research reports on one more direction of artistic activity of the People's Artist of Ukraine, a leading soloist of the Lviv national academic theater of opera and ballet named after Solomiya Krushelnytska, professor, head of the solo singing department of Mykola Lysenko Lviv national music academy – Igor Kushpler (1949–2012). His creative, scientific, methodological and organizational work is described in the article through the prism of the formation of management of academic music in Ukraine. The goal of the article is to characterize the management activity of Ihor Kushpler, his leadership qualities and his ability to organize cultural and artistic life. The generalization and systematization of the collected material states that the organizational activity of the famous singer Ihor Kushpler is many-sided: organization and coordination of art projects – domestic and foreign concerts, masterclasses, etc; initiative to hold International and student scientific conferences on problems of vocal art; the initiative to establish and do editor-in-chief's duties of the departmental art magazine "Solospiv", heading of the solo singing department; the initiative to create the official website of the department. Definitely, such versatility proved by his leadership qualities (striving for perfection, own example, dedication to work and creativity). Emphasizing on the management skill of the artist we distinguish such features as: self-development, self-education, responsibility, systematicism, enthusiasm, initiativeness, communication, rationality of actions. Management from the position of creative leadership was manifested in Ihor Kushpler's activation of comprehensive work of his colleagues, encouraging them to creative activity, understanding of the general perspective of work. In general, the organizational activity of Ihor Kushpler had a significant impact on the development of cultural and artistic life of the region, help to popularize academic music art at the national and world level, created a positive image of the state in the world.

Key words: management skills, creative leader, organizational activity, cultural and artistic life, academic music, vocal art, Ihor Kushpler.

Постановка проблеми. Місія управлінця у такій непростій сфері, як академічне музичне мистецтво, повинна спонукати до пошуку й розуміння багатьох лідерських ознак та якостей, особливо якщо лідер – митець. Знання, ідеї та досвід часто стають у нагоді керівникам мистецької сфери, а вміння їх застосувати сприяє вірній побудові організаційної діяльності, уникненню неефективності в управлінні.

Організації як процесу чи функції управління завжди притаманний, за визначенням психологів, «людський чинник», тобто все те, що залежить від людини, її можливостей, бажань, здібностей тощо. Важливість його визначається зростанням ролі людини та її можливостями в процесі управління (Цимбалюк, 2008: 152). Поняття «управління», що, крім технічних та соціотехнічних, належить і до соціальних систем (людина ↔ людина), у широкому сенсі означає спрямовану дію на систему чи окремі процеси, що відбуваються в ній, із метою зміни її стану чи надання нових властивостей і якостей (Цимбалюк, 2008: 149). Управлінську діяльність може здійснювати не лише керівник, а й лідер – людина, яка має відповідний авторитет, статус та імідж у своєму організаційному колі. Менеджмент мистецтва (за Г. Гагоортом) передбачає роль лідерства у процесі культурної організації на підставі поділу праці та координації зусиль і визначає лідера як того, хто надихає (мотивує і підтримує людей у належному виконанні їхньої роботи). Серед характерних ознак лідерства в мистецтві виділяються: багатогранність, наполегливість, власна воля (Нагоорт, 2008: 239–241), що допомагає керівникам-лідерам відповідати за декілька елементів організаційного контролю та комунікації (внутрішньої і зовнішньої) одночасно та продуктивно.

Вивчення та осмислення організаційних здобутків провідних українських митців, творчих лідерів, серед яких почесне місце займає співак Ігор Кушплер (1949–2012), котрі досі мало висвітлювалися в науковому обігу в об'єктиві менеджменту, дають змогу не лише уникати непродуктивності в управлінні культурно-мистецькою сферою, а й формувати унікальні стратегії, спрямовані на довготривалий результат.

Аналіз досліджень. Для характеристики багатогранності лідера-митця, впливу творчої складової на мотивацію під час створення тих чи інших проектів, авторитетною вважається праця українського дослідника І. Цимбалюка. У його посібнику з психології управління визначаються риси керівника-лідера в процесі управління (Цимбалюк, 2008). Також питання лідерства та команд-

ної роботи розкрито у посібнику з менеджменту мистецтва відомого у світі професора із Голландії Г. Гагоорта (Nagoort, 2008). Про керівника, що надихає та подає власний приклад, йдеться у підсумках практичного посібника з адмінстратегії польських науковців М. Кішіловського та І. Кішіловської. Власне, частково стратегічний успіх в управлінні визначається ними в посібнику крізь призму такого способу життя, котрий приносить задоволення від певного роду діяльності (Kischilovski, 2017). Завдання й принципи творчого лідерства, визначення лідерської ролі в особистій та груповій сферах чітко окреслює у своїй монографії всесвітньо відомий професор-інноватор у сфері освіти К. Робінсон (Robinson, 2017). Проте визнаним класиком у питанні ефективності керівників вважається основоположник американської школи менеджменту П. Друкер (Drucker, 2018). Пропоновані ним складники процесу ефективного управління – саморозвиток, раціональність дій – це ті основні передумови, які дають змогу керівнику стати успішним. Усі ці наукові бестселери якнайкраще дають змогу охарактеризувати багатогранну постать відомого українського співака Ігоря Федоровича Кушплера, а конкретніше – дають можливість осмислити його культурні ініціативи з погляду менеджменту.

Багаточисельні публікації та розвідки, присвячені Ігорю Кушплеру та його ролі у становленні львівської вокальної школи (серед яких – праці Л. Кияновської, М. Жишкович, Б. Гнидя, В. Ігнатенка, Л. Мельник, Л. Ніколаєвої, А. Носової, О. Паламарчук, А. Терещенко та ін. (Жишкович, 2019: 192–198), а також власних статей митця (Жишкович, 2019: 199–200)), підсумовує монографія М. Жишкович, що змальовує вокально-виконавську, педагогічну, композиторську, організаторську та дослідницьку діяльність митця (Жишкович, 2019). Проте організаторська діяльність на відміну від інших зачіпається у монографії частково та не розкриває повною мірою управлінських якостей Ігоря Кушплера, висвітлити які допомогли інтерв'ю з його дружиною Адою Іванівною Кушплер¹ та колегою Мирославою Андріівною Жишкович (Жишкович, Обух, 2019).

Мета статті – охарактеризувати управлінську діяльність знаного співака Ігоря Федоровича Кушплера, його лідерські якості та висвітлити організацію ним культурно-мистецького життя.

Виклад основного матеріалу. На думку І. Цимбалюка, керівника-лідера, крім іншого, характеризують здатність бути організатором

¹ Інтерв'ю було проведено автором статті 25 вересня 2019 року в місті Львові та знаходиться в його особистому архіві.

спільної діяльності, здатність сприймати загальні потреби і проблеми колективу та вміння їх вирішувати, чуйність і проникливість, оптимізм, представницькі схильності, неформальний авторитет. Керівництво людьми, здійснене у формі лідерства, нині вважається найбільш ефективним і соціально прийнятним, оскільки засноване на принципах вільного спілкування, взаєморозуміння і добровільності підпорядкування (Цимбалюк, 2008: 151), особливо коли лідер – творчий і веде за собою людей задля досягнення загальної мети. Так, на переконання М. Жишкович, Ігор Кушплер «...розумів загальну перспективу кафедри, якою керував трохи більше року, мав фантастичну здатність безконфліктно взаємодіяти з її членами – своїми колегами, умів вибирати найбільш вигірний варіант управлінського рішення, дуже вдало розподілити роботу та завдання як на кафедрі, так і у класі сольного співу, дуже логічно та напрочуд доступно ставити вимоги, давати розпорядження тощо» (Жишкович, 2019: 155).

Проте, на думку К. Робінсона, «творче лідерство передбачає щось інше, ніж звичку давати команди й усе контролювати» (Robinson, 2017: 186). Головна мета такого лідерства полягає у сприянні розвитку творчих здібностей кожного учасника організації. Таку думку підтверджують і польські науковці М. та І. Кішіловські, які вважають, що модель «творчого лідера» досить добре себе зарекомендувала: «Творчі лідери не лише самі мають генерувати нові ідеї, а й спрямовувати у правильне русло новаторський дух своїх колективів <...> власним прикладом виснажливого ентузіазму» (Kischilovski, 2017: 317). Звідси, Ігоря Федоровича можна сміливо зарахувати до творчих лідерів, оскільки він, на переконання М. Жишкович, активізував усебічну діяльність колег та спонукав їх до творчої активності, «...і це йому вдавалося» (Жишкович, Обух, 2019: 155). Також творчий лідер має відігравати стратегічні ролі у трьох сферах: особистій, груповій та культурній. Особиста сфера проявляє відношення до своєї роботи (тобто чи лідер робить те, до чого має вроджену схильність та любить те, чим займається, чи «горить» своєю справою). Це передбачає наявність творчого потенціалу, новаторства в праці (нових ідей, імпровізації, дослідження й осмислення нових можливостей) (Robinson, 2017: 191–192), бо «...творчий процес вимагає справжньої глибинної відданості своїй справі» (Kischilovski, 2017: 317). Друга сфера заохочує утворювати творчі команди, вирішуючи, яких людей підібрати і до якого проєкту, зосереджувати діяльність таких команд та надавати команді

необхідні ресурси для виконання поставлених завдань. Тут ефективність процесу полягає у розмаїтті управлінських ідей як потужному ресурсі для творчих проявів та співробітництва (Robinson, 2017: 195–197). Третя сфера зумовлює наявність та застосування активних і гнучких комунікаційних умінь, уміння керувати часом (Robinson, 2017: 199–200).

Управлінська діяльність Ігоря Кушплера яскраво проявилася не лише в останні роки його життя, коли він став очільником кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії (ЛНМА) ім. М. В. Лисенка, а й набагато раніше. Як зауважує М. Жишкович, «...задовго до того, як Ігор Федорович Кушплер був призначений завідувачем кафедри сольного співу (очолив кафедру в 2011 р.), він уже намагався втілювати в життя різноманітні цікаві науково-творчі проєкти, які б активізували життя кафедри сольного співу» (Жишкович, 2019: 124–125). Про рух митця у різних напрямках творчого самовираження констатує також у своїй розвідці й Л. Кияновська (Кияновська, 2009: 53).

Відомим фактом «горіння своєю справою» є ініціювання та організація ним на базі Львівської музичної академії проведення міжнародних науково-практичних конференцій із проблем вокального мистецтва (перша конференція під назвою «Діалог: історія і сучасність» відбулася 28 травня 2007 року і залучила фахівців не лише з України, а й Польщі та США (Жишкович, 2019: 125); друга конференція під назвою «Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі» відбулася 24–28 лютого 2011 року і відзначилася, крім наукових дискусій, проведенням майстер-класів та концертів (Жишкович, 2019: 127)). У рамках усіх заходів також було проведено студентські конференції за участі магістрів та бакалаврів вокального факультету (Жишкович, 2019: 125, 127).

Із метою виховання молодих співаків Ігор Кушплер ініціював проведення циклу вокальних майстер-курсів «Повернення до Alma Mater, або Поклик Душі», де першою продемонструвала «винятково доступний та професійно зрілий творчо-педагогічний метод» примадонна Віденської національної опери Зоряна Кушплер – «спадкоємиця і послідовниця» вокальної школи батька-вчителя (роки навчання – 1993–1998). Майстер-курс під її керівництвом з інтерпретації світової оперної класики та німецької камерної музики тривав три дні (з 24 до 26 листопада 2011 року) та проходив на сцені ЛНМА, охоплюючи 22-х студентів вокального факультету, серед яких також були вихованці Львівського музичного

училища імені С. Людкевича (Жишкович, 2019: 142–143).

Ще одним показовим фактом «глибинної відданості своїй справі» є заснування І. Кушплером наприкінці 2010 року кафедрального мистецького часопису «Солоспів», де митець виконував обов'язки головного редактора. Серед управлінських ідей виділяється ініціація створення офіційного вебсайту кафедри сольного співу (Жишкович, 2019: 128). Окрім того, як координатор митець утілює спільний мистецький проєкт із консерваторією м. Тромсьо (Норвегія), перший захід у рамках якого відбувся 2 квітня 2012 р. (йдеться про обмін виконавсько-педагогічним досвідом) (Жишкович, 2019: 127–128). Проте у силу трагічних обставин багато творчих проєктів Ігоря Кушплера не було втілено, серед яких – фестиваль галицького солоспіву «Галицька рапсодія», зустрічі з відомими музикантами та співаками «Світлиця особистостей», постановка силами студентів свого класу опери В. А. Моцарта «Так чинять усі», лабораторія вокального мистецтва при ЛДМА для апробації новітніх технологій виховання сучасного оперного співака та ін. (Жишкович, Обух, 2019: 158).

Відзначаючи надзвичайну комунікабельність і товариськість Ігоря Федоровича, його доброзичливу та відкритую манеру спілкування, його дружина А. І. Кушплер згадує його як працелюбну людину-оптиміста з притаманним творчим неспокоєм, надзвичайно вимогливу в професійному плані щодо себе та оточуючих, проте люблячого батька та відданого чоловіка. Крім того, І. Кушплер умів «іти в ногу з часом», розумів сучасні тенденції та вимоги. Такі риси дали змогу митцю зібрати професійну команду однодумців для ефективної реалізації мистецьких ідей, до яких належали його колеги Любов Кияновська, Богдан Косопад, Мирослава Жишкович та ін. Серед особливо важливих якостей, які впливали на управлінську діяльність митця, М. Жишкович виділяє: уміння правильно визначити мету роботи кафедри та власну (поліпшення ефективності सबічної роботи викладачів кафедри, проведення активної концертної діяльності студентів факультету та студентів власного класу, пропагування творів українських композиторів за кордоном); уміння ефективно керувати собою та своїм часом, швидко й ефективно вирішувати проблеми; підібрати членів кафедри (ядро), на яких міг розраховувати у досягненні спільної мети (Жишкович, Обух, 2019: 155).

На переконання П. Друкера, складниками процесу ефективного управління в будь-якій сфері діяльності є саморозвиток та раціональність дій

керівника. Саморозвиток ефективного лідера вважається ключовим для розвитку організації в будь-якій справі, адже це шлях до продуктивності (Drucker, 2018: 229). Для цього потрібно набувати знання й уміння, чимало нових робочих звичок, адже саморозвиток – це справжній розвиток особистості (Drucker, 2018: 228–229). І. Кушплеру була притаманна необхідна лідерська ознака – прагнення до вдосконалення, на чому наголосила його дружина Ада Іванівна. Як виконавець та педагог співак постійно шукав засоби для формування музичного мислення та розвитку індивідуальних виконавських якостей (власних та своїх вихованців), «...увесь час прагнув досягнути щось нове» (Жишкович, Обух, 2019: 155). Його дочка Зоряна Кушплер, знана прима Віденської опери, зауважує, що «Ігор Федорович самовдосконалювався до кінця своїх днів <...> Він володів декількома іноземними мовами: <...> добре розмовляв польською та німецькою, а також кілька років завзято займався англійською з приватним викладачем. Російською теж володів досконало. А українська мова в нього була бездоганна. Також тато дуже багато читав, постійно займався самоосвітою...» (Жишкович, 2019: 129). Окрім того, аналізуючи професійно-творчу діяльність митця, його колега М. Жишкович зауважує ще й інші, притаманні лідерам особистісні риси – самовиховання та систематизм (Жишкович, 2019: 129).

До складників успішного управління спеціалісти з менеджменту зараховують ефективні рішення керівника, суть яких (за П. Друкером) становить раціональність дій (Drucker, 2018: 228). Такі рішення у І. Кушплера стосувалися насамперед організації творчих проєктів та їх презентації як на вітчизняній сцені, так і на зарубіжній.

Серед ініційованих вітчизняних та закордонних проєктів митця його колега описує творчі заходи – концерти студентів вокального класу: концерт, присвячений 200-й річниці приїзду до Галичини наймолодшого із синів В. А. Моцарта – Франса Ксавера (29 листопада 2008 року), що зібрав шанувальників вокального та фортепіанного мистецтва (Жишкович, 2019: 87); концерт вокальної музики (3 квітня 2009 року), який запам'ятався як театральне дійство: твори виконувалися як розіграні мізансцени, блискуче зрежисовані Ігором Федоровичом (Жишкович, 2019: 88); концерт, присвячений Шевченковим роковинам (17 березня 2010 року), який відбувся у концертному залі Львівського національного університету ім. Івана Франка (Жишкович, 2019: 39); концерт у рамках XXIV музичного фестивалю ім. Анатолія Кос-Анатольського в Коломиї

(грудень 2011 року) (Жишкович, 2019: 89); концерт вокальної музики у ЛНМА (18 квітня 2011 року) (Жишкович, 2019: 89); концерт у рамках XXI Міжнародного фестивалю в концертному залі Музичної академії м. Катовіце (23 жовтня 2011 року) (Жишкович, 2019: 90); тематичний вечір вокальної музики «Пізнай Тараса Шевченка – відкрий українську душу» в концертному залі Інституту музики Жешівського університету (14 березня 2012 року) (Жишкович, 2019: 91–92) як «спільний проєкт професорів Ігоря Кушплера та Ольги Попович (Інститут музики Жешівського університету, музична академія у Кракові) за участі студентів обох навчальних закладів і молодіжного хору ім. М. Вербицького з Перемиського центру культурних ініціатив «Митуса»» (Жишкович, 2019: 92); концерт оперних творів на сцені Великого залу ЛНМА (28 березня 2012 року) як останній творчий проєкт І. Кушплера (Жишкович, 2019: 92–93).

Перелік та опис концертів підкріплено у монографії позитивними відгуками та рецензіями, у тому числі й у пресі (голови Моцартівського товариства у Львові професора Д. Колбіна (Жишкович, 2019: 86–87), професора В. Чайки (Жишкович, 2019: 89), рецензента часопису «Сілезія презентує» М. Бжезняка (Жишкович, 2019: 89), дописувачки цього ж часопису О. Конечної (Жишкович, 2019: 90), вихованки митця А. Носової (Жишкович, 2019: 93). Варто відзначити схвальну позицію самої авторки монографії, яка розглядає таку організаційну активність співака крізь призму його педагогічно-виховної майстерності. На думку М. Жишкович, «...творчі проєкти професора Ігоря Кушплера завжди були великим стимулом у навчальному процесі, виховували згуртованість усього колективу (класу), велике почуття відповідальності за себе та своїх колег. Кожен проєкт – це відкриття цікавої концертної драматургії та крок фахового сходження, а також і своєрідний мистецький звіт самого митця, який віддавав свій багаторічний досвід прекрасній справі виховання молодих співаків» (Жишкович, 2019: 93). Окрім того, дослідниця посилається на О. Конечну як авторку статті-відгуку на один із творчих закордонних проєктів учнів класу І. Кушплера, котра зазначає: «Те, що кожен студент хоче виступити на естраді чи сцені, а навіть має такий обов'язок, спеціально не дивує, пошану викликає підхід проф. І. Кушплера до проблеми публічної презентації результатів виступу» (Жишкович, 2019: 91). З погляду вокальної педагогіки такий підхід є творчою формою виховання артиста-співака (за М. Жишкович), а в об'єктиві менеджменту – це

підключення про результати, тренування ефективності, створення умов для продуктивності (за П. Друкером), що робить усі педагогічні зусилля доцільними, а організаційні дії – раціональними.

Окрім того, в інтерв'ю М. Жишкович зауважує, що «Ігор Федорович прагнув лідерства <...> прагнув успіху – для своїх студентів, для студентів усього факультету, для викладачів кафедри, а вже їхні успіхи були успіхами та гордістю керівника – професора Кушплера. Мав глибокі фахові знання, умів ефективно та раціонально розподіляти завдання як у класі сольного співу, так і на інших ділянках кафедральної роботи <...> мав схильність до сприйняття нових ідей та досягнень у сфері вокалістики (зокрема, проведення майстер-класів за участю видатних вокалістів європейської слави) <...> був самодостатньою особистістю» (Жишкович, Обух, 2019: 155–156).

Висновки. Отже, узагальнивши та систематизувавши зібраний матеріал, визначаємо, що організаційна діяльність знаного співака Ігоря Федоровича Кушплера, як і постать самого митця, багатогранна: організація та координування мистецьких проєктів – вітчизняних та закордонних концертів, майстер-курсів тощо; ініціатива проведення міжнародних та студентських науково-практичних конференцій із проблем вокального мистецтва; ініціатива заснування та виконання обов'язків головного редактора кафедрального мистецького часопису «Солоспів»; очолення кафедри сольного співу; ініціатива створення офіційного вебсайту кафедри.

Така різновекторність виявилася можливою завдяки лідерським якостям: прагненню до вдосконалення, власному прикладу, відданості справі, творчості, наполегливості та спрямуванню інших до мети (виступи на сцені поряд зі своїми студентами, колегами, обмін вокально-педагогічним досвідом, вивчення іноземної мови, ідеї реалізації творчих проєктів тощо). Наголошуючи на управлінській майстерності митця, виділяємо такі її ознаки, як: саморозвиток, самовиховання, систематизм, відповідальність, ентузіазм, ініціативність, комунікаційність, раціональність дій. Управління з позиції творчого лідерства проявилася в активізації І. Кушплером усебічної діяльності колег, спонуканні їх до творчої активності, розуміння загальної перспективи праці.

Загалом організаційна діяльність І. Ф. Кушплера мала вагомий вплив на розвиток культурно-мистецького життя краю, сприяла популяризації академічного музичного мистецтва на вітчизняному та світовому рівнях, створювала позитивний імідж держави у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
2. Друкер П. Ефективний керівник / пер. з англ. Р. Машкової. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2018. 248 с.
3. Жишкович М. А. Ігор Кушплер: пасіонарність таланту. Творча постать митця в контексті розвитку західноукраїнської вокальної культури : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2019. 234 с.
4. Жишкович М., Обух Л. Ігор Кушплер як менеджер музичного мистецтва: пошуки, синтез, здобутки. *Українська музика: науковий часопис*. 2019. № 3–4(33–34). С. 154–159.
5. Кішіловський М., Кішіловська І. Адмінстратегія. Ваша успішна кар'єра у сфері державного управління / пер. з англ. О. Любенко, В. Вишенської. Київ : Основи, 2017. 368 с.
6. Кияновська Л. Ігор Кушплер – прем'єр Львівської опери. *Просценіум*. 2009. № 1–2(23–24). С. 53–55.
7. Робінсон К. Освіта проти таланту. Сила творчості / пер. з англ. Г. Лелів. Львів : Літопис, 2017. 256 с.
8. Цимбалюк І. М. Психологія управління : навчальний посібник. Київ : Професіонал, 2008. 624 с.

REFERENCES

1. Hahoort H. (2008) Menedzhment mystetstva. Pidpriemnytskyi styl [Art Management. Entrepreneurial Style] / pereklav z anhliiskoi B. Shumylovych. Lviv: Litopys. [in Ukrainian].
2. Druker P. (2018) Efektyvnyi kerivnyk [Effective executive] / per. z anhli. R. Mashkovoi. Kyiv: Vyd. hrupa KM-BUKS. [in Ukrainian].
3. Zhyshkovych M. A. (2019) Ihor Kushpler: pasionarnist talantu. Tvorchia postat myttsia v konteksti rozvytku zakhidnoukrainskoi vokalnoi kultury : monohrafiia [Ihor Kushpler: passionarity of talent. The creative figure of the artist in the context of the development of West Ukrainian vocal culture: monograph]. Lviv : SPOLOM. [in Ukrainian].
4. Zhyshkovych M., Obukh L. (2019) Ihor Kushpler yak menedzher muzychnoho mystetstva: poshuky, syntezy, zdobutky [Ihor Kushpler as a manager of musical art: search, synthesis, achievements]. *Ukrainian music: scientific journal*, vol. 3–4 (33–34), pp. 154–159. [in Ukrainian].
5. Kishilovskyi M., Kishilovska I. (2017) Adminstratehiiia. Vasha uspishna kariiera u sferi derzhavnoho upravlinnia [Admin strategy. Your successful career in public administration] / per. z anhli. O. Liubenko, V. Vyshenska. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. (2009) Ihor Kushpler – premier Lvivskoi opery [Ihor Kushpler – a leading actor of Lviv opera]. *Proscenium*, vol. 1–2 (23–24), pp. 53–55. [in Ukrainian].
7. Robinson K. (2017) Osvita proty talantu. Sylta tvorchosti [Out of Our Minds: The Power of Being Creative] / perekl. z anhli. H. Leliv. Lviv: Litopys. [in Ukrainian].
8. Tsybaliuk I. M. (2008) Psykholohiia upravlinnia : navchalnyi posibnyk [Management psychology: a textbook]. Kyiv.: VD «Profesional». [in Ukrainian].

УДК 72.012:331.101

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208910>**Алла ОСАДЧА,***orcid.org/0000-0002-1213-0705**старший викладач кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну
(Київ, Україна) 1604102018@ukr.net***Марія ВИННИЧУК,***orcid.org/0000-0002-5126-6568**кандидат технічних наук,**доцент кафедри ергономіки і проектування одягу
Київського національного університету
технологій та дизайну
(Київ, Україна) m.vynnychuk@ukr.net*

ІНТЕГРАЦІЯ У СВІТОВОМУ ДИЗАЙНІ

Розглянуто особливості інтеграції у світовому дизайні. Розвиток дизайну нині пов'язаний з інтеграційними процесами у сфері проєктування й масового виробництва товарної продукції. Водночас особливість сучасної цивілізації полягає у тому, що дизайн товарів не просто розробляється для задоволення базових потреб, а й формується для стимуляції їхнього зростання. Виявлено, що на сучасному етапі сутність інтеграції в дизайні полягає у створенні й інтенсивному розвитку нових форм комунікативних технологій, які змінюють раніше сформовані проєктні моделі та системи. Розвиток інтегративної теорії синтезу мистецтв, пов'язаний із появою інтерактивних технологій у дизайні, відрізняється від класичного підходу й передбачає спільну участь дизайнерів, художників, скульпторів зі знаннями 3D-технологій, інженерів, програмістів, спроможних створювати нестандартні, оригінальні образи в мистецькому середовищі. Розкрито, що інтеграційна функція дизайну полягає у тому, що характер матеріальності предмета дизайну «опредмечений» знаками, символами, медійними матеріальними носіями. Визначено, що інформація, отримана від комунікації з інформаційним образом дизайн-об'єкта, особливо перетворена в певне знання, має ідеальну природу. Досліджено, що в дизайн-інтерактивному суспільстві дизайн виникає як конструювання доцільної форми продукції, що втілює виробничі й ринкові вимоги. Доведено, що в дизайн-орієнтованому соціумі застосування нових технологій передбачає спроможність через інтерактивну мову й можливості сучасних електронних технологій програмувати зміни художніх форм та їхніх складників, вступати в «діалог» із людиною та навколишнім середовищем у реальному часі, а образотворчі форми в цьому разі стають також інтелектуальними. Образотворчі форми у цьому разі стають також інтелектуальними, зокрема колір, форма, кольорографічні й шрифтові інформаційні зображення, мультимедіа та інші візуальні системи й елементи.

Ключові слова: *дизайн, проєктування, інтеграція, креативний простір, креативне середовище, сучасність, спрямування, художня творчість, інтерактивність.*

Alla OSADCHA,*orcid.org/0000-0002-1213-0705**Senior Lecturer of Drawing and Painting Department
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) 1604102018@ukr.net***Mariia VYNNYCHUK,***orcid.org/0000-0002-5126-6568**Candidate of Technical Sciences,**Associate Professor of Design Department
of Ergonomics and Fashion Designing
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) m.vynnychuk@ukr.net*

INTEGRATION IN WORLD DESIGN OR MODERN INTERACTIVE DIRECTION

The aim of the article is to features of integration in world design and significance of design for interactive direction of modernity are considered. It has been revealed that at the present stage the essence of integration in design lies in the creation and intensive development of new forms of communicative technologies, which change previously formed design models and systems.

Results. Design is a mechanism for designing the price value of goods and services, as well as a mechanism for manipulating public consciousness in the context of growing needs. It is about integration unity of industrial and communicative design. At the same time, the current state of design solutions is represented by a set of principles, links between them, as well as new technologies.

Novelty. The novelty of the article is to reveal both theoretical and practical aspects of the integration role of design not only in art, but also in the world of technology and innovative products. In addition, the intellectual foundations of modern design are illuminated.

In view of the above, it is necessary to attempt a comprehensive analysis of such important issues as integration in world design and the interactive direction of modern times. Design is a design mechanism built into the system of commercial and monetary relations and production of things-signs. The process of design formation begins as a result of the industrial revolution, when manual work is replaced by machines and technologies, and human force is replaced by lifeless sources of energy.

At the present stage, the essence of integration in design consists in the creation and intensive development of new forms of communicative technologies, which change previously formed design models and systems. The designer's design work begins with an analysis of the functions of the future design object, as well as the goals and tasks of interaction with the consumer in communication.

The development of integrative theory of art synthesis, connected with the emergence of interactive technologies in design, differs from the classical approach and implies the general participation of designers, artists, sculptors with knowledge of 3D-technologies, engineers, programmers, able to create non-standard, original images in the architectural environment.

The practical significance. At the same time, graphic design is not only limited to special design practice, but is also a theoretical discipline. It should be noted that in graphic design as a theoretical discipline there is a search for a special paradigm, which consists of a set of concepts and technical means and techniques that allow to solve fundamental problems. In graphic design, as in every advanced scientific discipline, there may be several paradigm. However, at the current stage of graphic design it is possible to provide joint views of theorists and practitioners of design - graphics from a number of questions that set the direction of research activities of designers.

Key words: design, integration, creative space, creative environment, present, direction, art creativity, interactivity.

Постановка проблеми. Розвиток дизайну нині пов'язаний з інтеграційними процесами у сфері проектування й масового виробництва товарної продукції. Водночас особливість сучасної цивілізації полягає у тому, що дизайн товарів не просто розробляється для задоволення базових потреб, а й формується для стимуляції їх зростання. Таким чином, розроблення дизайну передбачає механізм маркування й стратифікації індивідів і соціальних груп. У такий спосіб виготовляються функціонально однакові товари з різною ціною вартістю (винятково за допомогою дизайнерських рішень). Їхні демонстративна купівля й споживання дають змогу особистості ідентифікувати себе з певним класом або соціальною групою. Надлишкове виробництво однакових речей також передбачає створення ринкового механізму стимулювання попиту, традиційним механізмом якого є реклама.

Дизайн – механізм проектування цінової вартості товарів і послуг, а також механізм маніпуляції суспільною свідомістю у контексті сублімації потреб. Ідеться про інтеграційну єдність різних видів дизайну. Водночас поточний стан проектних дизайнерських рішень представлений сукупністю принципів (комунікаційність і візуальність), наявністю субординаційних зв'язків між ними, а також новими технологіями.

Отже, необхідним убачається здійснення спроби всебічного аналізу таких важливих питань,

як інтеграція у світовому дизайні й дизайн-інтерактивне спрямування сучасності.

Інтеграційна роль дизайну в контексті гуманітарних досліджень існує в просторі взаємодії мистецтвознавства, соціально-гуманітарного, природничо-наукового й технічного знання, що засвідчує необхідність використання не лише міждисциплінарного підходу, а й вироблення парадигми як теоретико-методологічної моделі проектного процесу.

Аналіз останніх досліджень. Серед останніх за датою видання (2019 р.) наукових розвідок вітчизняних учених про дизайн слід навести праці, зокрема дисертаційні дослідження, таких авторів, як І. Гардабхадзе (Гардабхадзе, 2019), О. Дубовий, Т. Блажеквич, В. Дубовий (Дубовий та ін., 2019), Н. Кохан (Кохан, 2019), Н. Крижановська, М. Вотінов, О. Смірнова (Крижановська та ін., 2019), А. Максимова (Максимова, 2019), В. Прусак (Прусак, 2019), О. Сафронова (Сафронова, 2019), О. Трофименко (Трофименко та ін., 2019), Н. Школяр (Школяр, 2019). Значне за обсягом число наукових праць упродовж останнього року вийшло за кордоном.

У розвідках означених авторів пропонується характеристика сучасних і перспективних трендів розвитку дизайну. Водночас інтеграційна роль дизайну в сучасному світі все ще потребує комплексного дослідження.

Мета статті – вивчення інтеграційних процесів у світовому дизайні. Об'єктом дослідження є інтеграційна функція дизайну в сучасному світі.

Виклад основного матеріалу. Дизайн – механізм проектування, долучений до системи товарно-грошових відносин та виробництва речей-знаків. Формування дизайну починається після промислової революції, коли відбувається заміна ручної праці машинами й технологіями, заміщення живої сили неживими джерелами енергії. Винахід універсального двигуна, створення ткацьких, стругальних, токарських, фрезерних, штампувальних верстатів дає змогу створювати серії однотипної продукції. Тепер кожна річ стає результатом не ремісничої праці майстра, а колективної, механізованого виробництва.

На сучасному етапі сутність інтеграції в дизайні полягає у створенні й інтенсивному розвитку нових форм комунікативних технологій, які змінюють раніше сформовані проєктні моделі та системи. Проєктна робота дизайнера починається з аналізу функцій майбутнього дизайн-об'єкта, а також цілей і завдань взаємодії зі споживачем у комунікації.

На думку британських авторів, зокрема Д. Суджича, дизайн – «це код, який треба вивчати, щоби мати можливість зрозуміти сучасний світ. Це відображення наших економічних систем, що демонструє відбиток технологій, з якими ми повинні працювати. Це своєрідна мова й прояв емоційних і культурних цінностей» (Сафронова, 2019: 56).

Інший західний науковець Дж. Бергер у дослідженні «Мистецтво бачити», присвяченому візуальній культурі, розглядає дизайн матеріального об'єкта з позиції дуальності відносин зі споживачем. З одного боку, автор стверджує: «Доторкнутися до чого-небудь – означає вступити із цим предметом у певні відносини» (Бергер, 2012: 11).

Йдеться про матеріальний об'єкт та його характеристики: текстуру, блиск, відчутність, щільність. З іншого боку, він протиставляє реальній речі її зображення як знак, як відтворене бачення. Це ілюзія об'єкта засобами мистецтва. Таким чином, ми стикаємося з проблемою двох видів комунікацій – матеріального об'єкта і його образу, втіленого в дизайні.

На думку О. Базилевського та В. Баришевої, «предметне середовище неминуче трансформується з розвитком науково-технічного прогресу й зміною механізму здійснення тих чи інших функцій. Поставивши вироби одного виду в ряд, упорядкований історично, можна простежити еволюцію» (Базилевський, Баришева, 2010:126).

В умовах значної кількості конкурентів на ринку кожному продукту необхідно диференціюватися не тільки на раціональному рівні (цінова

політика, інші характеристики продукту), а й на емоційному. Тому дизайн – це головна причина емоційної прихильності до продукту або бренду (Пітерс, 2006: 20).

Інтеграцію у світовому дизайні доцільно розглянути на прикладі графічного дизайну. Накопичення емпіричного матеріалу посприяло розширенню сфери застосування цього виду дизайну. Нині в повсякденному житті людина стикається з величезною кількістю об'єктів дизайн-графіки. Водночас графічний дизайн не обмежується тільки умовами особливої практики проектування, а є й теоретичною дисципліною. У графічному дизайні як теоретичній дисципліні здійснюється пошук особливої парадигми, що складається з набору понять та технічних засобів і прийомів, які дають змогу вирішувати фундаментальні завдання. У графічному дизайні, як і в кожній розвиненій науковій дисципліні, може існувати кілька парадигм. Однак і на нинішньому щаблі графічного дизайну можна виявити сумісні точки зору теоретиків і практиків дизайн-графіки щодо питань, які задають напрям дослідницької діяльності дизайнерів.

Ефективним інструментом дизайн-графіки є модульне конструювання, що стало альтернативою використанню орнаментів та інших візуальних засобів декоративного оформлення (Норман, 2019: 147).

Особливостями сучасних графічних форм є ясність, простота, об'єктивність. Носії інформації сьогодні відіграють підпорядковану роль у проєктуванні. Вони стають засобом, а не метою проєктного процесу. Дизайн-об'єкти водночас оцінюються з погляду якості забезпечення ефективної комунікації. За сучасних умов найкращими для сучасного дизайну є ті дизайн-рішення, які забезпечують узгодженість між економією, простотою, красою й функціональністю.

Починаючи з другої половини ХХ ст. у соціальному житті Заходу формується кілька дизайн-орієнтованих трендів. Надлишкове виробництво речей, послуг і знаків призводить до виникнення суспільства споживання, ринок сегментується й стратифікується. Суспільству споживання властиві розгорнуте кредитування, реклама, що створює міфи про «товарне щастя», прискорене випередження споживанням виробництва й статусне споживання (Бодрийяр, 1999).

Споживання виступає як задоволення потреб людей і як знакове споживання, тобто мова спілкування між людьми.

Орієнтовно з 1980-х років розпочинається стратифікація товарів у результаті виробництва

брендів класу люкс, преміум, малих серій, ексклюзивних речей і товарів, розрахованих на різні групи споживачів. І стиль життя, і мода, і престиж придбання товарів класу люкс стимулюються засобами масової комунікації. Домінуючі мас-медіа маніпулюють бажаннями особистості, фабрикуючи реальність (від кінематографа як фабрики ілюзій до реклами як мрії про гламурне життя). На стадії переповненості ринку речами й послугами споживання це не тільки присвоєння та поглинання, а й насамперед систематичне маніпулювання знаками (Бодрийар, 1999: 213).

На відміну від індустріальної стадії розвитку, або модерну, де основну роль відіграють завод, фірма, корпорація й експлуатація найманої праці, постіндустріальне суспільство (постмодерн) характеризується наявністю транснаціональних корпорацій, автоматизацією виробництва, перетворенням науки на безпосередню продуктивну силу, зростанням сфери послуг і якості життя (Инглегарт, 1999: 267–268).

У сфері соціальних відносин модерну приписується система соціальних класів (наслідок індустріалізації), водночас постмодерну – фрагментація й стратифікація соціальної структури (Побережников, 2006: 164–165). Колишне розуміння культури як сукупності цінностей і духовності суб'єкта змінюється її трактуванням як тексту із грою значень.

Висновки. Отже, у контексті вирішення завдань цього дослідження ми дійшли таких висновків:

– інтеграційна роль дизайну полягає у тому, що матеріальність предмета дизайну «опредмечена» знаками, символами, медійними матеріальними носіями. Інформація, отримана від комунікації з інформаційним образом дизайн-об'єкта, особливо перетворена на певне знання, має ідеальну природу. Інтеграційна функція дизайну також передбачає, що він необхідний для ідентифікації предмета в комунікативному середовищі. Він створює семантику об'єкта, наповнює його

асоціативно-образними якостями, виділяючи від конкурентів;

– функція інтеграції корелює всі функції дизайн-об'єкта стосовно споживача. Матеріальний предмет фокусує змісти, традиції, цінності, матеріали й форми того світу, у якому живуть люди. Інтегративна функція дизайну співвідносить матеріальний об'єкт із культурними, комунікативними моделями соціуму, а споживач – кінцева ланка цієї системи відносин;

– у дизайн-інтерактивному суспільстві дизайн виникає як конструювання доцільної форми продукції, що втілює виробничі й ринкові вимоги. Однак проектування відокремлюється від виробництва у зв'язку із впливом позавиробничих чинників і соціокультурних умов, оскільки речі відіграють роль не просто інструментів та товару, вони щось значать для людини;

– у дизайн-орієнтованому соціумі застосування нових технологій передбачає спроможність через інтерактивну мову й можливості сучасних електронних технологій програмувати зміни художніх форм та їхніх складників, розпочинати «діалог» із людиною й навколишнім середовищем у реальному часі. Образотворчі форми у цьому разі стають також інтелектуальними, зокрема колір, форма, кольорографічні й шрифтові інформаційні зображення, мультимедіа й інші візуальні системи та елементи.

До перспектив подальших досліджень, зокрема, слід віднести вивчення такого актуального питання, як художня підготовка молодих фахівців нового покоління у сфері дизайну, де дедалі важливішу роль відіграє застосування інтерактивних технологій. Інноваційна підготовка цих спеціалістів дає змогу вирішувати нові художні завдання в синтезі мистецтв, образотворчі засоби, що охоплюють компоненти інтерактивного дизайну, можливості електронних технологій, сучасних матеріалів, оригінальних розробок програмного забезпечення, що дає можливість створювати по-справжньому унікальний і привабливий художній образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базилевский А. А., Барышева В. Е. Дизайн. Технология. Форма Москва : Архитектура С, 2010. 248 с.
2. Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2012. 184 с.
3. Бодрийар Ж. Система вещей / пер. С. Зенкина. Москва : Рудомино, 1999. 220 с.
4. Вебтехнології та вебдизайн / О. Г. Трофименко та ін. Одеса : Фенікс, 2019. 283 с.
5. Гардабахдзе І. А. Інновації у дизайні: ролі, тенденції, управління, ефективність : монографія. Київ : КНУКіМ, 2019. 176 с.
6. Дубовий О. В., Блажкевич Т. П., Дубовий В. І. Екологічний дизайн ; Житомир. нац. агрокол. ун-т. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2019. 361 с.
7. Инглегарт Р. Культурный сдвиг в зрелом индустриальном обществе. *Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология* / под ред. В. Л. Иноземцева. Москва : Academia, 1999. С. 245–260.
8. Кохан Н. М. Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 19 с.

9. Крижановська Н. Я., Вотінов М. А., Смірнова О. В. Основи ландшафтної архітектури та дизайну. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019. 348 с.
10. Максимова А. Б. Розвиток проектної культури майбутніх дизайнерів-графіків у професійній підготовці : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 ; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т проф.-техн. освіти. Київ, 2019. 20 с.
11. Норман Д. Дизайн звичних речей / пер. з англ. М. Бакалова. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 320 с.
12. Овчинникова Р. Ю. Соотношение визуального и коммуникационного в графическом дизайне. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 3(23). С. 140–149.
13. Питерс Т. Основы. Дизайн. Санкт-Петербург : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2006. 160 с.
14. Побережников И. В. Переход от традиционного к индустриальному обществу. Москва : РОССПЭН, 2006. 244 с.
15. Прусак В. Ф. Неперервна екологічна підготовка фахівців з дизайну: теорія та практика. Львів : Простір-М, 2019. 567 с.
16. Сафронова О. О. Сучасні технології дизайн-діяльності. Київ : КНУТД, 2019. 207 с.
17. Суджич Д. Язык вещей / пер. с англ. М. Коробочкина. Москва : Strelka Press, 2013. 237 с.
18. Школяр Н. В. Формування термінологічної компетентності майбутніх графічних дизайнерів у процесі професійної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 ; Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Хмельницький, 2019. 20 с.
19. Шмитт Б. Эмпирический маркетинг: Как заставит клиента чувствовать, думать, действовать, а также соотносить себя с вашей компанией. Москва : Гранд: Фаир-Пресс, 2001. 400 с.

REFERENCES

1. Basilevsky A.A., Barysheva, V.E. *Dizajn. Tehnologija* [Design. Technology]. Moscow: Arhitektura S, 2010. 248 p. [In Russian].
2. Berger J. *Iskusstvo videt'* [The Art of Seeing] / trans. from english. St. Petersburg: Cloudberry, 2012. 184 p. [In Russian].
3. Baudrillard J. *Sistema veshhej* [The System of Things] / translated by Zenkina S., Rudomino, Moscow: Rudomino, 1999. 220 p. [In Russian].
4. *Veb-tehnologhii ta veb-dyzain* [Web Technologies and Web Design] / O.H. Trofimenko, et al. Odesa: Phoenix, 2019. 283 p. [In Ukrainian].
5. Gardabhadze I.A. *Innovatsii u dyzaini: roli, tendentsii, upravlinnia, efektyvnist* [Innovations in Design: Roles, Trends, Management, Efficiency]. Kyiv : KNUKiM (2019). [In Ukrainian].
6. Dubovy O.V., Blazhkevych T.P., Dubovy V.I. *Ekolohichnyi dyzain* [Ecological Design; Zhytomyr National Agro-environmental University]. Kherson: OLDI-PLUS, 2019. 361 p. [In Ukrainian].
7. Inglegart R. Cultural shift in a mature industrial society. *A New Post-Industrial Wave in the West. Anthology*. Moscow: Academia, 1999. P. 245-260. [in Russian].
8. Kohan N.M. *Lend-art u konteksti suchasnoho landshaftnoho dyzainu* [Land-art in the Context of Modern Landscape Design]: author's abstract of the thesis for phd in art studies. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2019. 19 p. [In Ukrainian].
9. Kryzhanovska N.Ya., Votinov M.A., Smirnova O.V. *Osnovy landshaftnoi arkhitektury ta dyzainu* [Fundamentals of Landscape Architecture and Design]. Kharkiv : O.M. Beketov National University of Urban Economy, 2019. 348 p. [In Ukrainian].
10. Maksimova A.B. *Rozvytok proektnoi kultury maibutnikh dyzaineriv-hrafikiv u profesiinii pidhotovtsi* [Development of Project Culture of Future Graphic Designers in Professional Training]: Author's abstract of the thesis for phd in pedagogy. Kyiv: National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Institute of Professional Technical Education [In Ukrainian].
11. Norman D. *Dyzain zvychnykh rechei* [Design of Familiar Things]; translated from english by M. Bakalov]. Kharkiv : Klub Simeinoho Dozvillia, 2019. 320 p. [In Ukrainian].
12. Ovchinnikova, R.Yu. (2016). Sootnoshenie vizual'nogo i kommunikacionnogo v graficheskom dizajne [The Relation of Visual and Communication in Graphic Design]. *Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art Studies*, No. 3 (23). 140-149 pp. [In Russian].
13. Peters T. *Osnovy. Dizajn* [Fundamentals. Design]. St. Petersburg : Stockholm School of Economics in St. Petersburg, 2006. 160 p. [In Russian].
14. Poberezhnikov I.V. *Perehod ot tradicionnogo k industrial'nomu obshchestvu* [Transition from Traditional to Industrial Society]. Moscow : ROSSPEN, 2006 244 p. [In Russian].
15. Prusak V.F. *Neperervna ekolohichna pidhotovka fakhivtsiv z dyzainu: teoriia ta praktyka* [Continuous Environmental Training of Design Professionals: Theory and Practice]. Lviv: Prostir-M, 2019. 567 p. [In Russian].
16. Safronova O.O. *Suchasni tekhnologhii dyzain-diiialnosti* [Modern Technologies of Design Activity]. Kyiv : KNUTD, 2019. 207 p. [In Ukrainian].
17. Sudzhych D. *Jazyk veshhej* [The Language of Things] / translated from english M. Korobochkin. Moscow : Strelka Press, 2013. 237 p. [In Russian].
18. Shkoliar N.V. *Formuvannia terminolohichnoi kompetentnosti maibutnikh hrafichnykh dyzaineriv u protsesi profesiinnoi pidhotovky* [Formation of Terminological Competence of Future Graphic Designers in the Process of Professional Training]: author's abstract of the thesis for phd in pedagogy., Khmelnytsky : Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy, 2019. 20 p. [In Ukrainian].
19. Shmitt B. *Jempiricheskij marketing: Kak zastavit' klienta chuvstvovat', dumat', dejstvovat', a takzhe sootnosit' sebja s vashej kompaniej* [Empirical Marketing: How to Make a Customer Feel, Think, Act, and Relate to Your Company]. Moscow: FAIR-PRESS, 2001. 400 p. [in Russian].

УДК 091«16»:027.54(477-25)НБУВ
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208911>

Микола ПІДГОРБУНСЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-2678-5147
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Науково-дослідного інституту
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) nikolauspig@gmail.com

КІНОВАРНІ СТЕПЕННІ ТА ВКАЗІВНІ ПОМЕТИ В АЗБУЦІ-ПЕРЕЛІКУ XVII СТОЛІТТЯ

Проаналізовано півчу азбуку з рукописного збірника, який написаний приблизно в 40–50-х роках XVII століття. Проведений палеографічний опис дав змогу виявити характерні ознаки формування півчих азбук невменними знаками з кіноварними степенними та вказівними пометами.

Методологія дослідження включає системний аналіз, що сприяв осмисленню рукописних півчих азбук-переліків. Для окреслення часових і кількісних характеристик досліджуваного матеріалу використано статистичний та хронологічний методи.

У проаналізованій азбуці-переліку невменні знаки супроводжують кіноварні степенні та вказівні помети, які дають можливість більш точно фіксувати висоту і ритмічність мелодій, характер і спосіб виконання богослужбових піснеспівів. Палеографічний аналіз кіноварних степенних і вказівних помет дав можливість встановити дві основні групи невменних знаків. До першої групи відносяться невменні знаки, які мають степенні помети однієї звуковисотної групи. До другої групи входять невменні знаки, які включають кіноварні степенні помети з різних звуковисотних груп, і, відповідно, ці невми мають більш широкий діапазон звучання. Встановлено, з якими невменними знаками використовуються вказівні кіноварні помети, такі як «тиха», «борзая», «равно», «ударка», «качка» («кавички»), «ломка», «закидка».

Прослідковано закономірність, яка характерна для півчих азбук у другій половині XVII століття, а саме за активного використання кіноварних степенних і вказівних помет у церковних піснеспівах, значно зростає кількість різновидів стріл та крюків. Під час дослідження праць учених-медієвістів виявлено істотні розбіжності в трактуванні вказівних помет та їх способу виконання. Проведений аналіз продемонстрував необхідність дослідження інших півчих рукописів із метою зібрання максимально повної інформації про півчі азбуки XVI–XVII століття та розроблення єдиного трактування кіноварних вказівних помет.

Ключові слова: рукописний збірник, азбука-перелік, невменні знаки, кіноварні степенні та вказівні помети.

Mykola PIDHORBUSKYI,
orcid.org/0000-0002-2678-5147
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Research Institute
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) nikolauspig@gmail.com

REDS HIGH PITCH SOUNDANDS POINTING SIGNS IN THE ALPHABETICAL TRANSFER OF THE 16th CENTURY

The melodic alphabet from a manuscript collection, which was written around the 40s and 50s, is analyzed. XVII century. The carried out paleographic description made it possible to identify the characteristic features of the formation of the song alphabet with neumen signs with reds high pitch soundands pointing signs.

The research methodology includes system analysis, which contributed to the comprehension of handwritten singing ABC listings. To determine the temporal and quantitative characteristics of the studied material, statistical and chronological methods are used.

In the analyzed ABC enumeration, neumen signs accompany reds high pitch soundands pointing signs, which make it possible to more accurately record the height and rhythm of melodies, the nature and method of performing liturgical chants. The paleographic analysis of reds high pitch soundands signs made it possible to establish two main groups of insane characters. The first group includes neumen signs that have high pitch soundands signs of one sound-altitude group. The second group includes insane characters, including reds high pitch soundands signs from different melodic groups, and, accordingly, these neumen have a wider range of sound. It has been established with which neumen signs indicative reds pointing signs are used, such as “silent”, “greyhound”, “equal”, “punch”, “pitching” (“quotation marks”), “breaking”, “throwing”.

The regularity characteristic of the song alphabet in the second half of the 17th century, namely, with the active use of reds high pitch soundands pointing signs in church hymns, the number of varieties of arrows and hooks is significantly increased. During the study of the works of medieval scholars, significant differences were found in the interpretation of pointing signs and their method of execution. The analysis showed the need to study other song manuscripts in order to collect the most complete information about the song ABCs of the XVI–XVII centuries and to develop a unified interpretation of pointing signs.

Key words: handwritten collection, alphabet, enumeration, neumen signs, reds high pitch soundands pointing signs.

Постановка проблеми. Рукописні півчі збірники Православної церкви XVII століття мають величезне значення для дослідження музичної спадщини українського народу. У деяких із цих збірників розміщено півчі азбуки, в яких подається перелік невменних знаків та кіноварних степенних і вказівних помет, які їх супроводжують. Ці знаки і помети є цінним джерелом в дослідженні Стовпового (невменного) нотопису, який дотепер залишається нерозшифрованим.

Актуальність цієї публікації пов'язана зі зростаючою увагою до історичного минулого Української православної церкви. Нагальною потребою є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких із кожним роком погіршується. Значна частина богослужбових півчих збірок XVI–XVII століття залишається недостатньо дослідженою, що, своєю чергою, стримує рух у плані розшифрування невменного нотопису.

Аналіз досліджень. Дослідженням рукописних півчих збірок із колекції фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського займалися О. А. Іванова та Л. А. Дубровіна. Науковці провели аналіз рукописних півчих збірок Міней, Тріодей і Октоїха. Результати своїх досліджень учені виклали у працях «Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (Іванова, 2016) та «Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (Іванова, Дубровіна, 2003). Головну увагу О. А. Іванова та Л. А. Дубровіна сконцентрували на загальному описі рукописів та їх змісту. Проводячи опис рукописних збірок, було встановлено приблизні роки їх написання, що певною мірою дає можливість прослідкувати хронологію створення півчих азбук.

Дослідженням рукописних півчих азбук XV–XVI століть займався М. В. Бражніков. У праці «Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков» учений проводить аналіз двох азбук-переліків (Бражніков, 1972). Одна з них XV століття, друга – XVI століття, що певною мірою не дає повної картини всіх збережених азбук-переліків.

Серед українських учених-теоретиків дослідженням рукописних півчих азбук-переліків займалися Ю. П. Ясиновський (Ясиновський, 2010) та М. І. Качмар (Качмар, 2018). Вони ґрунтовно дослідили півчу азбуку з Лаврівського невменного ірмологіону XVI століття.

Мета статті – проведення палеографічного аналізу півчої азбуки з рукописного збірника

XVII століття та визначення характерних особливостей кіноварних степенних та вказівних помет, які супроводжують невменні знаки.

Виклад основного матеріалу. Півчі азбуки XVII століття, які розміщено в рукописних збірниках, являють собою більш складну систему переліку невменних знаків та кіноварних степенних і вказівних помет. Фітні знаки поступово зникають із півчих азбук і формуються у так званих рукописних фітниках. Півчі азбуки XVII століття, як і більш ранні їхні варіанти, були розташовані між розділами, а саме перед або після Октоїха або Ірмологія, де найчастіше використовувався богослужбовий спів. Здебільшого у назвах невменних знаків ініціали пишуться з великої літери і виділені кіновар'ю, наступні букви, як правило, пишуться чорнилом. Написання невменних знаків відокремлюються одне від одного крапками, які проставлені чорнилом. Графічні зображення невменних знаків над словами пишуться чорнилом, а степенні та вказівні помети проставляються кіновар'ю.

Аналізуючи рукописний збірник Обіход, Октоїх та Ірмології ф. 301, № 149 л, маємо зазначити, що він написаний приблизно в 60–90-ті роки XVII століття. Загальна кількість аркушів рукопису – 208. Формат рукопису Папір 4° (195x155). Рукопис написаний півустановом, двома почерками. Зміст рукопису: Обіход простий (арк. 1–30), Октоїх без заголовку і початку (арк. 33–89 зв.), Стихири євангельські (арк. 90–97), Ірмології без початку (арк. 98–176), Розники (арк. 176–181), Обіход пісний (арк. 182–197), Азбука-перелік (арк. 201–207) (Обіход, Октоїх та Ірмології (ф. 301, № 149 л), Інститут рукопису НБУВ, Київ. б.р.-а.).

Півчу азбуку-перелік умовно можна розділити на три частини. Перша частина пронумерована слов'янським цифровим алфавітом починаючи з неповного невменного знаку «...сосложитією» і до «Двавчелну» (рис. 1). Другу частину азбуки виділено заголовком «ИМЕНА», в якому на відміну від невменних знаків ініціал написаний чорнилом, а всі наступні букви у цьому слові написані кіновар'ю (рис. 2). Третя частина півчої азбуки починається заголовком «Знамя», де більшість невменних знаків є складеними (рис. 3). У другій і третій частинах півчої азбуки відсутня кирилична цифрова нумерація. Невменні знаки у цих частинах супроводжують кіноварні степенні та вказівні помети, які відсутні в першій частині півчої азбуки.

Потрібно зазначити, що Київська Русь запозичила з Візантії не тільки православну релігію і кириличний алфавіт, розроблений візантійськими

просвітителями Кирилом (у миру Костянтином) і Мефодієм, а й цифровий алфавіт. Система запису чисел кирилицею в основних рисах схожа з грецькою системою запису чисел. При цьому числові значення букв зростали в тому ж порядку, в якому слідували літери в грецькому алфавіті, але порядок букв слів'янського алфавіту був дещо іншим. Дев'ять букв служили для позначення одиниць (від 1 до 9), дев'ять – для десятків (від 10 до 90) і дев'ять – для сотень (від 100 до 900). Щоб відрізнити літери від цифр, над літерами з числовим значенням ставився спеціальний знак – «Титло», наприклад **Ѧ** означав цифру 1. Правила запису титла змінювалися в минулому, іноді «Титло» ставилося над усім числом, іноді тільки в середині числа, а в деяких випадках, коли читач знав, що він має справу із цифрами, «Титло» не ставилося взагалі (Нігматулліна, Скуратова, 2014).

Усі ініціали невменних знаків у півчій азбуці в рукописному збірнику ф. 301, № 149 л написані кіновар'ю з елементами рослинного живопису. Початок півчої азбуки в даному рукописі втрачений, оскільки вона починається з неповного невменного знаку «...сосложитією» **Ѧ** і наступний невменний знак йде за номером «кв» (22). Відповідно до графічного зображення, можемо стверджувати, що це «змеїца сосложитією» (рис. 1). Наступні невменні знаки першої частини азбуки, як ми вже зазначали, майже всі пронумеровані слов'янським цифровим алфавітом, окрім «Мечика осмогласного» (рис. 2).

До першої частини півчої азбуки входять такі невменні знаки:

«кв (22), Сложитіа» (сложитіє із зап'ятою) **Ѧ**. «Сложитіа» означає рух мелодії вниз двома четвертними. Сложитіє із зап'ятою це також рух мелодії вниз, але до двох четвертних додається половина нота **♩**;

«кг (23), «Стрѣла согласна» **Ѧ**, або «Стрѣла» (проста). Маючи велику кількість різновидів, «Стрѣла» за тривалістю рівна цілій ноті;

«кд (24), Труба» **Ѧ** складається із знаку «ф» та «Стрѣли» (простої). У Збірнику Ф. 301, № 148 л. невменний знак із подібним графічним зображенням називається «Дуда» (Збірник. Ф. 301, № 148 л. Інститут рукопису НБУВ, Київ. б.р.-а.);

«ке (25), Дуда» **Ѧ**. Згідно з іншими рукописними півчими азбуками, графічне зображення цього знаку співпадає зі складеним знаком «Ньмка», який включає знак «ф» та «Статию с запатою» (Збірник. Ф. 301, № 148 л. Інститут рукопису НБУВ, Київ. б.р.-а.);

«кс (26), Стрѣла трасострѣлна» (стрела проста з облачком і крижом) **Ѧ**;

«кз (27), Кулизма болша» **Ѧ** **Ѧ** **Ѧ**, знак складається із «полкулизмы средней», «статии закрытой малой» і «статии простой»;

«ки (28), Кули(з)ма средна» **Ѧ** **Ѧ** **Ѧ**, знак складається із «полкулизмы средней», «с має в своєму складі такі знаки як «статіа проста с

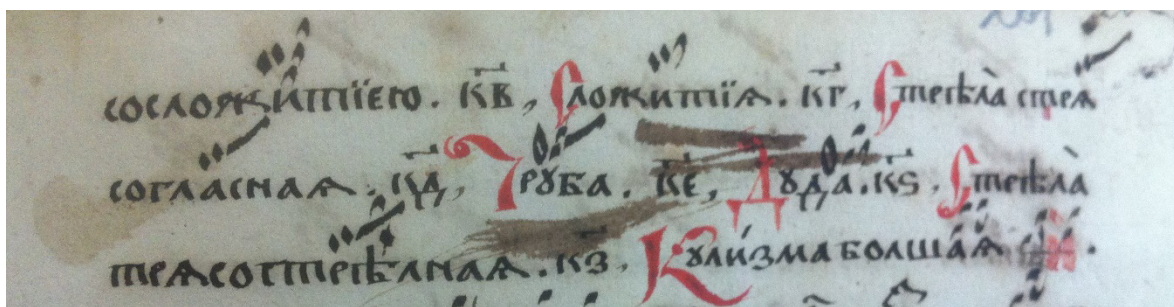


Рис. 1. Фрагмент з Азбуки-півчої

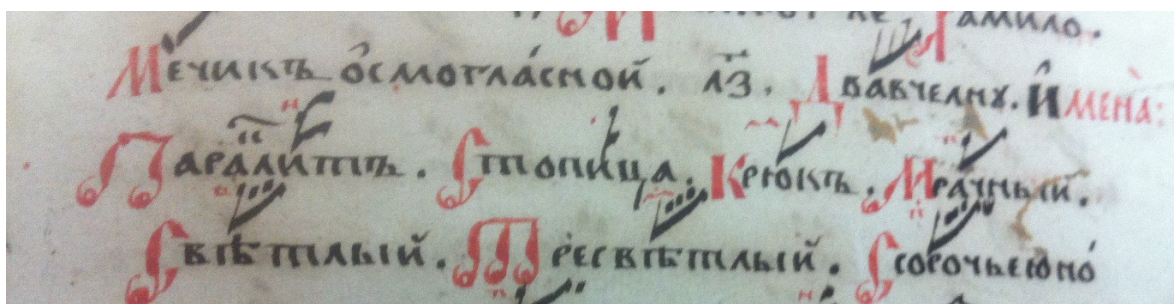


Рис. 2. Фрагмент з Азбуки-півчої

подверткою», «статия закрытаа малаа» і «статия простаа»;

«кѢ (29), По(л)кѹли(з)мы среднїа» , цей знак в інших рукописах має назву «статия простаа с подверткою»;

«л (30), Палка» вказує на рух мелодії вниз. Здебільшого знак палки використовується наприкінці піснеспіву й означає зупинку в співі або його закінчення;

«ла (31), Чашка малаа» , або просто «Чашка», означає рух мелодії вниз двома четвертними;

«лв (32), Чашка по(л)наа» . Другий різновид цього знаку також означає рух мелодії вниз, але спочатку половинна нота а потім дві четвертні

«лг (33), Челюстка» означає цілу ноту. Здебільшого використовується наприкінці мелодичного звороту. Цей знак складається зі «столиці та запятої» (Качмар, 2018);

«лд (34), Мечикъ» переважно супроводжує велику кулизу і використовується наприкінці піснеспівів. У сучасній нотації має такий вигляд:

«ле (35), Хамило» складається із двох зап'ятих і чашки. Висота цього знаку залежить від гласу та висоти попереднього невменного знаку і за тривалістю, за одними даними, рівняється четверті, за іншими – цілій ноті (Николаев, 1995). Наступний звук триває цілу ноту. Мелодія може рухатися або вгору, або вниз залежно від певного піснеспіву;

«Мечикъ осмогласной» , або просто «Мечикъ». Автор азбуки пропустив кириличне число «лс», що означає число 36 (рис. 2);

«лз (37), Двачелнѹ» цей знак зображений у вигляді крюка з двома рисками в середині. Прийнято вважати, що тривалість цього знаку – чотири четвертних.

У наступній частині півчої азбуки невменні знаки супроводжують кіноварні степенні (звуковисотні) та вказівні помети (або позначки). Вони виникли в результаті розвитку й ускладнення Стовпового (невменного) розспіву. У середовищі півчих виникла необхідність в уточненні співочого значення окремих невм, у зв'язку з чим у XVI столітті зароджується, а в XVII столітті остаточно формується система кіноварних помет – спеціальних знаків, що полегшують інтерпретацію невменних знаків.

Кіноварні помети у своєму становленні проходили два етапи розвитку. Перший охоплює приблизно другу половину XVI століття і характеризується вживанням помет переважно вказівних, тобто вони визначали характер виконання. Спочатку це тільки помети «т» (тихо) і «б» (борзо).

Степені помети в традиційному їх розумінні як покажчики звуковисотності були представлені лише двома своїми різновидами «н» (низько) і «в» (високо). Поступово, а саме в першій половині XVII століття, кількість вказівних помет досягла майже 30 букв і буквених поєднань. Наприклад, Г – гаркни, громко; Д – дебело, держи; Е – естество; Ж – жалостно; С – схвати, селно; З – задержи, завопи; И – из ниска; К – коловратно.

Створення степенних (звуковисотних) помет, які вказували конкретну висоту звуку, відноситься до середини XVII століття. Система помет відображена в анонімному теоретичному керівництві «Указ о подметках», де виписаний 7-ступенний знаменний звукоряд і введені помети для позначення кожного ступеня. Букви, які стали вживатися для позначення звуковисотності, – це перші літери слів, які подавалися в азбуках XVI століття для пояснення невменних знаків. Ці букви сформували і систему степенних помет, що складається із чотирьох звуковисотних груп. Перша – звуки «простого согласія»: – «гораздо низко с крыжом»; – «низко с крыжом»; (цата) «низко». Друга група – «мрачное согласіе»: – «гораздо»; – «низко»; крапка «•», або «с» – «средним гласом». Третя – «светлое согласіе»: – «мрачно повыше»; – «повыше»; – «высоко». Четверта група «тресветлое согласіе»: – «мрачно с точкой»; – «повыше с точкой».

Вказівні кіноварні помети вказували на динамічні відтінки, музичний темп і ритм, характер і спосіб виконання, мелодичні звороти (мелізми).

– – «тиха» або у вигляді риски. Ця вказівна помета вказує на більш повільне виконання невменного знаку порівняно з його звичним проспівуванням.

– – «борзая» (прискорено): вказує на більш швидке виконання невми.

– – «равно» (виконання на одній висоті).

– – «ударка» (хід на секунду вниз).

В. М. Металлов вважає, що ця помета вказує на рух мелодії вниз (Металлов, 1899). М. В. Бражніков стверджує, що ударка вказує тільки на акцент в піснеспіві (Бражніков, 1972).

– – «качка», або «кавички», – це висотні коливання в піснеспіві (хід на секунду вниз, а потім вгору).

– – «ломка» – це збільшення інтервалу між сусідніми звуками (найчастіше замість секунди хід мелодії йде на терцію, рідше – на більший інтервал).

– – «закидка», або «зевок» (хід на секунду вгору). М. В. Бражніков зазначає, що ця помета

вказує на появу додаткового звуку (вгору) наприкінці невменного знаку.

– л – «ломи» (хід на терцію вгору).

Друга частина півчої азбуки починається з невматичного знаку «Пара(к)литель» із кіноварною пометою Н (низько), яка розташована з лівого боку (рис. 2). Всі наступні невматичні знаки до «Голубчика» також мають кіноварні помети з лівого боку. Зі збільшенням степенів і вказівних кіноварних помет над невменними знаками вони розташовуються не тільки з лівого боку, а й над знаками і поза ними.

«Стопица» з кіноварною пометою у вигляді крапки «•», яка скорочено означає «с» (середнім гласом).

«Крюк» із кіноварною пометою (мрачно). Наступний невменний знак «Мрачний», в якому автор рукопису не проставив над крюком крапку, що означає мрачний (شا), він має кіноварну помету П (повище); «Свѣтлый» (цата) відповідає висоті Н (низько). Цей знак запозичений із візантійської гами й означає грецьку букву «дзета». «Тресвѣтлый» відноситься до трисветлого согласія; «Ссорочью ношкою» це другий трисветлий знак; «Сотажкою» який має вказівні помети: ломку і «повыше».

«Статїа (з)запатою» Н; «Сскрыжемъ» ТН (гораздо низко); «Простаа» з кіноварною пометою «•»; «Мрачнаа»

«Стрѣла»

«Статїа свѣтлаа» (високо); «Ссорочью ногою»

Починаючи з «Голубчика» над графічним зображенням невматичних знаків зустрічаються по кілька кіноварних та вказівних помет, які вказують на характер виконання. «Голубчикъ» ; «Тихой» як і в попередньому знаку така ж послідовність кіноварних помет .

«Переводка» з кіноварними пометами Н.

«Стрѣла мрачнаа» Н – П, другим знаком є вказівна помета тиха у вигляді риски, яка

вказує на характер виконання; «Крыжеваа»

«Скамейца» Н; «Тихаа»

За своїм графічним зображенням цей знак співпадає з «Крюкомъ», але має крапки низу. Можливо, автор азбуки зробив помилку, намагаючись зобразити «Скамейцу». «Соблачкомъ»

«Стрѣла поводнаа» ТН; «Свѣтлаа»

; «Тихаа» (стріла світло тиха)

; «Громосвѣтлаа»

«Громомрачнаа» має вказівні помети: «крыже(мъ)» (стріла громосвітла з крижом)

; «ногою» (стріла проста з сорочою ногою)

3. «Крыжеваа» (стріла мрачна з крижом і сорочою ногою)

3. «Громотресвѣтлаа» (з крижом)

. «Поводнаа» (із сорочою ногою)

Н. 3. «Свѣтлаа» (із сорочою ногою)

. «Громосвѣтлаа» (із сорочою ногою)

3. «Скрыжемъ» (стріла громомрачна з крижом і сорочою ногою)

«Дербицы» має два невменних знаки: (дербіца з крапкою); (дербіца)

Заключна частина азбуки-переліку має підзаголовок «Знамаа» (рис. 3).

«Трестепенное горѣ» (стріла поездна)

(стріла світла з подверткою); (стріла громомрачна з облачком)

«Четвертаа же степенъ долу» (громосвітла з подверткою)

(громомрачна з крижом і облачком)

, (громотрисвітла з крижом); (громотрисвітла з подверткою)

«Палка спо(д)вер(т)кою» (качка або кавички), чорна помета «Л» (ломи), що означає хід на терцію вгору.

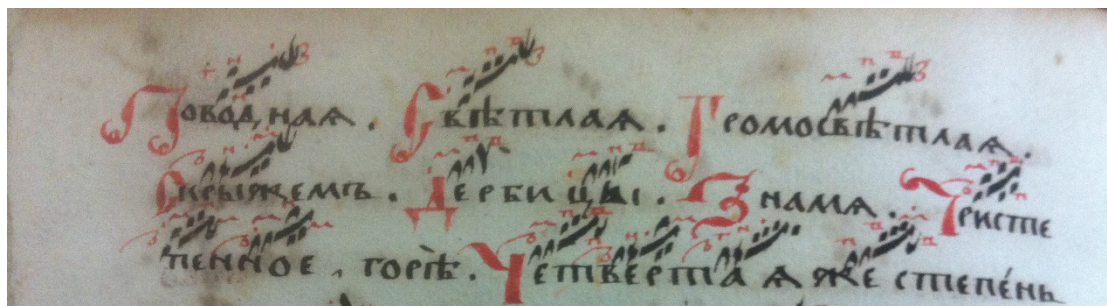












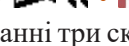


Рис. 3. Фрагмент з Азбуки-півчої

«Стопица сощчко(мь)» ; «Чашка» ; «Подчашіє» ; «Мрачноє» ; «Свѣтлоє» .

«Крюкъ скавыкою» (крюк простий з подчашієм) ; «Спо(д)чашіємъ» (крюк світлий з подчашієм) ; «Сооттяжко(ю)» ; «Сложитією» (крюк простий з оттяжкою і сложитіє) .


«Сложитіа сразською» (сложитіє, крюк світлий, сложитіє) ; «Скоро купно поетса» (крюк світлий, сложитіє) ; «Тихо» .

«Борзо оударетса» . Останні три складені невменні знаки мають однакове графічне зображення, а звуковисотні відмінності позначені кіноварними пометами.

«Сложитіа» ; «Тихаа» ; «Борзаа» ; «Оударетсаа» .

«Статіи закря» ; «Сооблачками» .

«Двавчелну» ; «Змейца» (змеїца зі статією) .

«Воздернутаа» (палка воздернута) .

«Сложитіа счашкою» (сложитіє з подверткою або з чашкою і зап'ятою) ; «Крюк сосложитіє(мь) испо(д)верткою» (крюк світлий і сложитіє з подверткою) .

Наприкінці півчої азбуки подається пояснення: «Описаніє знамени премѣнна, что измѣнаетса погласомъ. вра(з)личны(х) попѣвка(х), исокровенное различны(х) лица(х). Таже вовсако(мь) пѣнїи обрѣтаемы(х), и(з) гасненїа ради желаючи(х) оучитиса. ипознати тонкость, имѣру, ивсакую дробь. І лица тайно сокровенны знаменъ, ифиты исо зкодами, исовсею полною помѣтою...».

Аналіз кіноварних степенних помет дав можливість виявити дві основні групи невменних знаків. До першої групи відносяться невменні знаки, які мають степенні помети однієї звуковисотної групи. У даній півчій азбуці: три невменних знаки мають степенні помети «простого согласія»; чотирнадцять – «мрачного согласія»; дванадцять – «светлого согласія» і три невменних знаки мають степенні помети «тресветлого согласія».

До другої групи входять невменні знаки, які включають кіноварні степенні помети з різних звуковисотних груп і, відповідно, мають більш широкий діапазон звучання. Ця група є більш

чисельною, до неї відноситься тридцять два невменних знака.

Проаналізувавши використання вказівних кіноварних помет, можемо зазначити, що «тиха» проставляється за двох невменних складених знаків: крюк світлий із подчашієм та «Борзо оударетса», в якому двічі використовується крюк світлий і «сложитіє», а також за трьох «Стрѣлах»: мрачній, простий із сорочою ногою, та мрачній із крижом і сорочою ногою.

Вказівна помета «борзая» застосовується тільки за складених «Стрѣл», які мають «криж», «подвертку» і «облачко» – «Громомрачнаа», «крыже(мь)», «Громотресвѣтлаа», «Скрыжемъ», «Трестепенное горь», «Четвертаа же степень долу».

«Ударка» використовується в складених знаках, в які входять крюк світлий і «сложитіє» – «Скоро купно поетса», «Борзо оударетса», «Сложитіа».

Кіноварна вказівна помета «равно» в даній азбуці зустрічається тільки з невменними знаками – «Статіи закрытыа», «Сооблачками».

«Ломка» використовується з такими крюками, як «Сооттяжкою», «Сооттяжко(ю)», «Тихо». В. М. Металлов зазначає, що «ломка», як правило, ставиться при «крюках», «переводках», «голубчику борзом», «чашке» та ін. (Металлов, 1899).

«Закидка» («зевок») присутня в складених стрілах, які мають у своєму складі «сорочу ногу» – «ногою», «Крыжеваа», «Свѣтлаа», «Громосвѣтлаа». Помета «закидка» найчастіше застосовується разом із додатковим знаком «сороча нога», який має подібну властивість. Ці знаки вживаються переважно при «статіях» і «стрілах».

Вказівна помета «качка» (кавички) використовується в складених знаках, які мають крюк і «сложитіє», – «Крюк сосложитіє(мь) испо(д)верткою», «Скоро купно поетса»; за двох різновидів «Палки» – «Палка спо(д)вер(т)кою», «Воздернутаа» та невменному знаку «Двавчелну». В. М. Металлов зазначає, що «качка» також ставиться при «стреле громной», «полукулизме» та ін. (Металлов, 1899).

Висновки. Палеографічний аналіз азбуки з рукописного збірника «Обіход, Октоїх та Ірмологій» ф. 301, № 149 л дав можливість виявити певні закономірності, знайти спільні риси та відмінності з іншими півчими азбуками. Розглянувши півчі азбуки з рукописних збірок, можемо зазначити, що в другій половині XVII століття за поширення кіноварних степенних і вказівних помет зростає кількість різновидів стріл та крюків у Стовповому нотописі. Так, у другій і третій частинах проаналізованої азбуки нараховується різновидів стріл –

17, крюків – 14. У значно меншій кількості зростають різновиди «сложитій», «статій» та знаків «Палка» і «Двавчелну».

Аналіз кіноварних степенних помет дав можливість визначити дві основні групи невменних знаків. До першої групи відносяться невменні знаки, які мають степенні помети однієї звуковисотної групи. До другої групи входять невменні знаки, які включають кіноварні степенні помети з різних звуковисотних груп. і, відповідно, ці невми мають більш широкий діапазон звучання. Проаналізувавши півчу азбуку встановлено, з якими

невменними знаками використовуються вказівні кіноварні помети, такі як «тиха», «борзая», «равно», «ударка», «качка» («кавички»), «ломка», «закидка».

Виявлено істотні розбіжності в трактуванні вказівних помет та їх способу виконання серед учених-медієвістів. Проведений аналіз ще раз продемонстрував необхідність дослідження інших півчих рукописів із метою зібрання максимально повної інформації про півчі азбуки XVI–XVII століття та розроблення єдиного трактування кіноварних вказівних помет.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Москва : Музыка, 1972. 422 с.
2. Збірник (Ф. 301, № 148 л). Інститут рукопису НБУВ. Київ : б.р.-а.
3. Іванова О. А. Кирилична рукописна книга XVI століття з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Історико-кодікологічне дослідження. Альбом філіграней. Київ : НБУВ, 2016. 256 с.
4. Іванова О. А., Дубровіна Л. А. Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI століття у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 2003. Вип. 8. С. 71–79.
5. Качмар М. І. Азбука кулізьяного ірмологіюну XVI ст. *Українська музика*. 2018 Вип. 1(27). С. 115–119. URL : file:///C:/Users/User/Downloads/Ukrmuzyka_2018_1_17.pdf (дата звернення: 14.02.2020).
6. Металлов В. М. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева, периода киноварных помет. Москва : Синод. типография, 1899. 130 с.
7. Нигматуллина Л. М., Скуратова А. А. История создания славянской системы письма. *Молодой ученый*. 2014. № 17. С. 606–613. URL : <https://moluch.ru/archive/76/13102/> (дата обращения: 16.03.2020).
8. Обіход, Октоїх та Ірмологій (ф. 301, № 149 л) / Інститут рукопису НБУВ. Київ : б.р.-а.
9. Ясіновський Ю. П. Українські та білоруські кулізьяні пам'ятки XVI століття. *Καλοφωνία*, 5. Львів, 2010. С. 341–342.

REFERENCES

1. Brazhnikov M.V. (1972). Drevnerusskaja teorija muzyki. Po rukopisnym materialam XV-XVIII vekov [Old Russian theory of music. Based on handwritten materials of the XV-XVIII centuries]. Moscow: Music. 422 p. [in Russian].
2. Zbirnyk (bg-a). [Collection]. (F. 301, No. 148 l). Institute of Manuscript NBUU, Kyiv [in Ukrainian].
3. Ivanova O.A. (2016). Kyrylychna rukopysna knyha XVI stolittia z fondiv Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho. Istoryko-kodykologichne doslidzhennia. Albom filihranei [Cyrillic manuscript book of the 16th century from the holdings of the Institute of Manuscripts of the VI National Library of Ukraine Vernadsky. Historical and codicological study. Filigree Album]. Kyiv: NBUV. 256 p. [in Ukrainian].
4. Ivanova O.A., Dubrovina L.A. (2003). Pivchi bohoshluzhbovi knyhy u repertuari rukopysnykh knyh XVI stolittia u fondakh Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Singers liturgical books in the repertoire of 16th-century manuscripts in the holdings of the Vernadsky National Library of Ukraine Manuscripts. Manuscript and book heritage of Ukraine]. Kyiv. Vol. 8, P. 71-79 [in Ukrainian].
5. Kachmar M.I. (2018). Azbuka kulyzmianoho irmolohionu XVI st. Ukrainka muzyka [The alphabet of the kulmismal irmologist of the 16th c. Ukrainian Music]. Issue 1 (27), pp. 115-119 URL: file:///C:/Users/User/Downloads/Ukrmuzyka_2018_1_17.pdf (Accessed 02/14/2020) [in Ukrainian].
6. Metallov V.M. (1899). Azbuka krjukovogo penija. Opyt sistematicheskogo rukovodstva k chteniju krjukovoj semiografii pesnopenij znamennoogo rospeva, perioda kinovarnyh pomet [The alphabet of hook singing. The experience of a systematic guide to reading the hook semiography of chants of the znamenny chant, the period of cinnabar litters]. Moscow: Synod. printing house. 130 p. [in Russian].
7. Nigmatullina L.M., Skuratova A.A. (2014) Istoriya sozdaniya slavyanskoj sistemy pis'ma [History of creation of the Slavic system of letter]. Young scientist. №17. P. 606-613. URL <https://moluch.ru/archive/76/13102/> (Accessed 16/03/2020) [in Russian].
8. Obixod, Oktoyix ta Irmologij (bg-a). [Obihod, Oktoyih ta Irmologiy]. (F. 301, No 149 l) Institute of Manuscript NBUU, Kyiv [in Ukrainian].
9. YasInovskiy Yu.P. (2010) UkraYinskI ta bIloruskI kulizmyanI pam'yatki XVI stolIttya [Ukrainian and Belarusian kulizmiani monuments of the XVI century]. *Καλοφωνία*, 5. Lviv, P. 341-342 [in Ukrainian].

УДК 792.83:78.036.9(477)«19/201»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208912>

Марина ПОГРЕБНЯК,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та методик навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету,
докторант
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Г. Рильського Національної академії наук України
(Бердянськ, Запорізька область, Україна) tanya08677@gmail.com

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ФОРМИ ДЖАЗ-ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

У статті вивчаються театралізовані форми джаз-танцю в українському музичному театрі ХХ – поч. ХХІ ст. Метою дослідження є виявлення українських балетмейстерів і хореографів – представників театрального джаз-танцю ХХ – поч. ХХІ ст., шляхів його впровадження і форм презентації на українській сцені музичного театру зазначеного періоду; а також визначення сутності явища джазової стилізації фольклорного танцю. Названо українських балетмейстерів і хореографів – представників театрального джаз-танцю (ХХ – поч. ХХІ ст.) та досліджено їхній творчий доробок у цій галузі, серед них: С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський, С. Новіковська, Д. Каракуц, А. Єршомін, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Н. Атанасова, К. Томільченко, Є. Яніна-Ледовська, І. Мазур, В. Слізаров. У процесі аналізу їхнього творчого доробку виявлено шляхи впровадження сценічного джаз-танцю на українській театральній сцені: а) цитування, або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів американських мюзиклів (Б. Фосса та ін.); б) створення українськими балетмейстерами хореографічного оформлення авторських мюзиклів українських режисерів, у тому числі створених за бродвейською моделлю функціонування жанру («Екватор») та мюзиклів із підсиленням танцювальним елементом («Па», «Барон Мюнхгаузен»). Досліджено форми презентації театрального джаз-танцю на українській сцені: а) хореографічне оформлення і доповнення вокальних партій у мюзиклах; б) лірико-драматичні балети; в) танцювальні мюзикли; г) хореографічне оформлення драматичних вистав (танцювальні сценки з міні-дією, пластичні характеристики героїв). Виявлено та визначено сутність явища джазової стилізації фольклорного танцю, для якого характерні стилізація автентичного костюму людини або знаків культури (лялька-мотанка та ін.); використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу на відміну від стилізованого народного танцю як різновиду танцю «модерн».

Ключові слова: український музичний театр, театральний танець, джаз-танець, український балет, мюзикл, джазова стилізація фольклорного танцю.

Maryna POGREBNYAK,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts
Berdyansk State Pedagogical University,
Doctoral Student
at the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore
and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine
(Berdyansk, Zaporizhia region, Ukraine) tanya08677@gmail.com

THEATRICAL FORMS OF JAZZ DANCE IN THE UKRAINIAN MUSICAL THEATRE OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY: WAYS OF INTRODUCING AND FORMS OF THEATRICAL JAZZ DANCE PRESENTATION

The article study theatrical forms of jazz dance in the Ukrainian Musical Theatre of the XX – beginning of the XXI century. The purpose of the study is to identify Ukrainian ballet-masters and choreographers of theatrical jazz dance of the XX the beginning of the XXI century, ways of introduction and forms of presentation of theatrical jazz dance on the Ukrainian stage of the Musical Theatre of the specified period; as well as determining the essence of the phenomenon of jazz stylization of folk dance. Ukrainian balletmasters and choreographers of the theatrical jazz dance (XX the beginning of the XXI centuries) were identified and their creative achievements in this field were investigated:

S. Falishevsky, I. Ceselski, Y. Cesarsky, S. Novikoska, D. Karakuts, A. Yeriomin, A. Rubina, O. Nikolayev, N. Atanasova, K. Tomilchenko, Ye. Yanina-Ledovska, I. Mazur, V. Yelizarov. The analysis of their creative work revealed the ways of introducing of the stage jazz dance on the Ukrainian theatre stage: a) quoting or repeating of the author's choreography of famous American ballet-masters (B. Foss and others); b) creating by Ukrainian ballet-masters of the choreographic design of author musicals Ukrainian producers, including those based on the Broadway model of the genre (Equator) and musicals with an enhanced dance element (Pa, Baron Munchausen). Forms of presentation of theatrical jazz dance on the Ukrainian stage are investigated: a) choreographic design and supplements of vocal parts in musicals; b) lyrical – dramatic ballets; c) choreographic design of dramatic performances (dance scenes with mini-action, plastic characteristics of heros). The essence of the phenomenon of jazz stylization of folk dance, which is characterized by the stylization of an authentic human costume or cultural symbols (moto doll, etc.); the using of stylized individual lexical elements of folk dances without delving into the inner content of the used material, unlike stylized folk dance, as a kind of modern dance, is identified and defined.

Key words: *Ukrainian musical theatre, theatrical dance, jazz dance, Ukrainian ballet, musical, jazz stylization of folk dance.*

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку музичного театру України характеризується пошуками способів засвоєння естетики і застосування практики нових стильових напрямів театрального танцю з метою модернізації сучасного українського театру. Ці активні пошуки та експерименти у галузі різноманітних нових мистецьких форм і напрямів театрального танцю, джаз-танцю зокрема, позначені своєрідною персоніфікацією того чи іншого процесу, тому результати вивчення теорії і історії так званих крос-культурних дифузій у галузі нових напрямів театрального танцю дадуть змогу посилити художній потенціал національного балетного театру. Актуальність дослідження посилюється також відсутністю теоретичних надбань у галузі композиції театрального джаз-танцю. Ураховуючи підвищений інтерес українських артистів балету, балетмейстерів, викладачів до явища сучасного танцтеатру взагалі та нових напрямів театрального танцю ХХ – ХХІ ст. зокрема виникає необхідність теоретичної підтримки мистецького та навчального процесів.

Аналіз досліджень. Питання використання нових форм театрального танцю, джаз-танцю зокрема, в українському музичному театрі залишаються поза межами наукових розвідок нечисельних дослідників у галузі теорії і історії сучасного театрального танцю і сучасного балету (П. Білаш, О. Верховенко, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.), що зумовлює актуальність вибраної теми.

Серед зазначених науковців лише О. А. Плахотнюк у науковій праці «Джаз-танець як феномен художньої культури» (Плахотнюк, 2016: 1–295) робить спробу розглянути феномен джаз-танцю у системі зв'язків художньої культури. А. О. Верховенко у третьому розділі свого дослідження «Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (Верховенко, 2013: 130–180) характеризує пластичне вирішення лібрето декількох українських мюзи-

клів, створених на основі творів української літератури, не акцентуючи увагу на використанні в українських виставах будь-яких форм джаз-танцю. Водночас ці питання залишаються поза межами існуючих наукових розробок дослідників українського балетного театру (К. Бортник, М. Загайкевич, Л. Козинко, Т. Павлюк, В. Пасютинська, Ю. Станішевський, П. Чуприна та ін.).

Мета статті – виявлення українських балетмейстерів і хореографів – представників театрального джаз-танцю ХХ – поч. ХХІ ст., шляхів його впровадження і форм презентації на українській сцені музичного театру зазначеного періоду; визначення сутності явища джазової стилізації фольклорного танцю.

Виклад основного матеріалу. Авторкою досліджено, що *джаз-танець* як явище хореографічної культури має африканське фольклорне коріння й є вираженням міфологізованої свідомості стародавніх народів, які ще не поєднували мистецтво з формально-логічним мисленням. Пройшовши шлях від фольклорного і побутового мистецтва, *сценічний джаз-танець*, що виник наприкінці ХІХ ст. у США, стає одним із нових стильових напрямів театрального танцю, який має власні естетико-стильові особливості: повну свободу форм, породжену імпровізацією як головним формотворчим і художнім методом; активне пересування виконавців у просторі (по горизонталі і вертикалі); ізольовані рухи окремих частин тіла; використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів; ритмічна поліфонія танцю; комбінування і взаємопроникнення музики і танцю; імпровізаційні форми у різноманітності їх різновидів (сольної, ансамбльової, вільної, обмеженої) і т. ін.; необмеженість у виборі музичного супроводу (Погребняк, 2018: 44–50). Нами виявлено, що різноманітні форми джаз-танцю стають у ХХ ст. невід'ємним складником виразних засобів в українському музичному театрі і розвиваються одночасно з розвитком жанру «мюзикл».

З'ясовано, що характерною особливістю українського театру впродовж його розвитку до початку ХХ ст. був яскраво виражений музичний елемент. А музичний театр України, існуючи у надрах драматичного театру, став самостійним лише у 1919 р., коли був створений Національний оперний театр України.

У 1929 р. в Харкові виставою «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха відкрився Перший театр оперети. А 14 грудня 1935 р. було відкрито Київський державний український театр музичної комедії (Чуніхін, 2012: 219).

У 20–30-х роках ХХ ст. у Східній Галичині, так само, як і в Європі, зростала популярність легких жанрів оперети та ревію, у хореографічних фрагментах яких балетмейстери класичної школи використовували джаз-танець. Так, С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський та ін. «модернізували танцювальні сцени типового репертуару або ж оздоблювали вистави власними хореографічними вставками» (Пастух, 1999: 9), використовуючи в опереті популярні на той час *джазові побутові танці: фокстрот, танго, чарльстон, шиммі*.

Провідні позиції щодо кількості і художнього та технічного рівня опереткових спектаклів посідали львівські міські театри (Великий, Малий, театри Новини і Розмаїтостей). Хореографічні постановки з використанням різних стильових напрямів, зокрема джаз-танцю, постійно супроводжували дію й у драматичних театрах. Побудовані як характерні сценки з міні-дією, такі танцювальні фрагменти відзначалися оригінальністю творчих вирішень у постановках Я. Давидовича, З. Лозинської, С. Фалішевського, Т. Буркої, Я. Бжежанської у Станіславському театрі імені С. Монюшка (Пастух, 1999: 10).

Українська оперета радянського часу розвивалася у руслі загальних тенденцій, притаманних музично-театральному мистецтву того історичного періоду. На початок 1960-х років стала відчутною певна творча криза жанру. Оновленню режисерських, музичних і хореографічних рішень у виставах українських музичних театрів сприяли постановки *мюзиклів зарубіжних авторів*. Так у 60-ті роки ХХ ст. в українських театрах музичної комедії ставили мюзикли «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу та А. Дж. Лернера, «Квітка Міссісіпі» Дж. Керна (м. Одеса), «Цілуй мене, Кет» К. Портера (м. Одеса, м. Харків), «Тригрошова опера» Б. Брехта (м. Харків) і К. Вайля (м. Київ) (Чуніхін, 2012: 219) та ін., у хореографічних вкрапленнях яких був використаний джаз-танець, а саме: у сцені «Пісня Елізи» («Моя прекрасна леді»); tap dance – у дуеті гангстерів і танці тореадорів із

плащами («Цілуй мене, Кет»), а також у виконанні головного героя («Тригрошова опера») та ін. (Музкомедія Одеса, 2012: youtu.be/A2OkEx1sgBg).

У 70-ті роки творчі пошуки українських митців у музичному театрі, зокрема у хореографічному оформленні вистави, відбувалися синхронно із загальноєвропейськими тенденціями розвитку жанру мюзиклу, але не активно. У більшості європейських країн у цей період активізуються постановки американських мюзиклів, з'являються власні зразки. Мюзикл сприймається передусім як жанр, відкритий до експерименту, синтезу елементів різних мистецтв, сучасної тематики, що зумовило використання нових форм театрального танцю, перш за все джаз-танцю.

З'ясовано, що в низці українських музичних вистав тих часів композитори, драматурги і режисери поступово відходили від жанрових канонів оперети. Це простежується у творах «Пригоди на Міссісіпі» (1967 р.); «Місто закоханих» (1968 р.); «Я люблю тебе» (за п'єсою В. Розова «У день весілля», 1975 р.) на музику Л. Колодуба; «П'ятий зайвий» (за п'єсою О. Каневського, 1971 р.) на музику О. Красотова; «Вечірня серенада» (за мотивами п'єси О. Арбузова «Цей милий старий дід», 1975 р.); «Товариш Любов» (за п'єсою К. Тренюва «Любов Ярова», 1977 р.) на музику В. Ільїна; «Ніч чудес» (1979 р.) на музику І. Карабиця (Чуніхін, 2012: 221).

У 80-х роках ХХ ст. у виставах під назвою «мюзикл» досить складно вдавалося подолати ознаки опереткової традиції, у якій *джаз-танець* не міг бути рівноцінним компонентом, від якого залежить цілісність сюжету. Досліджено, що більшою творчою свободою позначилися українські *рок-опери і рок-балети*, які з'явилися у ці роки. Серед них: на музику С. Бедусенка рок-опера «Суд» (за поемою Б. Олійника «Сім»), прем'єра якої відбулася у 1988 р. в Київському театрі естради; арт-рок-містерія «Адам і Єва» та рок-балет «Чайка Джон Лівінгстон», у яких *джаз-танець* або доповнює вокальні партії, або пластично розкриває образи героїв (Ліліт – жінка-муза; Джон Лівінгстон) (Бедусенко, 2014: https://youtu.be/45k5CGh_rhc).

Продовжує цей перелік рок-опера «Біла ворона» на музику Геннадія Татарченка, створена в 1989 р. на основі драматичної поеми у віршах Ю. Рибчинського про життя і героїчну загибель Жанни д'Арк. На думку дослідника О. Н. Чуніхіна, «цей твір безпосередньо продовжує традицію жанрової тематики, що бере свій початок у рок-опері «Ісус Христос Супер-зірка» Е. Ллойда-Уеббера: головним героєм стає неординарна істо-

рична особистість, драматична життєва історія якої містить глибокий філософський зміст» (Чуніхін, 2012: 227).

Досліджено, що «Білу ворону» автори створили у двох версіях – російськомовній та україномовній. 1990 р. була записана платівка російською мовою на студії «Аудіо Україна». 16 березня 1991 р. відбулася прем'єра «Білої ворони» в Академічному драматичному театрі ім. Івана Франка (україномовна версія). У 2005 р. рок-опера була відтворена театральною компанією «Бенюк і Хостікоєв». Хореографи-постановники – Світлана Новіковська і Дмитро Каракуц.

Також як і у музичній характеристиці героїв і подій композитор використовує різні стиліові ознаки, так і пластична характеристика героїв і подій побудована засобами різноманітних форм *джаз-танцю*.

Так, народні масові сцени насичені інтонаціями французької народної музики, а пластична характеристика народу на весільному гулянні побудована з використанням *імпрізованого танка зі стилізованими рухами народних побутових танців*. Образи Столітньої війни та бургундців, вирішені засобами хард-року, супроводжуються *джазовою пантомімою* насилля бургундців із використанням *масової пластичної імпрізації*. Засобами *джаз-танцю* вирішена картина «Аукціону» – розпродажу корони, меча і латів Ж. д'Арк, як і пластична характеристика катів (робото-подібні рухи) (Melaryon, 2012: <https://youtu.be/D1UWawTD2Y>).

На початку 2000-х років, коли жанр мюзиклу став активно поширюватися і розквітати в Європі, в Україні з'явилися митці, які спробували здійснити постановку *мюзиклу за бродвейською моделлю функціонування жанру*.

Ця спроба пов'язана з мюзиклом «Екватор» на музику Олександра Злотника (драматург Олександр Вратарьов, режисер Віктор Шулаков, сценограф В. Одуєнко). Продюсерами нового мюзиклу стали бродвейський підприємець Алан Холлі і продюсерський центр «Арт-Проект» на чолі із Сергієм Герасимовим. Темою мюзиклу стала історія життя відомого мандрівника-дослідника, етнографа Миколи Миклухо-Маклая. Прем'єра «Екватора» відбулася 31 жовтня 2003 р. на спеціально оформленій сцені у приміщенні Київського театру оперети (Чуніхін, 2012: 233). Хореографом-постановником мюзиклу став керівник балету «А6» Андрій Єрьомін. Виявлено, що його сучасне хореографічне рішення звертає на себе увагу різноманітністю форм *сценічного джаз-танцю* з включенням трюків циркових повітряних гімнастів та

акробатів. Використаний ним *break dance* передає «розгойдування» морського корабля, який є центральним елементом вистави як символ далеких мандрів у невідомість. Засобами джаз-танцю балетмейстер торкається колоніальної тематики. У фрагментах дії, що відбуваються в Німеччині, використовується *джазова стилізація німецьких фольклорних побутових танців*. Атмосфера Нової Гвінеї створена завдяки характерним музичним ритмам, уведенню національних інструментів, а також стилізованих національних танців. Цікаве використання джаз-танцю *на різних рівнях сценічного простору* (Дяченко, 2013: <https://youtu.be/EqUQoRgu6kQ>).

23 травня 2008 р. на сцені Національного театру імені Івана Франка відбулася прем'єра мюзикла «Едіт Піаф. Життя в кредит». Драматург – Юрій Рибчинський, режисер – Ігор Афанасьєв, музика виконавиці головної ролі Вікторії Васалатій. Виявлено, що в хореографічних «вкрапленнях» цього мюзиклу балетмейстер А. Рубіна для пластичної характеристики героїв та їхніх взаємовідносин (самої Е. Піаф, дует Білої Леді і Піаф та ін.) також використовує виразні засоби *джаз-танцю*.

Виявлено, що у 2000-ті роки активізується інтерес українських митців до *мюзиклів із підсиленням танцювальним елементом*.

Так, у 2005 р. в Дніпропетровському академічному театрі опери та балету відбулася прем'єра *лірико-драматичного балету* «Це танго у червні», присвяченого пам'яті покоління людей Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. Автор ідеї, лібрето і хореограф-постановник – заслужений артист України Олег Ніколаєв. Хореографія персонажів вистави побудована ним засобами сценічного джаз-танцю під музичний супровід на тему танго (I частина) і популярних романсів 1930-х років та естради фронтних років (II частина).

У I частині балету балетмейстер низкою хореографічних замальовок розкриває почуття закоханої пари, відносини «злодюжок», двірничихи, поліцейського, подружньої пари, п'яних молодиків, пари закоханих старшокласників, сімейного «тріо», «непманів». У II частині балету перед нами – долі цих персонажів у період Великої Вітчизняної війни.

Хореографічний текст, що характеризує різні почуття героїв вистави, створений засобами різноманітних форм сценічного джаз-танцю (сольної, дуетної, масової), являє собою *джазову обробку лексики класичного (arabesques, піруети) і побутового танцю* в дуетах зустрічей і розставань. Елементи *tap-dance* і джазові стрибки викорис-

товуються в пластичній характеристиці солдат і т. ін. (Glumov, 2017: <https://youtu.be/cHFAcjVVfzc>).

Джаз-танець став головним виразним способом танцювального мюзиклу «Па» (режисер-постановник Олена Коляденко) за мотивами класичного сюжету «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра. Прем'єра відбулася в 2007 р. в Київському концерт-холі Freedom. Головні ролі виконали Влад Яма та Олена Шоптенко.

У 2008 р. у Київському Metropolitan Holl Split відбулася презентація *танцювального мюзиклу* «А6 на Бродвеї», поставленого балетом «А6» на основі найкращих бродвейських шоу американського хореографа, сценариста і кінорежисера Боба Фосса. Режисер-хореограф Надія Атанасова поєднала у виставі сюжети «Миля Чаріті» (Sweet Charity, 1969 р.) «Кабаре» (Cabaret, 1972 р.), «Уся ця суєта» (All That Jazz, 1979 р.) із джазовим вокалом Лани Меркулової.

Хореографічний текст цього танцювального мюзиклу побудований на лексиці різноманітних сценічних форм джаз-танцю сольної, дуєтної і масової форм. Для пластичної характеристики героїв хореограф використовує брейк-данс (*break-dance*), побутовий джазовий танець, індивідуальну джазову імпровізацію, сценічні форми джаз-танцю з використанням джазових обертів, різноманітних стрибків груп hop, leap, jump (Merkulova, 2015: <https://youtu.be/BR4FOaR7sfc>).

Продовжує цей перелік *танцювальний мюзикл* 3D-шоу «Барон Мюнхгаузен», презентація якого відбувалася у Києві з 3 грудня 2010 р. до 27 березня 2011 р. Твір заснований на п'єсі Григорія Горіна «Той самий Мюнхгаузен». Режисер-постановник авторського мюзиклу – хореограф Костянтин Томільченко (Чуніхін, 2012: 237). За його словами, він використав найкращі ідеї французького музичного театру, російських мюзиклів та ін. (Телеканал СТБ, 2010: https://youtu.be/0A7_Fdbmv5U). Частина декорацій вибудована за рахунок 3D-технологій. *Джаз-танець* як один із виразних засобів використовується у цьому мюзиклі на різних рівнях сценічного простору (у парі: партнерка у повітрі, партнер – у партері). Хореографічний текст мюзиклу будується на *трансформованій лексиці класичного танцю, стрибків і піруетів зі зміною рівнів, елементах джазового соціального танцю* (Uraganchic, 2010: <https://youtu.be/-9IArgTBEKw>; Тишкевич, 2012: <https://m9snKZwkYOI>).

Використання батутів для акробатичних стрибків, повітряної пластики у виконанні повітряних гімнастів доповнюють перелік виразних засобів мюзиклу. Це перша в Україні і на світовій сцені

постановка даного твору у форматі танцювального шоу на музику композитора Романа Суржа (Light Converse LTD, 2018: <https://lightconverse.ua/portfolio/pervoe-ukrainskoe-3d-shou-baron-munxgauzen>).

4 грудня 1976 р. розпочався творчий шлях Харківського театру «Мадригал», який з 1999 р. отримав статус професійного недержавного театру. Художній керівник театру – Олексій Олексійович Настаченко. Для хореографічного оформлення постановок цього театру широко використовується *джаз-танець різноманітних сценічних форм*. А саме у: рок-опері «Вогнище»; молодіжній драмі «Дихай» (балетмейстер Євгенія Ледовська); трагікомедії «Королівські сіри» (балетмейстер Олег Єгоров), «Дім, який побудував Свіфт» (балетмейстер Є. Ледовська), мюзиклах «Легенда», «Король і блазень» (балетмейстери Є. Ледовська, Володимир і Яна Павленки); «Дон Жуан» (балетмейстер Є. Ледовська).

Так, у мюзиклі «Король і блазень» балетмейстер використовує *джазову імпровізацію історико-побутового танцю*, що візуалізує брехливість відносин при дворі короля. У мюзиклі «Легенда» – *джазову імпровізацію* на мотиви східних танців. В мюзиклі «Кастинг» хореографічний текст *сценічного джазового танцю* побудований із використанням grand jete з переходом у нижній рівень, джазових кроків, стрибків hop у позі attitudes і т. ін. (Бонд, 2019: <https://youtu.be/RzLYdejtOg>; Ninona62, 2015: <https://youtu.be/beu84H2-ccY>).

Інший колектив – «Життя» І. Мазур, колишньої танцівниці джаз-балету Мануели Шварц у Німеччині, був заснований у м. Львові у 1986 р. За ці роки активної концертної діяльності балет «Життя» перетворився на унікальну хореографічну «лабораторію» нових форм театрального танцю: стилізованого народного танцю, танцю «модерн», джаз-танцю, соціальних («вуличних») технік. Кожна хореографічна композиція колективу наповнена елементами драматургії. Авторами всіх постановок є Ірина Мазур та її син Володимир Мазур. Знаковими для колективу були проекти, реалізовані з Вроцлавською оперою Super widowisha, робота із солістами італійського театру La Scala в межах цього проекту. У репертуарі театру танцю за останні роки – постановки, у яких *сценічні форми джаз-танцю масової і дуєтної форм* є головним виразальним засобом у поєднанні зі співом і вербальним коментуванням самих танцівників-виконавців. Це: «Опівночі у Львові», «Два кольори», арт-кабаре «Love SORRY», «Тюремне танго», «Спогади ватри»,

арт-кабаре «Deка Dance – XXI» (2018 р.), історично-музичний перформанс «Ремінісценції. Уа», в якому у сучасній сценічній формі розповідаються глядачам маловідомі факти і сторінки історії та культури нашої країни. Його прем'єра відбулася у травні 2015 р. (Mazur, 2017: <https://youtu.be/I37qjsIFni4>). Проявами нових форм театрального танцю можна вважати використання джазової стилізації українського автентичного фольклорного танцю в таких роботах, як «Дерево роду», «Козацька дума», «Кобзарі», «ЕТНОЕволюція» (2016 р.). Це мікс українських образів та символів, розказаних метафорично (Mazur, 2017: <https://youtu.be/bkTWywfHC4E>).

Досліджено, що для цього явища *джазової стилізації фольклорного танцю* характерні: стилізація автентичного костюму людини або знаків культури (лялька-мотанка та ін.); використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних українських танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу на відміну від стилізованого народного танцю як різновиду танцю «модерн».

Використання як головного виразного засобу мови *бального танцю у синтезі зі сценічними формами джаз-танцю є особливістю* Севастопольського театру танцю, створеного у грудні 1999 р. і зобов'язаного своїм народженням народному артистові України, заслуженому діячеві мистецтв Автономної Республіки Крим В. А. Єлізарову. У репертуарі театру спектаклі «Кармен», «Нотр Дам де Парі», «Пігмаліон», «Аргентинське танго», «Фуєте», «Історія любові» (Решетіло, 2008: 1–271). Класична драматургія з яскравою сюжетною канвою в єднанні з музикою відомих композиторів (А. Пьяцолла в «Аргентинському танго»; ритмічна основа Р. Щедрина на музику Ж. Бізе в «Кармен» та ін.) дали змогу створити цікаві хореографічні версії відомих творів, а також авторські спектаклі. Головний балетмейстер театру – заслужена артистка України Н. Б. Маршева.

У 2015 р. у Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Н. В. Лисенка була презентована нова версія балету «Снігова королева» на музику київського композитора Олександра Шимка. Вона була створена на замовлення бельгійської продюсерської компанії Classical Production за сприяння її керівника Патріка Лево. Автором лібрето і хореографом-постановником стала балетмейстер Алла Рубіна (Шубина, 2015: 32–33).

Авторкою проаналізовано пластичні характеристики головних героїв казки Герди і Кая, а також

численних дійових осіб, які вирішені яскраво і індивідуально також виразними засобами сценічного джаз-танцю сольної, дуєтної і масової форм. Хореографічний текст Злого Тролля і його учнів побудований із використанням джазових стрибків; танець розбійників – джазових стрибків та підтримок двома руками за талію, акробатичних елементів; соло Лапландки – засобами пластичної імпровізації за мотивами шаманських ритуалів; Принца і Принцеси – побутового джазового танцю рок-н-ролла; казкаря в образі міма – засобами пантоміми з елементами «вільної» імпровізації. Джаз-танець двох Круків насичений джазовими підтримками.

У грудні 2017р. за ініціативи Посольства США в Україні у рамках святкування 25-річчя дипломатичних відносин був організований україно-американський мистецький проєкт «Шлях до Бродвею/Broadway Bound». У ньому взяли участь представники вашингтонської театральної Company E: співачка і викладач Амікейла Гастон; музикант і композитор Кліфтон Брокінтон; хореографи Філіп Бараойдан, Еббі Літхарт, Пол Емерсон; танцюристи і керівник компанії Пол Гордон Емерсон.

Шоу «Шлях до Бродвею» за участю українських артистів було створено у формі ревію одних із найяскравіших номерів із популярних бродвейських мюзиклів: «Чарівник країни Оз», «Рента», «Ті, що співають під дощем», «Зла», «Поргі та Бесс», «Чикаго», «Піжамна гра», «Вестсайдська історія», «Звуки музики», «Моя прекрасна леді», «Піппін», «Кордебалет». Покази мюзиклу пройшли у ХНАТОБ імені Н. В. Лисенка у супроводі оркестру театру під керівництвом головного диригента театру Дмитра Морозова.

У танцювальному оформленні фрагментів мюзиклу «Вестсайдська історія» хореографічний текст сценічних форм *джаз-танцю* побудований із джазових кроків, kick, battements, імпровізаційних піруетів, джазових стрибків (hop, jump). У фрагменті мюзиклу «Моя прекрасна леді» використовується джазова імпровізація побутового танцю. У фрагменті мюзиклу «Поргі та Бесс» – дуєтна форма джазового танцю зі стрибками hop, падіннями drop, джазовою імпровізацією партнерів, трансформованими підтримками в позу I arabesques (Накипело LIVE, 2017: <https://youtu.be/AYg-ku9izVY>).

Висновки. Підсумовуючи, слід сказати, що найвідомішими українськими балетмейстерами і хореографами – представниками театрального джаз-танцю ХХ – поч. ХХІ ст. є: С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський, С. Новіковська,

Д. Каракуц, А. Єршомін, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Н. Атанасова, К. Томільченко, Є. Яніна-Ледовська, І. Мазур, В. Єлізаров. У процесі аналізу їхнього творчого доробку у цій галузі виявлено шляхи впровадження естетики джаз-танцю на українській театральній сцені зазначеного періоду: а) цитування або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів американських мюзиклів (Б. Фосса та ін.); б) створення українськими балетмейстерами хореографічного оформлення авторських мюзиклів українських режисерів, у тому числі створених за бродвейською моделлю функціонування жанру («Екватор») та мюзиклів із підсиленням танцювальним елементом («Па», «Барон Мюнхгаузен»). Також досліджено форми презентації театального

джаз-танцю на українській сцені: а) хореографічне оформлення і доповнення вокальних партій у мюзиклах; б) лірико-драматичні балети; в) танцювальні мюзикли; г) хореографічні оформлення драматичних вистав (танцювальні сценки з міні-дією, пластичні характеристики героїв). Окрім того, авторкою виявлено та визначено сутність явища *джазової стилізації фольклорного танцю*, для якого є характерною стилізація автентичного костюму людини або знаків культури (лялька-мотанка та ін.); використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу на відміну від стилізованого народного танцю як різновиду танцю «модерн».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла Ворона. Жана д'Арк 2005. *Бенюк&Хостікоєв* : вебсайт. URL : <https://youtu.be/DIIUWawTD2Y> (дата звернення: 25.10.2019).
2. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... к-та мист-ва : 26.00.01 ; Київськ. нац. ун-т культ. і мист-в. Київ, 2013. 202 с.
3. Возлюбви. Мюзикл «Кастинг». *Театр «Мадригал»* : вебсайт. URL : <https://youtu.be/bey84H2-ccY> (дата звернення: 01.12.2019).
4. ЕТНОЕВОЛЮЦІЯ – БАЛЕТ «ЖИТТЯ» : вебсайт. URL : <https://youtu.be/bkTWywfHC4E> (дата звернення: 12.11.2019).
5. «Король и шут». *Мадригал. Харків* : вебсайт. URL : <https://youtu.be/m57jZ4fNyYA> (дата звернення: 01.12.2019).
6. Лана Меркулова и балет А-6 – мюзикл «Огни Бродвея» (демо-ролик) : вебсайт. URL : <https://youtu.be/BR4FOaR7sfc> (дата звернення: 01.12.2019).
7. Легенда. *Мадригал*. 16.10.2019 : вебсайт. URL : <https://youtu.be/RzLYdejtfOg> (дата звернення: 01.12.2019).
8. Мюзикл «Шлях до Бродвею» в Харкові : вебсайт. URL : <https://youtu.be/AYg-ku9izVY> (дата звернення: 29.11.2019).
9. Мюзикл «Екватор» 2003 : вебсайт. URL : <https://youtu.be/EqUQoRgu6kQ> (дата звернення: 12.11.2019).
10. Отрывок с танцевального шоу «Барон Мюнхгаузен» 3D СТБ : вебсайт. URL : <https://m9snKZwkYOI> (дата звернення: 12.12.2019).
11. Пастух В. В. Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецт-ва : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
12. Первое украинское 3D-шоу «Барон Мюнхгаузен» : вебсайт. URL : <https://lightconverse.ua/portfolio/pervoe-ukrainskoe-3d-shou-baron-myunxgauzen> (дата звернення: 12.12.2019).
13. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: дис. ... к-та мист-ва : 26.00.01 ; Прикарпат. нац. ун-т ім. Вас. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.
14. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2 (54.2). С. 44–50.
15. Ремінісценції. UA – Балет «Життя» : вебсайт. URL : <https://youtu.be/I37qjsIFni4> (дата звернення: 12.11.2019).
16. Решетило В. Театр танцю Вадима Єлізарова. Київ : АДЕФ-Україна, 2008. 271 с.
17. Сергей Бедусенко. Фрагмент рок-оперы «Суд» : вебсайт. URL : https://youtu.be/45k5CGh_rhc (дата звернення: 12.11.2019).
18. Танцюють все. Постановка мюзикла Барон Мюнхгаузен : вебсайт. URL : https://youtu.be/0A7_Fdbmv5U (дата звернення: 12.12.2019).
19. Танцюють все 3. Отрывок из 3D-шоу «Барон Мюнхгаузен» : вебсайт. URL : <https://youtu.be/-9IArgTBEKw> (дата звернення: 12.12.2019).
20. Целуй меня, Кет! *YouTube*. URL : <https://youtu.be/A2OkEx1sgBg> (дата звернення: 12.11.2019).
21. Чуніхін О. Н. Історія мюзиклу : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2012. 256 с.
22. Шубина О. «Снежная королева» балетного царства. *Танец в Украине и мире*. 2015. № 2(10). С. 32–33.
23. Это танго в июне : вебсайт. URL : <https://youtu.be/cHFAcjVVfzc> (дата звернення: 12.11.2019).

REFERENCES

1. Bila Vorona. Zhanna d'Ark 2005. (Benjuk,&Khostikojev) [White Crow. Zhanna d'Ark 2005 (Benyuk&Hostikoyev)] (2012) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/DIIUWawTD2Y> (accessed 25 October 2019) [in Ukrainian].
2. Verkhovenko O. A. (2013) *Tancjuvaljna skladova mjuzyklu drughoji polouyny XX – pochatku XXI stolittja*. [Dance component of the musical of the second half XX – the beginning of the XXI century] (Candidate's thesis). Kiev : Kiev National University of Culture and Art's [in Ukrainian].

3. Vozlyubi. Myuzikl «Kasting». Teatr «Madrigal» [Zell in love. Musical «Casting». Theatre «Madrigal»] (2015) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/bey84H2-ccY> (accessed 1 December 2019) [in Russian].
4. Etnoevoljucija – Balet «Zhyttja» [Ethno-evolution – Ballet «Life»] (2017) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/bkTWywfHC4E> (accessed 12 November 2019) [in Ukrainian].
5. «Korol I shut». Madrigal. Kharkov. [«King and jester». Madrigal. Kharkiv] (no date) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/m57jZ4fNyYA> (accessed 1 December 2019) [in Russian].
6. Lana Merkulova I balet A-6 – myuzikl «Ogni Brodveya» (demo-rolik) [Lana Merkulova and ballet A-6 – musical «Broadway lights» (demo video)] (2015) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/BR4FOaR7sfc> (accessed 1 December 2019) [in Russian].
7. Legenda. Madrigal. 16.10.2019 [Legend. Madrigal. 16.10.2019] (2019) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/RzLYdejtFOg> (accessed 1 December 2019) [in Russian].
8. Mjuzykl «Shljakh do Brodveju» v Kharjkovi [Musical «Way to Broadway» in Kharkiv] (2017) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/AYg-ku9izVY> (accessed 29 November 2019) [in Ukrainian].
9. Myuzikl «Ekvator» [Musical «Equator» 2003] (2013) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/EqUQoRgu6kQ> (accessed 12 November 2019) [in Ukrainian].
10. Otryvok s tancjuvaljnogho shou «Baron Mjunchghauzen» [Excerpt from dance show «Baron Munchausen» 3D STB] (2012) (electronic resource). Available at: <https://m9snKZwkYOI> (accessed 12 December 2019) [in Russian].
11. Pastukh B.B. (1999) Skhidna scenichna khoreografichna kuljtura Skhidnoji Ghalychyny 20-30-kh rr. XX st. [Eastern stage choreographic culture of Eastern Halychyna of 20-30-s of the XX century] (Candidate's thesis). Kiev: Kiev National University of Culture and Art's [in Ukrainian].
12. Pervoe ukrainskoe 3D-shou Baron Myungkhauzen [The first Ukrainian 3D show Baron Munchausen] (2018) (electronic resource). Available at: <https://lightconverse.ua/portfolio/pervoe-ukrainskoe-3d-shou-baron-myunxgauzen> (accessed 12 December 2019) [in Russian].
13. Plakhotnjuk O. A. (2016) Suchasnyj dzhaz-tanecj jak fenomen khudozhnoji kuljтуры [Contemporary jazz dance as a phenomenon of artistic culture] (Candidate's thesis), Ivano-Frankivsk: Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk [in Ukrainian].
14. Pogrebnyak M. (2018) Scenichnyj (teatraljnyj) dzhaz-tanecj: vytoky ta estetychni osoblyvosti [Stage (theatrical) jazz-dance: origins and aesthetic features]. *Molodyj vchenyj*. №2.2 (54.2). P. 44–50 [in Ukrainian].
15. Reminiscenci.UA – Balet «Zhyttja» [Reminiscences.UA – Ballet «Life»] (2017) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/I37qjsIFni4> (accessed 12 November 2019) [in Ukrainian].
16. Reshetylo V. (2008) Teatr tancju Vadyma Jelizarova. [Vadym Yelizarov's dance theatre]. Kiev: ADEF-Ukrayna [in Ukrainian].
17. Sergey Bedusenko. Fragment rok-operi «Sud» [Serhiy Badusenko. Rock opera fragment «Justice»] (2014) (electronic resource). Available at: https://youtu.be/45k5CGh_rhc (accessed 12 November 2019) [in Russian].
18. Tantsuyut vse. Postanovka myuzikla Baron Myunkhgauzen [Everybody dance. Production of a musical «Baron Munchausen»] (2010) (electronic resource). Available at: https://youtu.be/0A7_Fdbmv5U (accessed 12 December 2019) [in Russian].
19. Tantsuyut vse 3. Otrivok iz 3D shou Baron Myunkhgauzen [Everybody dance 3. Excerpt from 3D show Baron Munchausen] (2010) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/-9IArgTBEKw> (accessed 12 December 2019) [in Russian].
20. Tseluy menya, Ket! – YouTube [Kiss me, Kat! – YouTube] (2012) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/A2OkEx1sgBg> (accessed 12 November 2019) [in Russian].
21. Chunikhin O. (2012) Istorija mjuzyklu [The history of the musical]. Kiev : NALCandA [in Ukrainian].
22. Shubina O. (2015) «Snezhnaya koroleva» baletnogo tsarstva [«The Show Queen» of ballet kingdom]. *Tanets v Ukraine I mire*. №2(10). P. 32–33 [in Russian].
23. Eto tango v iyune [This tango is in June] (2017) (electronic resource). Available at: <https://youtu.be/cHFAcjVVfzc> (accessed 12 November 2019) [in Russian].

УДК 75:7.041.5:7.036.2Чauc
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208913>

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*

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ВІКТОРА ЧАУСА: КОЛОРИСТИЧНА СТРУКТУРА ПОРТРЕТНИХ ТВОРІВ

У статті розглянуто портретну творчість представника харківської школи живопису, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Миколайовича Чауса (1940–2019). Виявлено його роль у збереженні традицій реалістичного портрета в контексті розвитку школи портретного малярства Харкова. Проаналізовано низку портретів, створених майстром у період останньої третини XX та початку XXI ст. Розкрито принципи побудови колористичної структури та особливості техніки виконання творів. З'ясовано, що «живописне» сприйняття та відтворення натури втілюється в особливій манері майстра. Вона характерна як для олійних полотен, так і для графічних аркушів, що були виконані м'яким матеріалом: сангіною, сепією, вугіллям.

Концепція дослідження будується на використанні класичної дефініції «живописний стиль», уведеної в обіг швейцарським теоретиком мистецтва Г. Вельфліном, яка надає ключі до аналізу закономірностей формоутворення. На основі проведеного дослідження зроблено висновки, що для портретної творчості Чауса 1970–1980-х років характерні об'ємно-пластичне моделювання форми, світло-тональна ясність рішення композиції, визначеність локальних кольорів, структурна ритмічність великих плям. Його увагу привертали люди різних характеристик та професій. У галереї образів означених років є портрети ковалів, скрипальки, пожежника, капітана. Період 1990–2019 рр. позначений складними колористичними імпровізаціями, віртуозною технікою широкого письма. Пластична основа в портретних творах цього часу будується на прийомі злиття постаті та простору, зображенні силуетів, що майже розчиняються у світло-повітряному середовищі. Таке трактування форми коріниться у зверненні художника до системи імпресіонізму, активізації кольору, використанні контрастів взаємодоповнюючих кольорів. Художник надає перевагу жіночим та дитячим образам. В обидва періоди Чаус звертається до автопортрету, створює портрети матері.

Ключові слова: портретний живопис, Віктор Чаус, харківська школа, імпресіонізм, світло, колір, образ.

Maryna PONOMARENKO,
orcid.org/0000-0002-2406-408X
Candidate of Art History,
Lecturer of the Department of Fine art
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
(Odessa, Ukraine) *el.mari@ukr.net*

IMPRESSIONAL REMINISCENCES OF VICTOR CHAUS: COLORISTIC STRUCTURE OF PORTRAIT WORKS

The article deals with the portrait work of the representative of the Kharkov School of Painting Honored Artist of Ukraine Victor Mykolaevych Chaus (1940-2019). His role in preserving the traditions of realistic portrait in the context of the development of the school of portrait painting of Kharkov is revealed. Many portraits created by the master during the last third of the XX and the beginning of the XXI century are analyzed. The principles of coloristic structure construction and peculiarities of works performance technique are revealed. It is clear that the "picturesque" perception and reproduction of nature embodied in a special manner of the master: It is characteristic of both oil paintings and many graphic sheets, which were made of soft material: red chalk, sepia, coal.

The concept of the study is based on the use of the classic definition of "picturesque style", introduced before circulation by Swiss art theorist G. Welflin, which provides the keys to the analysis of formation regularities. Based on the research, it is concluded that the portrait work of Chaus of the 1970s-1980s is characterized by volume-plastic modeling of the form, light-tonal clarity of the composition, certainty of local colors, structural rhythm of large spots. People of different backgrounds and professions attracted him. In the gallery of images of the marked years, there are portraits of blacksmiths, violinists, firefighter and captain. The sophisticated color improvisations, masterly techniques of broad writing marked the 1990s-2019s period. The plastic base in the portrait works of this time is based on the reception of figure and space fusion, images of silhouettes that are almost dissolving in the light-air environment. Such an interpretation of the form is rooted in the artist's appeal to the system of impressionism, the activation of color, the use of contrasts of complementary colors. The artist prefers female and childish images. In both periods, Chaus turns to self-portrait, creates portraits of his mother.

Key words: portrait painting, Victor Chaus, Kharkov school, impressionism, light, color, image.

Постановка проблеми. Багатий матеріал для дослідження портретного жанру надає творчість заслуженого діяча мистецтв України Віктора Миколайовича Чауса. Близько двадцяти років він очолював портретну майстерню кафедри станкового живопису в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. У сьогоденному суспільстві з його орієнтирами та пропагандою масової культури цікавість до внутрішнього світу людини займає другорядну позицію. У сучасному живописі України домінують пейзаж та натюрморт. Це пояснює занепад портретного жанру та актуалізує його відродження. Ствердження гуманістичних цінностей, які втрачаються сьогодні, переконує в необхідності створення значних портретних образів. Дослідження колористичної структури портретних творів В. М. Чауса сприятиме увазі до портретного жанру харківської школи живопису.

Аналіз досліджень. Творчість харківського художника Віктора Миколайовича Чауса найбільш повно представлена у книзі «Віктор Чаус». Але портрет не став в ній предметом мистецтвознавчого аналізу. Перше наукове дослідження портретних полотен художника було проведено в одному з підрозділів дисертації «Художньо-стилістичні особливості станкового портрета в живописі Харкова ХХ–ХХІ ст.», захищеної автором даної статті. Ці теоретичні розробки дають змогу продовжити заданий напрям досліджень та виявити колористичні особливості портретного живопису художника, спираючись на базові труди теоретиків мистецтва з питань стилістики, формоутворення та колористики: Г. Вельфліна, І. Грабаря, Б. Віппера, П. Білецького, О. Зайцева, М. Волкова, В. Власова.

Мета статті – виявити особливості колористичної структури портретних полотен Віктора Чауса, виокремити основу творчого методу художника та встановити зв'язок пластичної структури його творів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. зі стилістичними ознаками імпресіонізму; проаналізувати твори портретного жанру з огляду на колористичну побудову та техніку виконання.

Виклад основного матеріалу. Остання третина ХХ ст. в живописі Харкова розкривається як найскладніший період, що був позначений багатовекторністю пошуків форми та тематики, альтернативних соцреалізму. Разом із тим у його межах працюють митці, які зберігають принципи академічного живопису та орієнтуються на реалістичне мистецтво, що важливо для збереження традицій харківської портретної школи малярства. Одним із таких хранителів образотворчих засад харківської

мистецької школи був заслужений діяч мистецтв України, художник Віктор Миколайович Чаус.

Митець отримав ґрунтовну професійну освіту. Він закінчив Кримське художнє училище імені М. С. Самокіша (1962–1966) та Харківський художньо-промисловий інститут (1966–1971), який потім став Харківською державною академією дизайну і мистецтв. Відзначимо, що на початку 2000-х років відбулося відкриття майстерні портретного живопису, яку очолив Віктор Миколайович Чаус і де викладав провідні дисципліни разом із Василем Леонтійовичем Ганоцьким. Базовою установкою системи викладання майстерні завжди були традиції реалістичного портрета. Важлива роль відводилася тональному рисунку та об'ємно-пластичному моделюванню форми. Особливу увагу Чаус приділяв колористичному рішенню картини. Роки мого навчання в портретній майстерні (2004–2008) та виконання диплому під керівництвом Віктора Миколайовича розкрили для мене принципи створення колористичної структури картини. Вони полягають у використанні взаємодоповнюючих кольорів у межевому контрасті форми з простором, живописному трактуванню силуетів.

У розповідях про своє становлення художника-портретиста Чаус відводив значущу роль навчанню та спілкуванню з Є. П. Єгоровим, Б. О. Колесником, Є. І. Биковим, які багато років присвятили викладанню в ХДАДМ. Вплив, який справили вчителі, проявився у роботі із засобами живопису. Важливість створення колористичних гармоній та особливості темперної техніки були усвідомлені Віктором Чаусом під час навчання у видатного сценографа, художника, відомого своїми футуристичними творами, Б. В. Косарева. Як згадував Чаус, головною метою викладання Косарева було опанування студентами «кольороформи», її активізація та змалювання у взаємодії з простором. Ґрунтом, на якому формувався творчий метод портретного живопису Віктора Чауса, була творчість видатних митців. У різні періоди свого життя він був захоплений мистецтвом Ф. Кричевського, Т. Яблонської, румунського художника К. Баба.

У 1979 р. художник створює два *Автопортрети* (іл. 1, 2). Обидва полотна являють собою традиційний тип композиції погрудного портрету в ракурсі три чверті, але помітно відрізняються за стилістикою. Образотворча основа «Автопортрету в береті» будується в межах академічної системи живопису, яка передбачає зображення чіткого силуету постаті у просторі, ясне світлотональне рішення, домінанту локального кольору та об'ємно-пластичне моделювання форми (Пономаренко, 2015). «Автопортрет в капелюсі» створений

у більш вільній манері. Метою Чауса стає опанування стихії кольору. За визначенням І. Е. Грабаря, одного з видатних митців початку ХХ ст., який теоретизував свій практичний досвід художника-колориста, саме «створення гармонійної єдності узгоджених між собою кольорів» є головним завданням живописця (Грабарь, 1979: 14). Для її вирішення Віктор Чаус звертається до традиційного метода імпресіонізму, що ґрунтується на використанні взаємодоповнювальних кольорів, які підсилюють інтенсивність звучання одне одного, чим збагачують колорит картини (Горбатенко, 2012). Складні модуляції теплих вохристих, помаранчевих, жовтих, брунатних відтінків розкриваються у доповненні сріблясто-блакитних, бузкових, синіх та сіро-зелених. Теплий колір ґрунтованого картону просвічує крізь шари фарб та надає додатковий ефект ускладнення кольорового рішення твору.



Іл. 1. В. Чаус. «Автопортрет у береті». 1979 р.



Іл. 2. В. Чаус. «Автопортрет у капелюсі». 1979 р.

Інше художнє рішення закладено в основу жіночого портрету «Натхнення» (1982 р.) (іл. 3). Його героїнею стала харківська скрипалька Ольга Шевель. Аскетичний колорит живописного твору акцентує увагу на піднесеному настрої образного ладу композиції. Героїня сконцентрована на своїх думках: її самозаглиблений погляд направлений у простір. Чорний колір одягу скрипальки майже дематеріалізує постать. Таким художнім рішенням портретист привертає увагу до головного в композиції – обличчя та пластики кистей рук. Виразність об'ємної форми відтворена контрастним співставленням світла та тіні на обличчі жінки, характерним для академічного живопису. Її зосередженість на таїнстві натхнення підкреслена позою та атрибутами, типовими для класичного парадного портрету: аристократичною поставою зі злегка піднесеною головою в повороті три чверті, колонами, зображеними у глибокому просторі композиції. У грації кистей рук із витонченими пальцями відчутна творча сила. Вона міцно тримає скрипку та смичок, який злітає стрімкою діагоналлю у простір. Постать ніби огорнута повітрям: абриси тануть у плавних переходах коричневих кольоротонів. Такий малярський прийом викликає аналогію з музичним legato.

У стриманій палітрі портрету домінують теплі вохристо-золотаві півтони, умбристі, брунатні та сепійні вальори. Контрастним протиставленням до них звучить ахроматичний колір чорного вбрання жінки та холодне світло на одухотвореному обличчі, кистях рук зі смичком і білих полисках скрипки. Художник акцентує увагу на інструменті та перетворює його на лаконічний знак. Із приводу такого способу трактування предметів у живописі Г. Вельфлін писав, що зображення як «знак» у живописному відтворенні не стосується безпосередньо об'єктивної форми, а ідея художнього твору виявляє перетворення дотикового образу в зоровий (Вельфлін, 1930: 25).



Іл. 3. В. Чаус. Натхнення. Портрет скрипальки О. Шевель. 1982 р.



Іл. 4. В. Чаус. Портрет матері. 1988 р.

В основу колористичного ладу твору «Портрет матері» (1988) (іл. 4) закладений межвий контраст пари взаємодоповнювальних кольорів: червоного та зеленого. Теплий вохристо-брунатний колір засмаглого обличчя літньої жінки відтворений за допомогою різноманітних відтінків. Інтенсивність насичених червоно-помаранчевих та жовтих мазків посилена холодними смарагдовими, блакитними та бузковими, уведеними до локального кольору. Напруга тепло-холодного контрасту зростає за умов поєднання чорно-синіх кольорів хустки, прикрашеної дрібним темно-рожевим квітковим орнаментом та золотавих барв у верхній частині тла. Візуальна межа темно-червоного тла та жіночого обличчя позначена зеленими відтінками. Роль камертона світлотональної композиції відіграє комір білої сорочки, в яку одягнена жінка.

Художня виразність колористичного ладу портретних творів Віктора Чауса, створених у період 1970-х та на початку 1980-х років, ґрунтується на академічній ясності співвідношень силуету постаті до простору. У портретах кінця 1980-х та 1990-х років активно застосовується прийом кольорового контрасту. Один з основних принципів створення портретних творів Віктора Чауса – «межовий кольоровий контраст», що виникає між двома суміжними поверхнями з різними характеристиками за світлотою та кольором (Зайцев, 1986: 79).

Період із 1990-х років позначений змінами в пластичній мові живопису Віктора Чауса. У портретних творах з'являється більш розкутий мазок широкої манери письма *а ла прима*, активна роль відводиться світлу як засобу організації композиції, значущість лінії помітно знижується, посту-

паючись роллю домінанті плями. Світлом сповнені полотна, що створювалися на пленері та в майстерні: розсіяне денне світло розчиняє абриси зображених художником постатей, уводячи їх до простору, наповненого повітрям. Моделі живуть у мінливому русі живописних мас, що утворюють світло-повітряне оточення. Це завданням було одним із центральних у художній системі імпресіонізму, чому сприяв живопис на відкритому повітрі (Виппер, 2004). Пленерний живопис був програмним для художника ще в ранньому періоді його творчості. З роками прийоми пленеру стали методом його роботи та були втілені в серіях портретів-етюдів великих розмірів на початку ХХІ ст.

Особливості портретів, створених художником у цей період, розкриваються через термін «живописний стиль», уведений до класичного мистецтвознавства Г. Вельфліном (Вельфлін, 1930: 15–19). Основними ознаками такого стилю вчений уважав злиття мас у картині та неспівпадіння живописного зображення силуету з формою предметів (Вельфлін, 1930: 24). Станковим портретами, створеним В. Чаусом притаманне живописне потрактування форми у просторі, яке відтворює враження від об'єкта зображення.

Наступний період у творчості Чауса знаменується оновленням образотворчої мови та стилістики його живопису. Іншим, ніж у попередні роки, стає погляд художника на себе. На початку 1990-х років самоідентифікація митця розкривається через усвідомлення себе частиною свого народу. Захоплений українською культурою, він звертається у своїх композиціях до теми традиційних українських свят та побуту. Чаус створює декілька автопортретів у національному вбранні. Особлива виразність декоративного ладу національних строїв співзвучна його живописному світосприйняттю. Любов до людей та наповненого красою життя була притаманна характеру майстра. Автопортрет, створений у 1994 р., являє його творчу зрілість, орієнтири в мистецтві та усвідомлення своєї життєвої ролі (іл. 5). Постать зображена широкими мазками в техніці *а ла прима*. Кольорові маси локальних плям у композиції автопортрету рухливі, що створює внутрішню динаміку і відчуття глибини простору. Насичений колорит густих фарбових замісів будується на поєднанні червоних: алич, рубіново-фіолетових, червоно-брунатних та стриманих зелених: сіро-зелених, коричнево-зелених. Яскраві атласні стрічки на капелюсі рифмуються з білими та червоними вертикальними мазками на тлі, котрі утворюють ритмічний орнамент і відіграють роль деталі, яка концентрує увагу глядача на обличчі. Художник узагальнює риси обличчя, експресивно

виліплює об'єми великим пензлем. Він уникає ретельної проробки форми, але створює завершений твір. Особливості такого живописного підходу Г. Вельфлін аналізував на прикладах протиставлення портретних творів Гольбейна, який ретельно змальовував деталі вишивок та дрібних ювелірних виробів, тоді як Франс Гальс відтворював «мерехтливий комір на зразок білої мерехтливої маси» (Вельфлін, 1930: 27).



Іл. 5. В. Чаус. Автопортрет. 1994 р.

Поряд із портретами, які створювалися за допомогою насичених глибоких кольорів, у творчості Віктора Чауса чимало творів, в яких світлотональний та колористичний лад будується на основі нюансу. Такий принцип спостерігається в жіночих портретах «Весна» (1999 р.) та «Зимовий портрет» (2010 р.) (іл. 6, 7). Кольорова шкала творів будується в межах стриманих відтінків сріблястої гами. В. Чаус збагачує живописну тканину тонкими вальорами контрастних кольорів, що ідентичні за тоном. Вони зливаються в гармонійну єдність, їх різниця ледь помітна в загальному перламутровому колориті картини.

В основу ніжного колориту в портреті «Весна» закладено гармонійне єднання сіро-зелених та складних рожевих кольорів. Головним принципом художнього рішення світлотонального ладу твору став нюанс, котрий виявляється в м'яких переливах півтонів та відсутності контрасту насичених кольорів. Нюанс як закономірність побудови розкриває алегоричний образ тиндітної дівчини-Весни в порі цвітіння своєї молодості. Контраст кольорів нівелюється в межах нюансної світлотональної шкали. Протилежне рішення втілено в «Зимовому портреті», в якому світлотональне рішення контрастне, а кольорова гама твору організована в межах складних сріблясто-блакитних відтінків.

У камерних портретах художник досягає ілюзії глибини простору. Гармонія у співставленні постапей і тла створена Чаусом за рахунок поєднання щільності, фактурності поверхневого кольору та легкої хисткості вальорних переходів просторового. Поверхневий колір сприймається в єдності з фактурою предмета. Саме він, на думку теоретиків, частіше за все застосовується в портретному живописі та дає змогу відтворити матеріальність поверхні предметів із найбільшою достовірністю (Зайцев, 1986: 69). Просторовий колір позбавлений фактури. Це колір віддалених предметів, у яких не помітна матеріальність поверхонь. А також «колір різних просторових середовищ: неба, хмар, туману, води» (Зайцев, 1986: 69). В означених портретах щільний фактурний поверхневий колір поєднаний із хиткими вальорними переходами просторового. Це надає враження легкого марева, що огортає дівочі постаті.



Іл. 6. В. Чаус. Зимовий портрет. 2010 р.



Іл. 7. В. Чаус. Весна. 1999 р.

Протягом усіх років творчості художник надихався образом своєї матері. Чаус створив чимало її портретів: швидких етюдів, графічних замальовок та живописних полотен великого розміру. У творі «Вдови 1944-го. Портрет матері» (2011 р.) (іл. 8) композиція ускладнена просторовим середовищем з атрибутами сільського побуту. Лаконічний силует старенької жінки уведено до простору рідного для неї двору. Підмальовок «землями», який видно в лівому нижньому куті композиції, став основою стриманого, але багатого різноманіттям відтінків колориту картини. Його прозорі коричневі фарби збагатили колористичну палітру портрету, створивши суміш із живописними шарами, виконаними на основі білил. Денне світло ранньої осені огорнуло холодним серпанком постать старенької, пом'якшило силует великої плетеної корзини, в якій видніються грона калини. Структура колористичної композиції відтворена в прохолодних бузково-сріблястих відтінках синьо-блакитних та синьо-зелених кольорів. Теплий кольоротон обличчя підкреслюють соковиті мазки хром-кобальту та небесно-блакитної фарби. Невигадлива пластика постаті підтримана зображенням кистей натруджених рук жінки, які симетрично лежать на колінах, та черевиками на ногах жінки, що стоять впритул. У портреті своєї матері Віктор Чаус створює узагальнений образ жінки, яка пережила втрату чоловіка під час війни. Індивідуальне набуває ознак типового. У своїх творах художник звертає увагу на гуманістичний складник творів портретного жанру.

Висновки. Дослідження художньо-стилістичних особливостей творів портретного живопису В. Чауса показало, що колористична система його картин будується на основі академічного мистецтва та принципів системи імпресіонізму та дало змогу зробити такі висновки:

1. Віктор Чаус – послідовник традицій реалістичного портрета. Реалістичний портрет як напрям у малярстві Харкова останньої третини ХХ ст. набуває нових характеристик в активній взаємодії з широким спектром засобів виразності різних художніх систем. У творчості В. Чауса станковий портрет збагачується принципами імпресіонізму, який у середині ХХ ст. був під заборонаю. Найприкметніше вони втілюються у колористичному розробленні полотен з активним використанням



Іл. 8. В. Чаус. Вдови 1944-го. Портрет матері. 2011 р.

контрастів кольору, тенденції до створення ефектів пленерного живопису в портретах, написаних у майстерні.

2. У портретних композиціях Віктора Чауса традиції реалістичного живопису поєднані із засобами виразності, що притаманні художній системі імпресіонізму. Характерними ознаками портретних творів митця є відсутність різких абрисів постатей моделей, використання міжового контрасту взаємодоповнювальних кольорів, зображення ефектів освітлення пленерного живопису. Для колористичної палітри художника характерна поліфонія кольору.

3. Багатство технічних та стилістичних можливостей майстра втілене у різноманітних малярських підходах – від ретельно пророблених композицій у стриманому монохромному колориті з акцентуванням уваги на формі до широкого пастозного живопису в техніці *a la prima*, де переважає поліфонія кольорів. Різноманіття світлотональних рішень розроблялося в межах нюансу та контрасту, де контраст є основним принципом створення портретних творів періоду 1970–1990-х років. Нюанс більш характерний як рішення для портретів наступного періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вельфлін Г. Основные понятия истории искусств. Москва ; Ленинград : ACADEMIA, 1930. 344 с.
2. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва : АСТ – ПРЕСС КНИГА, 2004. 368 с.
3. Грабарь И. О колорите в живописи. *Юный художник*. 1979. № 4. С. 11–14.

4. Горбатенко Л. П. Світлотональна палітра художнього образу у станковому живопису : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» ; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків : 2012. 20 с.
5. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. Москва : Искусство, 1986. 158 с.
6. Пономаренко М. В. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова ХХ–ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» ; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 23 с.

REFERENCES

1. Velflin G. Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv [Basic concepts of art history]. M. – L.: ACADEMIA, 1930. 344 p. [in Russian].
2. Vipper B. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva [Introduction to the historical study of art]. M.: AST – PRESS KNIGA, 2004. 368 c. [in Russian].
3. Grabar I. O kolorite v zhivopisi [About colour in painting] // Yunyj hudozhnik [на англійском]. M.: Molodaya gvardiya, 1979. № 4. pp. 11–14. [in Russian].
4. Gorbatenko L. P. Svitlotonal`na palitra xudozhn`ogo obrazu u stankovomu zhy`vopy`su [Light-tone palette of the artistic image in easel painting]: avtoref. dy`s....kand. my`stecztvoznnavstva: specz. 17.00.05 «Obrazotvorche my`stecztvo» / Gorbatenko Lyudmy`la Pavlivna; Xark. derzh. akad. dy`zajnu i my`stecz. X.: 2012. – 20 p. [in Ukrainian].
5. Zaytsev A. Nauka o tsvete i zhivopis [The science of colour and painting]. M.: Iskusstvo, 1986. 158 p. [in Russian].
6. Ponomarenko M.V. Xudozhn`o-sty`listy`chni osoby`vosti stankovogo portretu v zhy`vopy`si Xarkova ХХ–ХХІ st [Artistic-stylistic features of easel portrait in the painting of Kharkiv of ХХ-ХХІ centuries]: avtoref. dy`s....kand. my`stecztvoznnavstva: specz. 17.00.05 «Obrazotvorche my`stecztvo» / Ponomarenko Mary`na Valenty`nivna; Xarkivs`ka derzh. akademiya dy`zajnu i my`stecz. X.: 2015. 23 p. [in Ukrainian].

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208914>

Леся РОМАНЮК,

orcid.org/0000-0003-0206-7420

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Володимира Стефаника»
(Івано-Франківськ, Україна) leromanyuk@ukr.net

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ТА ОСВІТНЬО-ВИХОВНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ЧОЛОВІЧОЇ ГІМНАЗІЇ СТАНИСЛАВОВА

У Галичині першої третини ХХ ст. музична освіта функціонувала у культурно-освітніх інституціях різного рівня і профілю та реалізовувалася у певних формах. До них належали: а) нижчі, тобто неорганізовані (домашні, приватні); б) культурно-освітні організації (музичні та громадсько-просвітницькі товариства); в) організовані форми музичної освіти (спеціалізовані музичні навчальні заклади, що поділялися на нижчий, середній і вищий ступені); г) загальноосвітні заклади різного рівня і профілю (школи, гімназії, фахові школи, семінарії, бурси тощо).

У статті відображено важливі етапи освітньо-виховної та культурно-мистецької практики чоловічої державної гімназії з українською мовою викладання у Станиславові (нині Івано-Франківську) першої третини ХХ ст. Охарактеризовано широкий спектр діяльності цього освітнього закладу в таких аспектах: музичне навчання; заснування хорів і оркестрів; організація гуртків із численними секціями (українознавчою, полоністичною, філософською, природничою, краєзнавчою, музичною, драматичною); навчання диригентів для гуртків; влаштування драматичних вистав і концертів; проведення різнопланових лекцій і семінарів; започаткування бібліотек із музичною і драматичною літературою; духовно-релігійне життя, що проявилось в організації Марійської дружини, тощо.

Визначено, що у системі освіти загальноосвітніх навчальних закладів такого типу, як українська державна чоловіча гімназія, музичне виховання було важливою ланкою діяльності. Незважаючи на деякі негативні чинники, що гальмували динаміку якісного зростання у цій сфері, у широких колах громадськості Станиславова першої третини ХХ ст. помітно підвищилося зацікавлення музичною освітою та усвідомлення серйозності музичного мистецтва й освіти. Без певної кількості підготовлених кадрів неможливим було створення та ефективна діяльність музичних товариств і освітніх закладів високого рівня, а отже, повноцінний розвиток музичного життя. Значна частина обдарованих дітей паралельно з навчанням у чоловічій гімназії підвищувала свій музично-освітній рівень у спеціалізованих музичних закладах Станиславова, а також була учасником аматорських культурно-мистецьких товариств і творчих колективів, чим сприяла активізації діяльності цих установ і організацій та пошвавленню музичного життя міста і Прикарпаття у цілому.

Ключові слова: музична освіта і виховання, культурно-мистецьке життя, гімназія, Станиславів.

Lesia ROMANIUK,

orcid.org/0000-0003-0206-7420

Candidate of Art Studies, Associate Professor;

Associate Professor of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University named
(Ivano-Frankivsk, Ukrain) leromanyuk@ukr.net

CULTURAL AND ART AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF UKRAINIAN STATE HUMAN SCHOOL IN STANISLAVIV

In Galicia during the first third of the twentieth century music education functioned in cultural and educational institutions of different levels and profiles and was implemented in certain forms. These included: a) lower level, that is, unorganized (domestic, private) one; b) cultural and educational organizations (music and social and educational associations); c) organized forms of music education (specialized music schools, which were divided into lower, middle and higher grades); d) general educational institutions of different level and profile (schools, high schools, vocational schools, seminary, bursa, etc.).

The article reflects the important stages of the educational and cultural-artistic practice of the male state gymnasium with the Ukrainian language of teaching in Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk) of the first third of the twentieth century. The broad range of activities of this educational institution is characterized in the following aspects: music training; the founding of choirs and orchestras; organization of groups with numerous sections (Ukrainian, Polonistic, Philosophical, Natural, Local Historical, Music, Dramatic); training of conductors for circles; arranging dramatic performances and concerts; conducting various lectures and seminars; establishment of libraries with music and dramatic literature; spiritual and religious life, which was manifested in the organization of the Marian society, etc.

It was determined that music education was an important part of the activity in the system of education of general educational institutions of this type, such as the Ukrainian state men's gymnasium.

Despite some of the negative factors that hampered the dynamics of quality growth in this area, in the broad circles of the public Stanislaviv by the end of the first third of the twentieth century the interest in getting music education and awareness of the seriousness of music and education had increased significantly. Without a certain number of trained personnel, it was impossible to create and effectively operate high-level music societies and educational institutions, and therefore a full-fledged development of musical life as well. Consequently, many of the gifted children, along with their education in the male gymnasium, increased their musical-educational level in specialized musical institutions of Stanislaviv, as well as participated in amateur cultural-artistic societies and creative collectives, which helped to activate the activities of these institutions and organizations and revitalize the city and the Carpathian region as a whole.

Key words: music education and upbringing, cultural and artistic life, gymnasium, Stanislaviv.

Постановка проблеми. В умовах австро-угорського і польського панування український культурно-мистецький та освітянський рух мав обмежені можливості для розвитку. Втративши свою державність, українці зазнавали політичного, національного і релігійного утисків. Одним з основних засобів для зміцнення чужоземного впливу була школа, яку будували за іноземними зразками, навчали чужою мовою. Головний шлях для збереження своєї віри й культури українське громадянство вбачало в організації національної школи (Крип'якевич, 1990: 280–294).

За кожну нову школу українському представництву доводилося вести вперту боротьбу в сеймі і парламенті. Водночас польське шкільництво мало сильні і стабільні позиції в системі державної освіти. Незважаючи на збільшення кількості закладів з українською мовою навчання з 1 293 (у 1868–1869 рр.) до 2 456 (у 1910–1911 рр.), ці школи були переважно одно- або двокласні, тобто представляли найнижчу ланку освіти. За статистикою 1900 р. на 160 польських п'яти- і шестикласових освітніх закладів не було жодного українського; на 191 польську чотирикласову школу було тільки п'ять українських; на 40 польських трикласових шкіл було 20 українських (Сірополко, 2001: 531). У Станиславові на той час існували дві гімназії, перший український державний навчальний заклад такого типу був відкритий у місті лише у 1905 р. Становище значно ускладнилося після військових подій 1919 р., наслідком яких став реванш польських правлячих сил на території Галичини. Протягом тільки одного 1921 р. у Станиславівському воєводстві було ліквідовано 122 українські школи, а інші за законом міністра Грабовського (прийнятого у 1924 р.) було реформовано на польські або утраквістичні (двомовні). Це відбувалося в умовах, коли українське населення, за даними перепису 1931 р., становило у воєводстві близько 70%. Ці факти переконливо доводять, що польська освітня мережа у цей період характеризувалася динамікою зростання, натомість українське шкільництво розвивалося дуже нестабільно.

У таких несприятливих історичних умовах не випадковим було те, що саме Галичина була тією частиною України, яка досягла високого ступеня національної свідомості. Це стало основною причиною активізації руху за українське шкільництво.

Аналіз досліджень. Проблеми становлення і розвитку музичної освіти і виховання на Прикарпатті у цілому неодноразово розглядалися вітчизняними науковцями, однак їх висвітлення в окремих містах (у тому числі й Станиславові) – доволі рідкісне явище, яке є не менш важливим, оскільки сприяє відтворенню цілісної картини їхнього стану в регіоні. Вагоме місце у процесі дослідження займають історичні та культурологічні праці сучасних вітчизняних учених В. Грабовецького, М. Кугутяка, В. Бурдуланюка, Б. Гаврилів, П. Арсенича, Г. Білавич, Б. Савчука, які здійснюють розгляд діяльності українських товариств «Просвіта», «Рідна школа», «Союз українок», «Руська бесіда» та ін., підкреслюючи їх важливість у справі організації культурно-мистецького життя на Прикарпатті, однак у контексті їхньої ролі в становленні музичної освіти на теренах Станиславова та його околиць діяльність цих утворень висвітлена лише фрагментарно. Цінні відомості відповідно до вибраної проблематики вміщено в об'ємному виданні «Альманах Станиславівської землі», який є зібранням матеріалів спогадів з історії міста і краю від найдавніших часів до ХХ ст. та об'єднує широке коло питань із різних сфер життєдіяльності Станиславова і Станиславщини. Окремі статті присвячено яскравим сторінкам історії освітянського руху, творчим особистостям та визначним подіям музичного життя, які сприймаються через призму буття соціокультурного середовища міста другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Однак музично-освітня практика української державної чоловічої гімназії Станиславова представлена у цих джерелах тільки фрагментарно.

Мета статті – висвітлення особливостей музичної освіти та виховання в рамках цього

навчального закладу та його ролі у культурно-мистецькому середовищі Станиславова першої третини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Поряд зі спеціалізованими освітніми закладами, до числа яких входили музична школа «Станиславівський Боян», згодом реорганізована у філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, та Консерваторія польського музичного товариства ім. С. Монюшка, здобуття основ музичної освіти було передбачено навчальними планами світських загальноосвітніх закладів Станиславова, які поділялися на початкові школи (народні) і середні (гімназії, інститути). Існували також фахові школи (ремісничі, різні семінарії). Ці навчальні заклади поділялися за тендером на чоловічі й жіночі, а за формою власності – на державні і приватні.

Ситуація з навчанням музики в загальноосвітніх закладах другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. у Станиславові була досить складною. Формально австрійські плани навчання для народних шкіл усіх категорій, видані у 1874 р., визначали пріоритети у навчанні співу, вихованні естетичних почуттів та вказували на потребу «врахування і плекання» народної пісні з метою розвитку «патріотичного почуття» (Людкевич, 2000: 257–259.). Але дійсність була дещо іншою. Так, Д. Січинський писав: «У наших школах попросту карикатуровано доси науку співу, бо від першого до послідного року науки по найбільшій частині не співано інакших пісень, лише одноголосові, а і в тих не було великого вибору, так що через унісоновий вереск все тих самих пісень знеохочувалося шкільну дітвору до науки співу, а о розбудженню якихсь естетичних почувань не могло бути й мови» (Павлишин, 1980: 10). Проблема музичної освіти і виховання хвилювала й провідного галицького музиканта-педагога С. Людкевича, який звертав увагу громадськості на те, що навчальний план із предмету спів у державних народних школах був (особливо після Першої світової війни) досить «високопарний», адже ним було передбачено здобуття навиків співу по нотах у системі довкілля (Людкевич, 2000: 294). Однак реальний стан музичної освіти у Станиславові переконливо свідчив, що результати навчання цілком залежали від фахової підготовки вчителів. Характерною тенденцією того часу було те, що у народних школах та інших загальноосвітніх навчальних закладах предмет співу викладали не фахівці, а вчителі інших дисциплін, оскільки адміністрація була зацікавлена в такому стані речей насамперед із фінансового погляду, а також через відсутність кадрів відповідної кваліфікації.

Поряд із народними школами уроки співу і музики були включені до програм середніх шкіл (гімназій), де ситуація зі станом освіти була трохи кращою, ніж у початкових. Після Першої світової війни влада намагалася запровадити освітню реформу і підтримати предмет співу і музики державними дотаціями. Внаслідок цього було введено два нижчі і два вищі класи обов'язкового навчання співу і теорії музики. Саме за таким принципом відбувалося навчання в Росії, але учнівський потенціал Польщі виявився менш музикальним, тому було повернуто стару австрійську норму необов'язкового вивчення музичних дисциплін. Як і в народних школах, у гімназіях цей предмет часто викладали вчителі з недостатнім рівнем кваліфікації. Крім того, досить типовим явищем було те, що вчитель музики в гімназії мав можливість передати здібному учневі повноваження диригента хору чи оркестру, а сам викладав лише теорію, що не сприяло освіченості серед шкільної молоді (Людкевич, 2000: 294).

У Станиславові другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст., крім приватної жіночої гімназії «Рідної школи», існували три державні гімназії: дві польсько-німецькі й одна українська.

Заснування у 1905 р. чоловічої державної гімназії з українською мовою навчання було дуже важливою подією в житті української громади Станиславова, оскільки вона стала першим у місті українським навчальним закладом такого типу. Гімназія не лише була потужним науковим центром із висококваліфікованим викладацьким складом, логічно вибудованою системою освіти, обширною бібліотекою та міцною матеріальною базою, а й виконувала функцію виховного осередку з розвиненою системою учнівського самоврядування та пріоритетом національного духовного самоутвердження. Першим директором новоствореної гімназії став Микола Сабат (роки керування – 1905–1919 та 1923–1927).

Цей навчальний заклад дотримувався планів класичної гімназії гуманітарного типу, де спів, музика і малюнок належали до «надобов'язкових» (додаткових). Кожен учень починаючи з молодших класів повинен був вибрати один додатковий предмет. У гімназії школярі вивчали теорію музики у поєднанні зі співом одно- і двоголосих пісень. Обдарованіші учні залучалися до дитячого хору, а після завершення періоду мутації відвідували репетиції чоловічого хору. У 1920–1930 рр. учителями співу і музики в гімназії були: Корнило Білобрам (латинська, грецька мови, спів, у тому числі церковний, керував хором), Іван Смолинський (математика, фізика, спів, диригував хором),

Ярослав Барнич (керував хорами й усім музичним життям гімназії) (Барнич, 1962: 80-86). У стінах української гімназії вирувало громадсько-просвітницьке життя, створювалися культурно-освітні організації, серед яких – «Учительська громада», «Молода громада», «Ліга», «Марійська дружина».

Велику виховну й освітню роль у гімназії відіграв «Научний кружок» («Науковий гурток»), який був однією з найстаріших і найповажніших учнівських самоврядних організацій. Кружок був заснований у 1909 р., його першим куратором став професор П. Чайківський, а головою був учень І. Рибчин. Внутрішня структура «Научного кружка» була досить розгалуженою і включала такі наукові секції: українознавчу, полоністичну, філософську, природничу, краєзнавчу, драматичну, музичну.

Найпопулярнішою серед учнівської молоді була драматична секція, у діяльності якої брали участь усі учасники гуртка. На її засіданнях відбувалися дискусії на театральні теми, обговорювалися драматичні постановки, вчилися мистецтву риторики і декламації. Метою створення секції було «плекання в молоді хисту до гарної вимови, вироблення естетичного смаку через уміле виголошування й відчитування поетичних творів, а також розвиток драматичного таланту в шкільній молоді» (Звіт, 1933: 9). Періодично секція організовувала декламаторські конкурси та вистави. Її діяльність була безпосередньо пов'язана з музичною секцією. Драматична секція активно займалася вивченням творчої спадщини українських авторів, таким чином залучаючи молодь до рідної літератури. У репертуарі гуртка драматичної секції були п'єси «Бурлака», «Мартин Боруля», «Суєта», «Хазяїн» І. Тобілевича, «Невольник» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Павло Полуботок» О. Барвінського, «Антигона» Софокла.

До обов'язків учасників «Научного кружка» входила підготовка тематичних лекцій та участь у репетиційному процесі творчих колективів. Гурток створив власну бібліотеку, яка, за даними 1933 р., налічувала 966 творів українською, польською і німецькою мовами, сприяючи пошуків наукового життя гімназії. «Научний кружок» зі своїми секціями був центром культурно-просвітницької діяльності не тільки в гімназії, а й у місті. Шкільна молодь Станиславова готувала прилюдні виступи з науковими доповідями, концерти та драматичні вистави.

Активною творчою одиницею цього гуртка наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років став чоловічий хор «Шістнадцятка», що був створений

на базі гімназійного хору. Цей колектив складався з вибраних співаків і брав участь у шкільних та міських концертах, а також виконував почесну духовну місію, співаючи на богослужіннях у церквах міста. Тривалий час ним керував Яків Поврозник, який був суддею і прокурором у Станиславові, а також викладав богослужбний спів у Духовній семінарії. Дбаючи про майбутнє колективу, Я. Поврозник навчав найкращих учнів хорової справи, тому згодом за диригентським пультом опинилися самі учні гімназії. «Шістнадцятка» брала активну участь у мистецькому житті Станиславова і була дуже популярною серед населення міста.

Поряд із «Шістнадцяткою» в українській чоловічій гімназії діяв учнівський хор, кількісний склад якого коливався від 40 до 50 осіб, а заняття відбувалися двічі на тиждень. Гімназійний хор був концертною одиницею і виступав на всіх імпрезах і урочистостях. Так, в одному з концертів у його виконанні прозвучали хор бранців із «Гамалії» М. Лисенка, «Чорна рілля ізорана» С. Людкевича, «Ой, летіла горлиця» О. Кошиця. Судячи з програми, колектив володів достатньою майстерністю, яка давала йому змогу включати в репертуар досить складні технічні твори. Здебільшого виступи хору супроводжував гімназійний оркестр, до складу якого входили скрипки, контрабас, фортепіано і фісгармонія.

Освіта у чоловічій державній гімназії була тісно пов'язана з вихованням. Метою виховання у її навчальних планах визначався всебічний, раціональний розвиток учня як у фізичній, так і в духовній сфері. Виховання фізично і морально здорової людини, свідомого громадянина, патріота свого народу здійснювалося через низку заходів, спрямованих на: а) релігійно-моральне; б) суспільно-громадянське; в) державне; г) естетичне; д) фізичне виховання.

Згідно з виховним планом української гімназії, молодь цього освітнього закладу зобов'язувалася відзначати державні свята. Програма цих заходів складалася старійшиною шкільної Самоврядної Громади, а всі концертні номери виконували учні. Так, в одному з традиційних концертів до Дня конституції брав участь хор учнів молодших класів, що виконав із цієї нагоди пісню «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка. Струнний оркестр гімназії підготував до свята польську народну пісню *Jutrzenka majowa*, а оркестр цитристів твір «Золота осінь» (Звіт, 1933: 11). У гімназії діяли також «Учительська громада» та «Молода громада», які для своїх заходів винаймали приміщення в Народному домі на вул. Голуховського (тепер Чорновола). Громада займалася

підготовкою та проведенням святкових академій, концертів і товарисько-розважальних вечірок. Саме в залі «Молодої громади» відбувалися репетиції Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця під час його приїзду в рамках гастрольного турне до Станиславова. Учні гімназії з великим інтересом відвідували репетиції колективу, долучаючись до високого мистецтва, набираючись натхнення для власної творчої діяльності.

Осередком релігійно-морального виховання в чоловічій гімназії Станиславова були товариства «Ліга» і «Марійська дружина» (заснована у 1921 р. отцем-катехитом Іваном Фіголем), які проводили молебні, лекції, бесіди, розучували релігійні пісні, розвиваючи та збагачуючи духовний світ молодого покоління українців. «Марійська дружина» мала власну бібліотеку, здійснювала передплату українських і польських видань на релігійну тематику. Серед обов'язків учасників товариства була підготовка рефератів та доповідей, які стосувалися морально-релігійних питань, організація концертів на честь духовних осіб. Зокрема, така акція відбулася в шкільних стінах 21 вересня 1924 р. на відзначення 300-ліття від дня мученицької смерті Йосафата Кунцевича, яка привернула увагу широкої вчительської та учнівської аудиторії (Історія, 1985: 279). Такі акції сприяли розширенню ціннісно-світоглядних орієнтирів молодого покоління, його духовному збагаченню та підвищенню рівня освіченості.

У гімназії вирувало суспільно-національне життя, яке виявлялося у відзначенні пам'ятних дат та вшануванні видатних діячів української культури. Традиційними стали літературно-музичні вечори на честь Л. Українки, М. Шашкевича, Ю. Федьковича, І. Франка та ін. Щороку відбувалися урочистості на честь Т. Шевченка, брати участь в яких було великою честю для учнівської молоді цього освітнього закладу. Святкові концерти, академії, доповіді проводили як окремі класи, так і всі учні, згуртовані в самоврядній громаді, іноді спільно із самоврядними організаціями інших навчальних закладів Станиславова.

Особливо урочисто відзначала учнівська молодь міста 74-ту річницю смерті Т. Шевченка. Концерт, який відбувся 4 квітня 1935 р., був організований силами трьох українських навчальних закладів Станиславова, а саме: чоловічої Держав-

ної гімназії з українською мовою навчання, жіночої гімназії «Рідна школа», Учительської семінарії Сестер василіянок. Свято відбулося в залі українського «Сокола», а його програма поєднала літературні декламації, хоріві і сольні номери. Прозвучали твори на слова Т. Шевченка, «Слава не поляже» Я. Барнича, «І досі сниться» Я. Ярославенка у виконанні зведеного дитячого хору молодших класів трьох освітніх закладів. Показовим у цих святкуваннях було виконання творів галицьких композиторів. Дитячий хор чоловічої державної гімназії виконав твір Кашубінського «І світає, і смеркає», а жіночий хор гімназії «Рідна школа» і Учительської семінарії Сестер василіянок підготував одноіменний твір на слова Т. Шевченка, написаний Я. Ярославенком (Звіт, 1935: 12).

У системі освіти і виховання того часу визначальною тенденцією було поєднання навчання в гімназіях і музичних школах. Молодь гімназій та інших шкіл навчалася у філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Консерваторії ім. С. Монюшка, а викладачі цих закладів проводили музичні лекції для учнів гімназій. У Звіті державної української гімназії Станиславова вказується, що 13 грудня 1934 р. відбулася лекція, підготована вчителями Вищого музичного інституту в залі українського «Сокола». Такі акції практикувалися регулярно і сприяли розширенню знань шкільної молоді у сфері музичного мистецтва. Тож не випадковим було те, що саме серед учнів цієї чоловічої гімназії виховувалися майбутні визначні діячі культури і мистецтва Галичини: композитор Анатолій Кос-Анатольський, скрипаль Марко Лепкий та ін. Станиславська українська гімназія була закрита радянською владою у 1939 р. і перетворена на середню школу. Свою діяльність вона відновила у 1992 р. в статусі гімназії № 1.

Висновки. Отже, станиславівська українська чоловіча гімназія використовувала різні засоби для розвитку творчих здібностей та підвищення рівня культури своїх вихованців. Це завдання реалізовувалося через навчання музики і співу, рисунку і танцю та залучення учнів до діяльності мистецько-просвітницьких гуртків, творчих та громадських організацій різного спрямування. Виховання освіченої, різнобічно обдарованої і національно-свідомої особистості з багатим духовним світом та активною життєвою позицією було основною метою цього навчального закладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич Я. 3 карток старого щоденника. *Над Прутом у лузі...: Коломия в спогадах*. Торонто : Срібна сурма, 1962. С. 80–86.
2. Звіт Державної гімназії з руською мовою навчання в Станиславові за шкільний рік 1932/33. Станиславів : Союзна друкарня, 1933. С. 9.

3. Звіт Державної гімназії з руською мовою навчання в Станиславові за шкільний рік 1934/35. Станиславів : Союзна друкарня, 1935. С. 12.
4. Історія української державної гімназії в Станиславові. *Альманах Станиславівської землі* : зб. мат. до історії Станиславова і Станиславівщини : у 3-х т. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Видання Центрального комітету Станиславівщини, 1985. Т. 2. С. 279.
5. Крип'якевич І. П. Західна Україна. *Історія України*. Львів : Світ, 1990. С. 280–294.
6. Людкевич С. Наші шкільні співаники. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : М. Коць, 2000. Т. 2. С. 257–259.
7. Людкевич С. Організація музичного виховання. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : М. Коць, 2000. Т. 2. С. 294.
8. Романюк Л., Черепанини М. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
9. Сірополко С. Освіта в Галичині. *Історія освіти в Україні*. Київ : Наукова думка, 2001. С. 529.
10. Павлишин С. Денис Січинський. Київ : Музична Україна, 1980. С. 10.

REFERENCES

1. Barnych, Ya. Z kartok staroho shchodennyka [From the cards of the old diary]. Over the Prut in the Meadow ...: Colomia in Memories. Toronto : Sribna surma, 1962. pp. 80-86.
2. Zvit Derzhavnoi himnazii z ruskoiu movoiu navchannia v Stanyslavovi za shkilnyi rik 1932/33 [Report of the State Gymnasium with the Russian language of study in Stanislavov for the school year 1932/33]. Stanislaviv : Soiuzna drukarnia, 1933. p. 9.
3. Zvit Derzhavnoi himnazii z ruskoiu movoiu navchannia v Stanyslavovi za shkilnyi rik 1934/35.[Report of the State Gymnasium with the Russian language of study in Stanislavov for the school year 1934/35]. Stanislaviv : Soiuzna drukarnia, 1935. p. 12.
4. Istoriiia ukrainskoi derzhavnoi himnazii v Stanyslavovi [History of the Ukrainian State High School in Stanislavov]. An almanac of Stanislavivsky land: coll. m-liv to the history of Stanislavov and Stanislavivshchina: 3 tons. New York – Paris – Sydney – Toronto : Vydannia Tsentralnoho Komitetu Stanyslavivshchyny, 1985. Т. 2. p. 279.
5. Krypiakevych I. P. Zakhidna Ukraina [Western Ukraine]. History of Ukraine. Lviv : Svit, 1990. – pp. 280-294.
6. Liudkevych S. Nashi shkilni spivanyky [Our school singers]. Research, articles, reviews, speeches. Lviv : Vydavnytstvo M. Kots, 2000. Т. 2. pp. 257-259.
7. Liudkevych S. Orhanizatsiia muzychnoho vykhovannia [Organization of musical education]. Research, articles, reviews, speeches. Lviv : Vydavnytstvo M. Kots, 2000. Т. 2. p. 294.
8. Romaniuk L. Cherepanyny M. Muzychne i teatralne zhyttia Stanyslavova (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.) [Music and theatrical life of Stanislavov (second half of XIX – first half of XX century)] : monograph. Ivano-Frankivsk : Suprun V. P., 2016. 508 p.
9. Siropolko S. Osvita v Halychyni [Education in Galicia]. History of education in Ukraine. K. : Naukova dumka, 2001. p. 529.
10. Pavlyshyn S. Denys Sichynskyi [Denis Sichinsky]. K. : Muzychna Ukraina, 1980. p. 10.

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208915>

Ганна САВЧИН,

orcid.org/0000-0002-2747-8384

аспірант Інституту музичного мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного

університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) *acomobile@ukr.net*

АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВА ТВОРЧІСТЬ У ДОРОБКУ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ХХІ СТОЛІТТЯ

Призначення статті полягає в активізації висвітлення ансамблево-оркестрової творчості за участі баяна-акордеона представниками Львівської школи. Увага зосереджена на мистецькому проєкті «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005 р.), у контексті якого започатковано видання педагогічного репертуару для сольного та колективного музикування на народних інструментах.

Методологія дослідження полягає в аналізі напрацювань у сфері створення музики для ансамблево-оркестрового мистецтва гри на народних інструментах та камерного музикування за участі баяна-акордеона.

Розкритий творчий потенціал (оригінальна музика, перекладення, інструментування, аранжування) у сфері створення ансамблево-оркестрового репертуару за участі баяна-акордеона представниками Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва сприяв популяризації феномену в соціумі сьогодення. Проведений аналіз серії видань «Педагогічного репертуару для оркестру (ансамблю) народних інструментів» під упорядкуванням А. Душного та В. Шафети унаочнює напрацювання баянно-акордеонною спільнотою нового тисячоліття.

Аналізується доробок із репертуару «Прикарпатського дуєту баяністів», а також один зі знакових творів В. Чумака «Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» в опрацюванні для ансамблю та оркестру С. Максимовим. Розкриваються напрацювання для інструментального тріо «Гармонія», оркестрова творчість Я. Олексіва («Українська фантазія», музичні ілюстрації до драматичної поеми О. Олеся «Ніч на полонині»), музика для камерних ансамблів та баяна (акордеона) Р. Стахніва («Я хочу жити») та П. Гільченка (Вальс «Спогад»).

Творча діяльність представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва у сфері композиторських тенденцій стала потужним каталізатором популяризації феномену, сприяла вияву нових напрацювань митців різного покоління й молодій генерації зокрема, що загалом ідентифікувалася як соціокультурне надбання певного регіону в контексті українського академічного народно-інструментального мистецтва сьогодення.

Ключові слова: *Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва, композитори, репертуар, ансамбль, оркестр.*

Hanna SAVCHYN,

orcid.org/0000-0002-2747-8384

Postgraduate of the Institute of Musical Art

of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *acomobile@ukr.net*

ENSEMBLE AND ORCHESTRA CREATIVITY IN THE DEVELOPMENT OF THE REPRESENTATIVES OF THE LVIV SCHOOL OF BAYAN-ACCORDIONA ART OF THE XXI CENTURY

The purpose of the article is in enhancing the coverage of ensemble and orchestra art with the bayan-accordion by representatives of the Lviv School. The focus is on the art project «Lviv bayan-accordion school» (2005), in the context of which the publication of the pedagogical repertoire was initiated for solo and collective music on folk instruments.

The methodology of the study is analysis of developments in the field of music creation for the ensemble and orchestra art of playing on folk instruments and chamber music involving bayan-accordion.

Creative potential is revealed (original music, translation, instrumentation, arrangement) in the field of creating the ensemble and orchestra repertoire with the bayan-accordion by representatives Lviv bayan-accordion school promoted the phenomenon in the society of today. The series of publications is analyzed «Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments» edited by A. Dushniy and V. Shafeta in highlights the work of the new millennium bayan-accordion community.

Analyzes the achievements of the repertoire «Carpathian Bayan duo», as well as one of V. Chumak's iconic works «Variations on the theme of Lemko folk song "When the summons came to me"» in the works for ensemble and orchestra S. Maksymov. Creativity is revealed for instrumental trio «Harmony» the orchestral work of Y. Oleksiv («Ukrainian

Fantasy», *Musical illustrations for the dramatic poem by O. Oles «Night in the Mountain»*), *music for chamber ensembles and accordion R. Stakhniv («I want to live»)* and *P. Gilchenko (Waltz «Memories»)*.

Conclusions. *Creative activity of representatives of Lviv bayan-accordion school in the field of composer tendencies became a powerful catalyst for popularizing the phenomenon, facilitated the discovery of new experiences of artists of different generations and the younger generation in particular, in total, identified as a socio-cultural heritage of a particular region in the context of Ukrainian academic folk-instrumental art of today.*

Key words: *Lviv bayan-accordion school, composers, repertoire, ensemble, orchestra.*

Постановка проблеми. Сучасний етап модернізації музичної освіти України сприяє виявленню та впровадженню новітніх елементів існування та функціонування феномену. Це безпосередньо впливає на загальну структуру музичного мистецтва в галузі теорії та методики й активно проявляється в інструментальному складнику. Вагоме місце у цілісній музичній та музикознавчій галузі належить народним інструментам, які сьогодні мають сформовану науково-практичну школу виховання висококваліфікованих музикантів-професіоналів.

Одним із засадничих пріоритетів школи постає репертуар. Саме репертуар є важелем, який утвердив народні інструменти в академічній спільноті і постав каталізатором визнання української академічної школи гри на народних інструментах. Репертуарну політику ХХІ ст. активно популяризує мистецька спільнота Львівської школи – представники баянно-акордеонної ланки, у тому числі керівники та учасники колективного народно-інструментального мистецтва.

Аналіз досліджень. Серед авторів – дослідників колективного народно-інструментального мистецтва України (М. Давидов, В. Гуцал, С. Калмиків, О. Трофимук, А. Семешко, Т. Сідлецька та ін.) репертуарну політику у сфері баяна-акордеона популяризують Д. Кужелев (Кужелев, 2012: 219–222), А. Сташевський, Ю. Чумак, А. Шамігов та ін.; у напрямі колективного народно-інструментального мистецтва – П. Андрійчук (Андрійчук, 2017: 59–62), І. Маринін та В. Олійник (Маринін, Олійник, 2011), Л. Пасічняк (Пасічняк, 2010: 372–381) та ін.

Щодо тематики дослідницького апарату, то наша увага зосереджена на серії видань «Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів» (Гамар, 2015; Душний, 2015; Максимов, 2015; Максимов, 2019; Душний, Шафета (ред.-упор.), 2012, 2014), які упорядковані з творчого доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва; на посібниковій літературі з репертуару Прикарпатського дуєту баяністів (6; 17; 18); на творчому напрацюванні для колективного музикування Я. Олексіва (Карась, Олексів, 2008; Олексів, 2019; Олексів, 2018), Р. Стахніва (Стахнів, 2013), П. Гільченка (Гільченко, 2018).

Мета статті – провести певний аналіз творчого напрацювання у сфері ансамблево-оркестрового доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Із зачаткуванням науково-мистецького проекту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005 р.) постала нагальна проблема віднайдення рукописів представників школи, їх упорядкування й нотодруку; аранжування, інструментування й перекладення світової класики, а також редагування розмаїтого нотного матеріалу у сфері ансамблево-оркестрового музикування представниками навчально-творчих інституцій; написання нових творів авторами-сучасниками (Е. Мантулев, Я. Олексів, Р. Стахнів, П. Гільченко, О. Личенко) і масштабної видавничої діяльності у цілому. Сподвижниками такого руху в регіоні виступили А. Душний, Б. Пиц, В. Шафета, Я. Олексів, С. Карась.

Як помічаємо у передмові низки видань, «включення нових оригінальних творів та перекладень найкращих зразків класичної музики до навчально-педагогічного та виконавського репертуару сприяє розширенню виражальних та технічних можливостей інструментів, а також подальшому зростанню виконавської майстерності ... віднайдення рукописів творів українських композиторів має репродуктивний характер, а їх пошук та створення на сучасному етапі посідає одне з перших місць пропаганди академічного народно-інструментального виконавства України» (Душний, Шафета (авт.-упоряд.), 3).

Серія «Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів» започаткована у 2012 р. і сьогодні налічує шість випусків (до друку готується ще два) під упорядкуванням та загальною редакцією А. Душного та В. Шафети (Гамар, 2015; Душний, 2015; Максимов, 2015; Максимов, 2019; Душний, Шафета (ред.-упор.) 2012, 2014). Посібники охоплюють навчальний репертуар для:

- *квартету:* (сопілка, акордеон, бандура, к/б) «Коло.Мийка» Р. Стахніва; (дві скрипки, кларнет, акордеон, вокальне соло) «Попурі на теми трьох українських танго» в аранж. О. Тимків;

- *квінтелу*: (флейта, кларнет, скрипка, акордеон, к/б) «Веселий діалог» та «Вальс-мюзет» О. Личенка;

- *ансамблів*: (скрипка, сопілка, кларнет, баян, цимбали, к/б) «Лемко-Чардаш» Ю. Польового; (сопілка, кларнет, баян, дві бандури, дві скрипки, к/б) полька «Молодичка» В. Дутчак в інстр. В. Гамара;

- *інструментального ансамблю* (кларнет, труба, ф-но, акордеон, дві скрипки, віолончель, к/б) «Мелодії душі» В. Шлюбика;

- *оркестру українських народних інструментів* – Чотири частини («Гуцульський танець», «Коломийка», «Трембітове відлуння», «Марш лісорубів») із Дитячого альбому «Прикарпатські візерунки» Е. Мантулева в інстр. Ю. Чумака; Варіації на тему української народної пісні «Ой при лужку, при лужку» В. Чумака в інстр. С. Максимова; «Циганська рапсодія» в аранж. С. Максимова; «Дві флейти» Я. Олексіва на сл. А. Каніч та «У настрої джазу»; «Коні-скакуни» Ю. Пукшина на сл. С. Пахольчук, «Концертна п'єса для баяна з оркестром» С. Коняєва в аранж. А. Душного; «Угорські мелодії» Яна Табачника в інстр. А. Душного; «Коло.Мийка» Р. Стахніва;

- *оркестру баяністів-акордеоінстів* – «Незабутні мелодії «Старий баян» Є. Дербенка, «Присячення Астору П'яцоллі» В. Зубицького, «Опавшие листья» Ж. Косма в інстр. С. Максимова; увертюра до опери «Ромео і Джульєта» Ш. Гуно, Танець Феї Драже з балету «Лускунчик» П. Чайковського, Вальс із джаз-сюїти № 3 Д. Шостаковича, Парафраз на тему української народної пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» М. Товпеко, «Веселий хоровод» В. Грідіна, «Літні канікули» Ю. Міагава в перекл. С. Максимова; І ч. «Вівальдіани» Б. Дубосарського, Адажіо з балету «Маленький принц» Е. Глебова та «Oblivion» А. П'яцоллі в інстр. В. Гамара.

Варто відзначити такі елементи: твори до друку подавалися вперше, попередньо пройшовши апробацію на базі навчальних колективів (ДМК ім. В. Барвінського, ЛНМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка, ДМШ м. Старий Самбір) та ансамблів «Українські візерунки» (Дрогобич) й «Роси» (Перемишляни), виконувалися в рамках конкурсів «Візерунки Прикарпаття», *Perpetuum mobile*, імені Анатолія Онуфрієнка в Дрогобичі й на мистецьких атракціях Львова і Трускавця. Аранжування, інструментування і перекладення здійснені з усіма канонами збереження оригінального полотна і пристосуванням до певного колективу й складу виконавців. Оригінальна музика Я. Олексіва («У настрої джазу») інспірована з твору, написаного

для баяна-соло й Р. Стахніва («Коло.Мийка») з оригіналу для акордеона та ф-но.

У цьому контексті вдалими є вислів П. Андрійчука: «Використання народних інструментів у сучасному музичному процесі є вкрай важливим ... вони безпосередньо впливають на процес формування як самосвідомості творчих індивідів, так і усвідомлення себе в контексті культури» (Андрійчук, 2017: 59).

Зацікавленість мистецькою спільнотою творчим шляхом Прикарпатського дуету баяністів у складі Віктора Чумака та Сергія Максимова зумовила започаткування низки видань з їхнього репертуару. Музиканти конструктивно підходили до компонування власного репертуару зі зразків класичної, сучасної, естрадної та народної музики. Серед пріоритетних властивостей колективу відзначаємо «виконавську та професійну етику, високий рівень професійної майстерності, володіння тонкощами інтерпретації музичних творів, власні перекладення, аранжування та створення оригінальних композицій для ансамблю баяністів» (Душний (ред.-упряд), 2010: 3).

Колектив належить до провідних ансамблів України, який понад 30-річну творчо-виконавську діяльність зробив вагомий внесок в українську школу академічного народно-інструментального мистецтва. Учасники ансамблю опрацьовують класичний («Варіації на тему В-А-С-Н», Увертюра до опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Симфонія № 40» В. А. Моцарта) та естрадний («Ранчо веселого Джека» С. Тихонова, «Il treno» В. Бельтрамі, «Негритянський караван» Г. Крамера) матеріал. Фольклорні варіаційні мотиви зустрічаємо у «Фантазії на карпатські теми» К. М'яскова, перекладеній дуєтом для власного виконавського втілення. Аранжування Польки «Волжанки» корифея баянного мистецтва Дрогобиччини Е. Мантулева С. Максимовим постало подвійною домінантною у сфері популяризації репертуарних тенденцій представників Львівської баянної школи¹.

В. Чумак та С. Максимов створюють власний творчий продукт на основі народної пісні (Варіації на тему української народної пісні «Ой, при лужку, при лужку» та Варіації на тему лемківської народної пісні «Кеде ми прийшла карта» В. Чумака), мотивуючи мистецьку молодь до повного спектру (технічна, штрихова, міхова палітра) опанування технічно-виконавських можливостей сучасного баяна. Так, «Кеде ми прийшла карта» написана

¹ Е. Мантулев – випускник класу М. Оберюхтіна (засновника Львівської баянної школи) а С. Максимов – класу А. Онуфрієнка (учня М. Оберюхтіна та співзасновника школи).

В. Чумаком ще в далекі 90-ті роки ХХ ст. для баяна-соло (Душний, 2015: 55–66), трансформована С. Максимовим для двох баянів (Душний та ін., 2007: 17–31) й інструментована для оркестру українських народних інструментів у супроводі дуету (Душний, 2007: 15–59) або соло, сьогодні постає затребуваним матеріалом як у навчальному процесі, так і конкурсно-фестивальному русі розмаїтого виконавського співвідношення.

Хочемо відзначити, у музичному мистецтві існує тенденція об'єднання композиторської та виконавської творчості як фактору всестороннього розвитку індивідуума. З історичних джерел відомо, низка композиторів були водночас виконавцями, тобто, на власному прикладі «демонстрували своє трактування музичного інструмента, згідно з особливостями їх композиторського мислення» (Кужелев, 2012: 219).

Отже, сучасний репертуар українських композиторів для колективів народних інструментів за участі акордеона-баяна «являє собою важливу ділянку творчого експерименту, де поряд із традиційними жанрами і визнаними мистецькими здобутками відбуваються особливі процеси, які свідчать про розширення жанрової палітри, ускладнення виразових засобів, впливи професіоналізації музичної освіти та характеру виконавської практики сольного та ансамблевого музикування» (Максимов, 2011: 3). Маємо на увазі як оригінальний, так і інспірований для певного колективу репертуар у сфері перекладення, аранжування, інструментування, транскрипції.

Саме така мета посібника О. Максимової та В. Шафети (Максимова, Шафета, 2011), який увібрав перекладення та аранжування для інструментального тріо з репертуару ансамблю «Гармонія». Учасники колективу Оксана (скрипка) та Сергій (баян) Максимови та Іриней Турканик (скрипка-альт), вправно використовуючи принципи гармонізації з проєкцією на технічно-виразальні можливості інструментів, конструктивно створюють певну репертуарну основу. Серед творів привертають увагу III–IV частини «Концерт d-moll» А. Вівальді – Й. С. Баха, «Андалузський романс» П. Сарасатте, «Балада» Є. Доги, I частина «Української мозаїки» із сюїти «Мальовнича Україна» В. Самофалова, композиції з репертуару «Теремквартету» («Нікуліана», «Різдвяне поपुरі»), котрі стали твердженням затребуваності репертуару для такого складу мистецькою спільнотою України та зарубіжжя.

Потужно торує світ шлях композитора *Ярослава Олексія*, стильові особливості неофольклоризму якого уособлюють напрацювання для баяна

з авторським інструментуванням для оркестру. Саме подвійне усвідомлення композиторського письма щодо баянної фактури й одночасне сприйняття оригінальної баянної музики в оркестровому виконавстві (оркестром народних інструментів та українських народних інструментів) сприяє розкриттю барв насиченості фактури та її оркестрової палітри. Твори «Токата», «Соната-балада», «Let's run in jass», «У настрої джазу», які здобули велику популярність у сольному виконанні баяністами-акордеоністами світу, стрімко увірвалися у репертуар творчих колективів України та зарубіжжя, про що свідчать як навчальні програми, так і мережа Інтернет та відеоканал YouTube (Карась, Олексів, 2008).

Новим оркестровим експериментом постає твір «Ніч на полонині» – музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся², який автор переклав для симфонічного оркестру та баяна (акордеона) соло. За допомогою інструментарію й симфонічної тканини митець розширює діапазон звучання, а отже, «риси неоромантизму поєднуються із впливом нефольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та певних (курсив мій. – Г. С.) естрадних течій музичного мистецтва ХХ століття» (Олексів, 2019: 3).

Наступний крок митця – створення оригінальної музики для оркестру українських народних інструментів у ритмі сучасного стилетворення та соціокультурної значимості. З-під пера композитора світ побачила низка вокальних творів («Пісня» до слів Д. Павличка, «На чужині» до слів О. Олеся, Романс «Дві флейти» на слова А. Канич), які щільно увійшли до репертуару ОУНІ Музичної академії імені Лисенка у Львові під орудою самого Олексія й пройшли апробацію шляхом концертно-конкурсних ротацій. Так, «Українська фантазія» із присвятою А. Онуфрієнку, написана спеціально до виконання на конкурсі його пам'яті у 2009 р. в Дрогобичі, уособлює «пісенно-танцювальний фольклор гуцульського походження ... й змальовує український народний побут у його різноманітних барвах та контрастах» (Олексів, 2018: 97).

Нефольклорні тенденції прослідковуються у камерній творчості *Романа Стахніва*. Саме взірць ансамблевого музикування постає певною тенденцією «щодо створення камерно-інструментальних чи камерно-вокальних ансамблів у складі: баян і класичні інструменти ... така висока популярність і композиторська «зумовленість» інструменту пояснюються його темброво-фактурною універсаль-

² Початкова версія твору написана для баяна-соло, завдяки якій Я. Олексів здобув I премію в номінації «композитор-виконавець» на міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів *Regretium mobile* (Дрогобич, 2012).

ністю» (Пасічняк, 2010: 374). Це яскраво проявляється у творі-реквіємі «Я хочу жити» для камерного квартету та акордеона з присвятою Голодомору 1932–1933 рр. Палітра письма насичена реєстровим колоритом акордеонної партії у поєднанні з певними технічно-протяжними зворотами скрипкових партій та особливим трагізмом у каденції віолончельної партії (Стахнів, 2013: 27–40).

Мюзетний стиль із чітко вираженою доміантою французького шарму зустрічаємо у творчості *Павла Гільченка*. Вальс «Спогад», початково написаний для баяна, а з часом адаптований для інструментального квінтету (скрипка, флейта, ф-но, два акордеони) й адаптований до виконання на фортепіано-соло, постає проявом віртуозної техніки у тріольно-акордовому викладі з проєкцією на легкість виконавської манери подачі художнього матеріалу (Гільченко, 2018).

Виходячи з певного доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва у сфері створення репертуарної політики для народно-інструментальних колективів, ми можемо акцентувати увагу на дотичній затребуваності творчого надбання, його популяризації крізь призму виконавства та видавничої діяльності,

музикознавчого і виконавського аналізу тощо. Намагання наукової спільноти «обґрунтувати й узагальнити головні тенденції формування репертуару для народно-інструментальних колективів» (13, 22) дало можливість розширити обрії теорії у поєднанні з практикою.

Згідно з висновками Л. Пасічняк, «...нині академічний народно-інструментальний ансамбль України на межі ХХ–ХХІ ст. у музичній культурі розвивається до усвідомлення його мистецького контексту, створення власної художньо-естетичної системи ... для новітньої галузі жанру – камерно-інструментальних ансамблів за участю народних і класичних інструментів» (Пасічняк, 2010: 379).

Висновки. Таким чином, творча діяльність представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва у сфері композиторських тенденцій стала потужним каталізатором популяризації феномену, сприяла вияву нових напрацювань митців різного покоління й молодій генерації зокрема, що загалом ідентифікувалася як соціокультурне надбання певного регіону в контексті українського академічного народно-інструментального мистецтва сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Young Scientist*. July. 2017. № 7(47). С. 59–62.
2. Гамар В. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів : навчальний посібник / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 3. 76 с.
3. Гільченко П. Вальс «Спогад»: для квінтету інструментів [Ноти]. Львів : Т. Тетюк, 2018. 40 с.
4. Душний А. Педагогічний репертуар баяніста : навчальний посібник. [Ноти]. Дрогобич : Посвіт, 2006. Вип. 1. 108 с.
5. Душний А. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів: навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. В. Шафета, А. Боженський. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 5. 96 с.
6. Душний А. Прикарпатський дует баяністів: творчо-виконавський аспект : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2007. 88 с.
7. Душний А., Карась С., Пиц Б. Педагогічний репертуар для дуету баяністів: навчальний посібник. [Ноти]. Дрогобич : Посвіт, 2007. 96 с.
8. Карась С., Олексів Я. Сучасні твори у перекладі для оркестру народних інструментів : навчальний посібник. [Ноти]. Львів : АРАЛ, 2008. 114 с.
9. Кужелев Д. До питання взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матер. конф. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2012. С. 219–222.
10. Максимов С. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів : навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 4. 108 с.
11. Максимов С. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів : навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2019. Вип. 6. 116 с.
12. Максимова О., Шафета В. Педагогічний репертуар для народних інструментів (з репертуару інструментального тріо «Гармонія») : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2011. 118 с.
13. Маринін І., Олійник В. Народно-інструментальне мистецтво Південно-Західного Поділля: ансамбль трієстих музик Олексія Беца : монографія. Кам'янець-Подільський : Зволейко Д. Г., 2011. 320 с.
14. Олексів Я. Музичні ілюстрації до драматичної поеми О. Олеся «Ніч на полонині» : навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упор. Г. Олексів, Н. Пилатюк. Львів : ФОП Т. Тетюк, 2019. 124 с.
15. Олексів Я. Українська фантазія : навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. Г. Олексів, Н. Пилатюк. Львів, 2018. 108 с. + додаток 48 с.
16. Пасічняк Л. Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного камерного музичного мистецтва. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 372–381.

17. Педагогічний репертуар для ансамблю баяністів (з репертуару «Прикарпатського дуету»): навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич: Посвіт, 2010. Вип. 2. 90 с.
18. Педагогічний репертуар для ансамблю баяністів (з репертуару «Прикарпатського дуету»): навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич: Посвіт, 2009. 84 с.
19. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів: навчальний посібник. [Ноти] / авт.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич: Посвіт, 2012. 156 с.
20. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів: навчальний посібник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич: Посвіт, 2014. Вип. 2. 124 с.
21. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навчально-репертуарний збірник. [Ноти] / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич: Посвіт, 2013. Вип. 2. 40 с.

REFERENCES

1. Andriiuk, P. (2007). Vykorystannia narodnykh instrumentiv u suchasni ukrainskii muzychnii kulturi [The use of folk instruments in contemporary Ukrainian musical culture]. *Young Scientist*. July. № 7 (47). 59–62. [in Ukrainian].
2. Hamar, V. (2015). *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, Vyp. 3. 76 s. [in Ukrainian].
3. Hilchenko, P. (2018). *Vals «Spohad»: dlia kvintetu instrumentiv* [Waltz «Memories»: for a quintet of instruments] [Noty]. Lviv: Vydavets T. Tetiuk, 40 s.
4. Dushniy, A. (2006). *Pedahohichnyi repertuar baianista* [Pedagogical repertoire of bayan]: navch. posib. [Noty]. Drohobych: Posvit, Vyp. 1. 108 s. [in Ukrainian].
5. Dushniy, A. (2015). *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. V. Shafeta, A. Bozhenskyi]. Drohobych: Posvit, Vyp. 5. 96 s. [in Ukrainian].
6. Dushniy, A. (2007). *Prykarpatskyi duet baianistiv: tvorcho-vykonaskyi aspekt* [Carpathian Bayan duo: creative and performing aspect]: navch. posib. Drohobych: Posvit, 88 s. [in Ukrainian].
7. Dushniy, A., Karas, S., Pyts, B. (2007). *Pedahohichnyi repertuar dlia duetu baianistiv* [Pedagogical repertoire for the bayan duo]: navch. posib. [Noty]. Drohobych: Posvit, 96 s. [in Ukrainian].
8. Karas, S., Oleksiv, Y. (2008). *Suchasni tvory u perekladi dlia orkestru narodnykh instrumentiv* [Modern works in translation for Orchestra of Folk Instruments]: navch. posib. [Noty]. Lviv: ARAL, 114 s. [in Ukrainian].
9. Kuzhelev, D. (2012) Do pytannia vzaiemozviazku kompozytorskoi ta vykonavskoi tvorchosti v suchasni baianni muzyki [On the question of the relationship of composer and performing creativity bayan in modern music]. *Stolychna kafedra narodnykh instrumentiv yak metodolohichnyi tsentr zhanru: mater. konf.* (pp. 219–222.) K.: NMAU im. P. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
10. Maksymov, S. (2015). *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, Vyp. 4. 108 s. [in Ukrainian].
11. Maksymov, S. (2019). *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, Vyp. 6. 116 s. [in Ukrainian].
12. Maksymova, O., Shafeta, V. (2011). *Pedahohichnyi repertuar dlia narodnykh instrumentiv (z repertuaru instrumentalnoho trio «Harmonii») [Pedagogical repertoire for folk instruments (from the repertoire of instrumental trio «Harmony»)]: navch. posib. Drohobych: Posvit, 118 s. [in Ukrainian].*
13. Marynin, I., Oliinyk, V. (2011). *Narodno-instrumentalne mystetstvo Pivdenno-Zakhidnoho Podillia: ansambl troistykh muzyk Oleksiia Betsa* [Folk-instrumental art of South-Western Podillya: the Alexiy Betz triple music ensemble]: [monohrafiia]. Kamianets-Podilskyi: vydavets Zvoleiko D. H., 320 s. [in Ukrainian].
14. Oleksiv, Y. (2019). *Muzychni iliustratsii do dramatychnoi poemy O. Olesia «Nich na polonyini»* [Musical illustrations for a dramatic poem O. Olesia «Night on the mountain valley»]: navch. posib. [Noty] / [Red.-upor. H. Oleksiv, N. Pylatiuk]. Lviv: FOP T. Tetiukh, 124 s. [in Ukrainian].
15. Oleksiv, Y. (2018). *Ukrainska fantaziia* [Ukrainian fantasy]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. H. Oleksiv, N. Pylatiuk]. Lviv, 108 s. + dodatok 48 s.
16. Pasichniak, L. (2010). Ansambleve vykonavstvo na narodnykh instrumentakh u konteksti akademichnoho kamernoho muzychnoho mystetstva [Ensemble performance on folk instruments in the context of an academic chamber musical art]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka.* (pp. 372–381). Lviv, 2010. Vyp. 24. [in Ukrainian].
17. *Pedahohichnyi repertuar dlia ansamblu baianistiv (z repertuaru «Prykarpatskoho duetu»)* [Pedagogical repertoire for the bayan ensemble (from the repertoire of the «Carpathian Duo»)]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2010. Vyp. 2. 90 s. [in Ukrainian].
18. *Pedahohichnyi repertuar dlia ansamblu baianistiv (z repertuaru «Prykarpatskoho duetu»)* [Pedagogical repertoire for the bayan ensemble (from the repertoire of the «Carpathian Duo»)]: navch. posib. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2009. 84 s. [in Ukrainian].
19. *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navch. posib. [Noty] / [avtory-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, 2012. 156 s. [in Ukrainian].
20. *Pedahohichnyi repertuar dlia orkestru (ansamblu) narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for orchestra (ensemble) of folk instruments]: navchalnyi posibnyk [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, 2014. Vyp. 2. 124 s.
21. Stakhniv, R. (2013). *Pedahohichnyi repertuar dlia narodnykh instrumentiv* [Pedagogical repertoire for folk instruments]: navch.-repertuar. zb. [Noty] / [red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta]. Drohobych: Posvit, Vyp. 2. 40 s. [in Ukrainian].

Ігор СТЕПАНЮК,
orcid.org/0000-0001-9324-2655
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного виховання та гри на інструменті,
викладач хореографічних дисциплін
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
(Луцьк, Україна) GorikArtist@ukr.net

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛИНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНОГО ХОРУ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)

У статті зазначено, що творча діяльність Волинського державного академічного народного хору завжди відзначалася високою національною культурою і значними виконавськими досягненнями, виступала рушієм культурного розвитку краю, тому її вивчення постає актуальною проблемою.

Метою статті є здійснення аналізу діяльності хору наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в контексті його впливу на вокально-хореографічне мистецтво Волині означеного періоду. Відзначено, що наприкінці 1980-х рр. замість А. Пашикевича хор очолює О. Стадник, який поставив за мету відродити волинську манеру співу. Побудована ним концертна програма виглядала як театралізоване дійство. Основу репертуару хору склали волинські народні пісні. Керівник ставив перед собою завдання виробити в хористів здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Концертні програми колективу побудовані як одне ціле, як єдина безперервна велика композиція. У жанрі сучасної обробки хор співпрацює з волинським композитором В. Тиможинським. Акцентовано увагу на тому, що професійне становлення хореографії в колективі волинського хору відбувалося в тісному взаємозв'язку з національними традиціями, що відобразилося як на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, так і на його внутрішньому змісті. Відзначено, що дуже великою є карта гастрольних поїздок Волинського народного академічного хору. За час свого існування колектив виступив майже з 3 тисячами концертів не лише в Україні, але й побував на гастролях закордоном. Так, це поїздки на фольклорний фестиваль «Слов'янський вінок» у 1995 р. до Таллінну (Естонія), участь в 1996 р. у Третньому міжнародному фестивалі «Поліське літо з фольклором» у м. Влодава (Польща), Міжнародному фестивалі «Адвента» (Австрія) та ін.

Висновки. Волинський державний академічний народний хор став тим музичним осередком, який втілює в собі нагромаджений досвід виконавської майстерності та високий професіоналізм, в якому мають можливість здійснювати самореалізацію творчі особистості. Його діяльність виявляється особливо яскравою і результативною у вокально-хореографічному середовищі України.

Ключові слова: Волинський державний академічний народний хор, пісні, спів, танці, хоровий колектив.

Ihor STEPANIUK,
orcid.org/0000-0001-9324-2655
Candidate of Art History,
Tutor of the Department of Musical Education and Instrument Playing,
Teacher of Choreographic Disciplines
Lutsk Pedagogical College of the Volyn Regional Council
(Lutsk, Ukraine) GorikArtist@ukr.net

THE CREATIVE ACTIVITY OF THE VOLYN STATE ACADEMIC PEOPLE'S CHOIR (END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY)

The article points out, that the creative activity of the Volyn State Academic Folk Choir has always been marked by a high national culture and significant performance achievements, acted as a driving force for the cultural development of the region, so its study becomes an urgent problem.

The Aim of the article is to analyze the activity of the choir in the late XX – early XXI centuries. in the context of its influence on the vocal-choreographic art of Volyn in the specified period. It is noted that in the late 1980's instead of A. Pashkevych the choir was headed by O. Stadnik, who set out to revive the Volyn singing style.

The concert program built by him seemed like a theatrical act. Volyn folk songs formed the basis of the choir's repertoire. The leader set himself the task of developing the choristers' ability of embodiment the artistic and figurative content of the vocal work through the use of a set of knowledge of vocal art and performing skills. The concert programs of the collective are built as a whole, as a single continuous great composition. In the genre of modern processing, the

choir collaborates with Volyn composer V. Tymozhynsky. Attention is drawn to the fact that the professional formation of the choreography in the Volyn choir was closely connected with national traditions, which was reflected both at the level of plastic forms of the choreographic embodiment of the artistic image and its internal content. It is noted, that the touring map of Volyn People's Academic Choir is very large. During its existence, the collective performed almost 3,000 concerts not only in Ukraine but also toured abroad.

Yes, these are trips to the "Slavic Wreath" folk festival in 1995 to Tallinn (Estonia), participation in 1996 at the Third International Festival "Polissia Summer with Folklore" in Włodawa (Poland), Advent International Festival (Austria) and others.

Conclusions. Volyn State Academic Folk Choir became the musical center, which embodied the accumulated experience of performing skills and high professionalism, in which they are able to carry out the self-realization of creative personalities. Its activity is particularly striking and effective in the vocal and choreographic environment of Ukraine.

Key words: Volyn State Academic Folk Choir, songs, singing, dancing, choir.

Постановка проблеми. Найяскравішим репрезентантом вокально-хореографічного мистецтва Волині кінця ХХ – початку ХХІ ст. є Волинський державний академічний народний хор. Його творча діяльність завжди відзначалася високою національною культурою і значними виконавськими досягненнями. Праця хору на ниві духовного відродження стала рушійною силою в житті волинян, стимулом культурного розвитку краю, а хор як жанр музикування – виразником духовних запитів народу, його почувань, реального історичного буття. Саме тому актуальною постає проблема вивчення його творчої діяльності в означений період.

Мета статті – проаналізувати творчу діяльність Волинського державного академічного хору кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті його впливу на вокально-хореографічне мистецтво Волині.

Аналіз досліджень. Питання творчої діяльності Волинського державного академічного народного хору в контексті його гастрольних поїздок висвітлювали у своїй публікаціях В. Гребенюк (Гребенюк, 1995), О. Пирожик (Пирожик, 1996), К. Зубчук (Зубчук, 1998), В. Малиновський (Малиновський, 2000), Н. Василенко (Василенко, 2004), О. Маснеєва (Маснеєва, 2004). Окремі відомості про учасників хору подає у своїй розвідці С. Єфіменко (Єфіменко, 2004). Використання елементів танців Полісся у постановках хору відобразила І. Аксьонова (Аксьонова, 2012). Певне висвітлення проблематика, яка розглядається у статті, знайшла відбиття у статтях А. Філатенка (Філатенко, 2010; Філатенко, 2013). І. Степанюк комплексно проаналізував означену проблему крізь призму дослідження вокального-хореографічної культури Волині другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (Степанюк, 2017).

Виклад основного матеріалу. Під керівництвом відомого композитора, народного артиста України А. Пашкевича колектив волинського хору пройшов процес становлення та зайняв гідне місце серед професійних народних хорів нашої країни.

Як писали критики, завдяки А. Пашкевичу волинський хор заспівав. Однак із часом виникли певні непорозуміння. Дехто закидав керівнику, що хор став лабораторією для його композиторських експериментів і втратив своє обличчя, яке представляло культуру, зокрема фольклор волинського регіону. Зверталася увага і на формування творчого складу колективу, у якому почали переважати не професійні виконавці, а співаки-самородки, які внаслідок надмірного навантаження (у волинського хору тоді було по 132 і більше концерти на рік) повсякчас перебували під загрозою професійних захворювань. За таких умов необхідним був фаховий підхід до справи: додержання відповідного сприятливого режиму репетицій і виступів, робота над постановкою, загартуванням голосового апарату співаків тощо. А. Пашкевич переїздить на Чернігівщину і очолює Чернігівський народний хор. Відповідно, Олександр Стадник, випускник київської державної консерваторії, у 1989 р. стає хормейстром Волинського хору.

У Київській консерваторії О. Стадник пройшов блискучу школу хормейстера – П. Муравського та диригентську – Л. Венедіктова. Ознайомившись із творчою діяльністю Волинського хору, який вже на той час працював на високому професійному рівні, О. Стадник поставив за мету відродити волинську манеру співу. Побудована ним концертна програма виглядала як театралізоване дійство, яке мало свою динаміку, йшло без оголошень конферансьє (Єфіменко, 2004: 116).

Театралізація народної пісні на волинській сцені – це вплив музичного світогляду Л. Венедіктова. Хор демонстрував індивідуальну манеру співу, яка поєднувала мелодії співу з фонічними особливостями, характерними для волинського краю. Основу репертуару хору склали волинські народні пісні, хоча в репертуарі є і пісні інших регіонів.

Як показало дослідження, колектив взяв курс на опанування фольклорної скарбниці волинського Полісся. За короткий час репертуар колективу

поповнюється такими творами, як: «Ой пряля я куделицю», «Я ж тебе, Галю не лаю», «Ой коли ж ми поберемось», «Летіли гуси», «Ой на горі цигани стояли», «Біда мене та заставила». Обробки пісень здійснювали О. Стадник та керівник оркестру Р. Пятачук. Під час складання репертуару використовувалися опубліковані записи та розшифровки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського АН УРСР, а також матеріал, зібраний фольклористкою А. Голентюк. Займалися дослідницькою діяльністю і хористи. Так у Іваничівському районі були записані частівки, які стали основою вокально-хореографічної композиції «Чичерниця». Там же А. Іванов, балетмейстер колективу, побачив пластичний образ для свого танцю «Крутахи». Музичні критики відзначали, що, проникаючись виконуваним, на сцені артисти Волинського народного хору створюють колоритні образи, жанрові картинки, живуть у стихії музики та пластики. Хорова група рухається, включається у танок, час від часу демонструючи хореографічну вправність на рівні з артистами балету (11, 2017: 175).

Понад тридцять років поспіль колектив залишається популярним завдяки поповненню його молоддю. Фольклорний матеріал подається не в архаїчному, автентичному вигляді. Постійно вишукуються варіанти: йде робота над аранжуванням, обробкою пісень. Колектив на високому професійному рівні поєднує народний та академічний спів, балет із фольклорними сценами в сучасному аранжуванні.

Репертуарна політика – прерогатива керівника, але необхідно враховувати інтереси артистів. Адже пісня має пройти через серце кожного співака, тільки тоді можна дочекатися повної віддачі на сцені і духовного єднання з публікою. Відсотків 80 репертуару – це те, що близьке кожному мешканцеві волинського краю, хоча з успіхом виконуються і пісні інших регіонів України, особливо під час гастролей закордоном, а також авторські твори.

Використовується пісенна спадщина іноземних фольклористів, наприклад, матеріали відомого польського етнографа О. Кольберга, хоча його твори в Україні на той час не видавалися. Із вдячності за концерт поляки подарували колективу його книги.

О. Стадник у роботі з колективом завжди ставив ряд завдань, серед яких – в особі кожного виконавця досягти певного відсторонення від попередньої манери співу, яка не притаманна Волині. Керівник ставить перед собою завдання виробити в хористів здатність до втілення худож-

ньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Саме вокальна культура слугує підґрунтям професіоналізму та особистісного розвитку виконавців (Єфіменко, 2004: 116).

Багато уваги приділяється відновленню поліської манери співу, яка враховує певні акустичні особливості поліської природи. О. Стадник був переконаний в тому, що на Поліссі співають інакше, з особливим відчуттям прозорого пом'якшеного фонізму. Він прагнув, щоб співаки відкрили для себе у звуці, у звукових поєднаннях певну мелодійну, фонічну особливість, що генетично закладена у волинян чи то від минулих поколінь, чи то від природи. «Моє завдання, – говорить керівник, – полягало спочатку лише в тому, щоб вивільнити, витягнути на поверхню ту приховану сутність істотно волинського співу, яка підсвідомо живе в кожному корінному жителю Полісся» (11, 2017: 176).

На даному етапі Волинський хор досягнув своєрідної індивідуальної манери співу. Поняття диригентської, хормейстерської школи важливе як для академічних, так і народних хорів, для роботи диригента, обізнаного з професійними методами ведення хору, моделювання звукового простору, досягнення чистого ансамблевого строю тощо. Але, говорячи про таке специфічне утворення, як народний хор, треба в першу чергу відрізнити ознаки регіональної манери співу, яка полягає в індивідуальних особливостях звучання.

Однаковим звуком не можуть співати Волинський, Черкаський, Чернігівський, Кубанський народні хори. В певний період ця індивідуальна ознака народних хорів була нівельована. А. Пашкевич (Черкаський, а потім Волинський народні хори) та А. Авдієвський (хор імені Г. Вірьовки) були засновниками фольклорних колективів, створених на професійних засадах. У цьому – їх велика заслуга. Але ототожнювати цю своєрідну манеру співу зі стилем народного хору взагалі неправомірно, адже не існує узагальненого народного хорового співу. Це суперечить природній сутності фольклорних джерел різних культурних регіонів України.

З іншого боку, на «фольклорній хвилі» відродження національних витоків почали створюватися самодіяльні колективи, що пропагували манеру співу, яка була запозичена з сучасної практики фольклорних експедицій. Хранителями давніх усних традицій українського фольклору в даному випадку виступають старі сільські люди. Але імітування манери співу «старих бабусь»

немає ані історичного, ані художньо-естетичного сенсу. У даній ситуації цінність народної пісні визначається не манерою співу, а самим фольклорним джерелом. Те нове, що керівник хору застосовує в роботі, і є відродженням добре забутого старого. Інколи хористи підказують свої ідеї, які виникають із підсвідомості, з тієї генетичної пам'яті українського народу.

Сьогодні, на противагу активному розвитку фольклористики, практика побутування, виконання і взагалі звучання народних пісень дуже пасивна. Можна сказати, що народна пісня не розвивається, тому метою народних хорів є збереження національної традиції народної пісні через її популяризацію, донесення до свідомості слухачів первісного джерела фольклорного мистецтва. Автентичність народної пісні «відсіяна» багатьма поколіннями. Обробка ж народної пісні – явище вторинне і, крім того, має жанрові різновиди. Існує пісня, що не потребує обробки, авторська пісня на основі фольклорного матеріалу, сучасна обробка народної пісні (Степанюк, 2017: 178).

У жанрі сучасної обробки колектив волинського хору співпрацює з волинським композитором В. Тиможинським. За сучасністю обробки В. Тиможинському вдається зберегти зерно народності, сутність її образного світу. Позиція збереження національного джерела в сучасних умовах музичного мистецтва дуже близька керівникові хору. Його метою є пристосування народної пісні, яка і не потребує особливої обробки, для концертного виконання, зокрема, додати певну гармонізацію, підголоски, тобто використати варіантні можливості тематизму.

Художньо-естетичним кредо Волинського хору – виконання волинських пісень. Проте у програмі є і пісні, популярні та відомі в інших регіонах України. Лише регіональним і фольклорними зразками обмежуватися не бажано. Але тією особливістю, що визначає Волинський народний хор як колектив унікальний, по-перше, є те, що пісні звучать в оригінальних обробках, по-друге, в репертуарі – в основному пісні, право виконання яких належить лише Волинському народному хору – це суто волинські пісні (Степанюк, 2017: 177).

Концертні програми колективу побудовані як одне ціле, як єдина безперервна велика композиція, своєрідне народне шоу, гуляння. Упродовж дійства життя на сцені пульсує, клекоче, вихлоплюється через вінця. У фрагмент однієї пісні вплітається органічно інша. Концертна програма вражає своєю насиченістю. Чимало в репертуарі хору акапельних пісень – «Поїдь, поїдь, батечку,

до Ковля», «Мала мати дочку», «Дай же, Боже, громовую тучу». Весь пісенний вернісаж супроводжується виконанням дивовижних за легкістю, пластичністю танців з елементами акробатики. Звісно на сцені, як і в житті, радість і горе ходять поруч.

Вокально-хореографічні композиції та танці відображають працю, життєрадісний характер, оптимізм, дотепність й веселість, що є яскравим показником духовної сили волинського краю: «Волинські притупи», «Ой-ра», «Гупали», «Свербилівка», «Гуляй, гуляй гуляночка», «Волинь моя», «Крокове колесо» та ін. (Степанюк, 2017: 179).

У зв'язку з тим, що Волинь – переважно болотиста місцевість, то лексику танцювальних номерів народного хору складають рухи пружні, стрибкоподібні, які виконуються легко, м'яко, жваво, з поступовим просуванням, наче перестрибуючи з «горбика на горбик», з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, з угинаннями, нахиланнями, притупами, перескоками та підскоками тощо (Аксьонова, 2012: 4).

Основними танцями колективу є польки з різними «вихилясами» та «викрутасами», а також кадрили, козачок, гопак, крутях, хороводи. Варіанти польок самобутні та локальні, з певними елементами місцевої музично-танцювальної лексики. Розмаїтий польковий репертуар розрізняється за назвою місцевості, ім'ям, прізвищем або прізвищем музиканта, характером виконання, хореографічними рухами, обставинами побутування, на основі початкових або ключових слів пісень або ж за певною назвою, даною їй музикантом-творцем.

На розвиток та формування танцювального репертуару неабиякий вплив мали балетмейстери-постановники, які працювали в різні часи з колективом (А. Іванов, В. Мамчур, А. Крикончук, І. Богданець та ін.). Із 2000 р. В. Смирнов – головний балетмейстер Волинського державного академічного хору, саме на Волині в нього проявився талант, як постановника українських та волинських народних танців, як організатора та керівника професійної балетної групи. Творчим кредо балетмейстера є постійне збагачення репертуару фольклорним надбанням Волині, пошук нових форм та методів його сценічного втілення через органічне поєднання народного танцю. Постановки В. Смирнова пройшли апробацію і стали окрасою репертуару Волинського хору. Особливо користуються популярністю його постановки такі як вокально-хореографічні композиції «Волинь моя», «Ми твого двора не минаємо», «Ой на дуба»

та танці «Полька-одиначка» «Товкач», «Волинський козачок», «Гопак», «Крутях» та ін. Хореографія постановника багата на символіку народних образів, в ній передається характер та дух народного життя, а сам хореограф завжди знаходиться у творчому пошуку. Він не просто розкладає свої танці на фрагменти чи механічно адаптує їх до можливостей танцювального колективу, а вишукує нову танцювальну палітру, яка б по новому розкривала ці народні витвори. Особливу увагу він приділяє специфіці танцювальної лексики та її структурі (Степанюк, 2017: 181–182).

Професійне становлення хореографії в колективі волинського хору проходило у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, що відбивалося як на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, так і на його внутрішньому змісті.

Карта гастрольних поїздок Волинського народного хору дуже велика.

На першій Всеукраїнській хоровій асамблеї у Києві, що відбулася у 1993 році, Волинський хор зарекомендував себе як колектив, здатний професійно поєднувати в одному виступі народний та академічний спів, танцювально-фольклорні сценки та сучасні обробки.

Волинський державний народний хор та Камінь-Каширська хорова капела в 1995 році взяли участь у фольклорному фестивалі «Слов'янський вінок», що проходив у місті Таллінні. На фестивалі були професійні та народні хори, оркестри народних інструментів, естрадні ансамблі з України, Росії, Білорусії, Литви, Латвії, Фінляндії. Волиняни отримали високу оцінку глядачів, організаторів фестивалю та схвальні відгуки преси (Гуменюк, 2001).

У 1995 році волиняни гастролювали по Таврійському краю. Концерти відбулись в Голій Пристані, Чулаківці та Херсоні. Глядачів не залишили байдужими старовинні обрядові мелодії, танцювальні народні ритми Волині, які лягли в основу вокально-хореографічних композицій «Ой весна, весна» та «Обжинки». Особливо сподобалися «Скакунець» та «Ой-ра» – це справжні перлини танцювального фольклору Волинського Полісся, а «Волинські гаївки» у виконанні інструментальної групи (керівник Ростислав Пятачук) викликали справжню бурю оплесків. Пісні «Сіно, моє сіно» та «Поїдь, поїдь, батечку» прозвучали акапельно і засвідчили про високий професійний рівень хору (Гребенюк, 1995).

У 1996 році Волинський хор взяв участь у Третньому міжнародному фестивалі «Поліське літо з фольклором» м. Влодава, Польща. Польські гля-

дачі серед більше 30-ти зарубіжних колективів визнали волинських артистів одними з кращих у світі. За рейтингом набраних голосів (переможців визначали самі глядачі) волиняни посіли друге місце (Пирожик, 1996).

У 1997 році групу артистів з Волині запросили в Австрію на Міжнародний фестиваль «Адвенту» австрійсько-українське товариство. До складу групи увійшли чоловічий склад (10 співаків) Волинського хору, народний артист України Василь Чепелюк, п'ять артистів із камерного хору «Оранта» та Петро Романій з училища культури і мистецтв. Волиняни виступили у найпрестижнішому залі Австрії, у Віденській ратуші, та проспівали літургію під час Богослужіння у найстарішій українській греко-католицькій церкві святої Варвари. Співаками хору була підготовлена нова програма, до якої входили колядки, щедрівки, українська духовна музика, обробки українських народних пісень (Гуменюк, 2001).

За час свого існування колектив виступив майже з 3 тисячами концертів не лише перед волинянами, а й перед жителями Казахстану, Узбекистану, Грузії, Росії, побував на гастролях закордоном. На урочистостях, присвячених ювілею хору, вшанували тих, хто у післявоєнні роки започаткував нинішню славу хорового мистецтва Волині. Концерт розпочався візитною карткою творчого колективу «Пісня про Волинь» (сл. Дмитра Луценка, муз. Анатолія Пашкевича) та вокально-хореографічною композицією «Ми з Волині», яку у свій час створив разом з колективом заслужений артист України Анатолій Іванов. Серед перших учасників талановиті співаки – Валентина Козачук, Галина Овсійчук, Петро Комарук. Провідними артистами балету були заслужений артист України Віктор Дужич-Ніколайчук та Валерій Смирнов, який на той час був балетмейстром-репетитором (Філотенко, 2010).

У 1998 році Волинський хор взяв участь у Фестивалі популяризації старовинних традицій, що проходив в Італії. Із концертною програмою виступив у місті Сант Арсеніо (Зубчук, 1998). Найцікавіші, найсерйозніші і найбільш вдалі гастролі, на думку О. Стадника, проходили в Канаді та США. У жовтні 1999 р. відбувся гастрольний тур Волинського хору Канадою та США, організований Леонідом Олексюком, президентом компанії «Енко продакшен ін корпорейшен». У Канаді волинські артисти дали 6 концертів, 4 – у США.

3 жовтня 1999 р. колектив виступав у Торонто у найпрестижнішому концертному залі на 4,5 тисячі глядачів. Волиняни представили народну музику, спів та танці. Концертну програму, яка складалася

із понад 20 номерів, розпочали вокально-хореографічною композицією «Ми з Волині». Критики відзначали високий рівень виконавської майстерності, колоритність костюмів, вмиле відтворення картин народного життя на сцені, високу акторську майстерність виконавців та хорошу режисерську роботу. Особливе захоплення у глядачів викликав відтворений на сцені весняний обряд «Ой, весна, весна», «Козацькі танці», «Гопак» та майстерність солісток хору В. Козачук, В. Дорошук, Г. Овсійчук. Відбувалися зустрічі з українською діаспорою. Так, поетеса Віра Ворскло, яка зустрілася з колективом після виступу в малому театрі при «Russett Ave» в м. Оттаві подарувала збірку своїх поезій. В пресі з'явилися схвальні відгуки про виступ волинських артистів: стаття Віри Ворскло «Тріумф ансамблю «Волинь» в Оттаві»; Василя Сидоренка «Начебто на ярмарку» газета «Свобода» м. Філадельфія (США) та Віктора Павленка у газеті «The new path way» (Малинський, 2000).

У 2001 році колектив взяв участь у фестивалі «Слов'янський базар» в м. Вітебську, Білорусь. Хор був задіяний у програмі Дня України, що пройшов у рамках фестивалю. Програма мала специфічну назву «Сорочинський ярмарок в гостях у «Слов'янського базару». В неї органічно вписалася і нова вокально-хореографічна композиція волинських митців «Ярмарок». Яскрава і колоритна, основана на фольклорі, розрахована на велику сцену, вона була прийнята «на біс» усією слов'янською громадою, яка зібралася на фестивалі (Гуменюк, 2001).

У 2004 році на запрошення Посольства України в Литві, Волинський хор з концертною програмою, відвідав Литву. Це був перший концерт українських майстрів після довгої перерви. Глядач відзначив програму і зокрема солістів хору Петра Хемія, Дмитра Савчука, Валентину Козачук та Галину Овсійчук (Степанюк, 2017: 185).

У 2004 році хор майже оновив репертуар. Окремі вокально-хореографічні композиції доповнили, об'єднали, наприклад «Козаки йдуть» з «Гопаком», окрасою репертуару стала вокально-хореографічна композиція «Гуляй, гуляй, гуляночка» Об'єднана з «Веснянками».

Створилась своєрідна вистава. У якій кожен з учасників грав свою роль. Тобто – високопрофесійне мистецьке дійство (Василенко, 2004).

У 2005 році у концерті, який відбувся в приміщенні обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, вперше була виконана пісня керівника хору на слова В. Симоненка «Впади мені дощем на груди» (Степанюк, 2017: 185).

У 2006 р. волиняни, на запрошення української громади, вдруге побували на гастролях у Канаді. На той час у репертуарі колективу було понад 150 пісень, танців та вокально-хореографічних композицій – оригінальних розробок його керівників. У них поєднувалися фольклорні традиції Волині і сучасне сценічне мистецтво. До Канади колектив повіз практично нову програму (Гуменюк, 2006)

У 2006 році експертна рада Міністерства культури і туризму України з визначення вітчизняних гастролерів, для яких передбачалось надання коштів, що надходять від збору на проведення гастрольних заходів до спеціального фонду Державного бюджету України, відзначила Волинський державний академічний народний хор.

Традиційним стало проведення для лучан і гостей міста святкових різдвяних концертів, які склалися із колядок, щедрівок та народних пісень і танців. Такий виступ відбувся у кіноконцертному залі «Промінь» у січні 2008 р. Відзначалися солісти Василь Марчук, Петро Хемій, Ярослав Дричик, Тетяна Клекочко, Олександра Грицак.

12 жовтня 2006 р. на запрошення старости повіту Пшисуха Мазовецького воєводства хор взяв участь в урочистих заходах з нагоди відкриття спортивного залу для комплексу шкіл імені Івана Павла II.

У 2010 році Волинський хор підготував нову різдвяну програму «Щедрівочка щедрувала», з якою успішно виступив в кіноконцертному залі «Промінь». У програмі хору були як знайомі глядачам пісні та танці, так і записані від людей, які зберегли традиції, колядки і щедрівки, які прозвучали по-новому в обробці і виконанні знаних артистів. Завдяки колективу сотні людей мали можливість почути високопрофесійне виконання щедрівок і колядок та побачити характерні танці зимового циклу (Філоненко, 2010).

Державний академічний Волинський народний хор – це постійно прогресуючий колектив, який сміливо ставить і успішно вирішує різноманітні творчі завдання: від шоу-програми на новорічних дитячих виставах (м. Київ, Національний палац «Україна», 1989-2001 рр.) та тематичного концертного виступу до Дня працівників сільського господарства (м. Київ, 2001 р.) до великих сольних концертних програм на численних фольклорних фестивалях в Україні та поза її межами.

За визначні досягнення в розвитку українського музичного мистецтва в 2002 р. Волинському державному українському народному хору надано статус академічного.

Сьогодні репертуарна палітра Волинського народного хору досить різноманітна. Вона складає

понад 150 пісень, танців та вокально-хореографічних композицій. Більшість із них є оригінальними і вперше виконані саме хором. Творчим кредо керівників колективу є постійне збагачення репертуару фольклорним надбанням Волині, пошук нових форм і методів його сценічного втілення через органічне поєднання народної інструментальної музики, співу і танцю, використовуючи традиційну і сучасну манери обробки та виконання народної пісні.

Висновки. Волинський народний академічний хор став тим музичним осередком, який інтегрує у собі накопичений досвід виконавської майстерності та високий професіоналізм, в якому самореалізуються творчі особистості. Особливо яскраво і результативно виявляється його діяльність

у розмаїтому вокально-хореографічному середовищі України.

Сучасний період функціонування колективу (з 1989 р.), засвідчив, що вокально-хореографічні композиції та танці у виконанні артистів пройшли серйозну апробацію глядачами та часом і стали окрасою репертуару Волинського хору. Хореографія постановок відзначається багатством народної символіки, в якій передаються віковічні традиції, національний характер та духовний світ волинян.

Незважаючи на певне висвітлення у працях вітчизняних мистецтвознавців, означена проблема зберігає свою актуальність. Потребують дослідження такі її аспекти як роль О. Стадника в розвитку Волинського народного хору, вивчення своєрідної індивідуальної манери співу колективу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонова І. Танцювальна лексика поліського краю. Рівне, 2012. 255 с.
2. Василенко Н. Волинському хору – браво! Волинь-нова. 2004. 19 черв.
3. Гребенюк В. Чарували пісні Волинян. Волинь-нова. 1995. 3 листоп.
4. Гуменюк Н. Як волинський хор на «Слов'янському базарі» ярмаркував. *Віче*. 2001. 26 липня.
5. Гуменюк Н. Як волинському хору у Канаді політичний притулок пропонували. *Віче*. 2006. 27 липня.
6. Єфіменко С. Державний академічний Волинський народний хор. Хто є хто на Волині: наші земляки: довід.-біогр. вид. Київ, 2004. С. 116–117.
7. Зубчук К. Волинському хору аплодують італійці. *Волинь-нова*. 1998. 8 серпня.
8. Малиновський В. Погляд з-за океану... захоплений. *Епіцентр*. 2000. 18 трав.
9. Маснеєва О. Пісня єднає і душі, й серця. *Волинь-нова*. 2004. 9 груд.
10. Пирожик О. Волинський хор поляки визнали одним з кращих у світі. *Віче*. 1996. 25 липня.
11. Степанюк І. В. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2017. 239 с.
12. Філатенко А. Багатообіцяючий заспів у новому році. *Волинь-нова*. 2010. 14 січ.
13. Філатенко А. За диво-голоси їх нарекли «Душею Волині». *Волинь-нова*. 2013. № 6. С. 12.

REFERENCES

1. Aksonova I. (2012) Tantsiuvalna leksyka poliskoho kraiu [Dancing vocabulary of Polissya region]. Rivne [in Ukrainian].
2. Vasylenko N. (2004, Jun 19) Volynskomu khoru – bravo! [Volyn Choir - bravo!] Volyn-nova [in Ukrainian].
3. Hrebenuk V. (1995, November 3) Charuvaly pisni Volynian. [Songs were enchanting Volhynian.] Volyn-nova [in Ukrainian].
4. Humeniuk N. (2001, July 2) Yak volynskiy khor na "Slovianskomu bazari" yarmarkuvav. [How the Volyn Choir spent time on at the "Slavic Bazaar"] Viche [in Ukrainian].
5. Humeniuk N. (2006, July 27) Yak volynskomu khoru u Kanadi politychnyi prytulok proponuvaly. [As a Volyn choir in Canada political asylum was offered.] Viche [in Ukrainian].
6. Efimenko S. (2004) Derzhavnyi akademichnyi Volynskiy narodnyi khor. Khto ye khto na Volyni: nashi zemliaky: dovid.- biohr. vyd [State Academic Volyn Folk Choir. Who is who in Volyn: our countrymen: help- biogr. view.] Kyiv [in Ukrainian].
7. Zubchuk K. (1998, August 8) Volynskomu khoru aploduiut italiitsi. [Volyn Choir is applauded by the Italians.] Volyn-nova [in Ukrainian].
8. Malynovskiy V. (2000, May 18) Pohliad z-za okeanu... zakhopleniy. [The view from the ocean ... inspired.] Epitsentr [in Ukrainian].
9. Masneeva O. (2004, Dec 9) Pisnia ednaie i dushi, yi sercia. [The song unites both souls and hearts.] Volyn-nova [in Ukrainian].
10. Pyrozhyk O. (1996, July 25) Volynskiy khor poliaky vyznaly odnym z krashchykh u sviti. [Volyn Choir was recognized by the Poles as one of the best in the world.] Viche [in Ukrainian].
11. Stepaniuk I. V. (2017) Vokalno-khoreografichna kultura Volyni druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: dzherela ta suchasni tendentsii funktsionuvannia. [Vocal-choreographic culture of Volyn in the second half of XX - beginning of XXI century: sources and modern tendencies of functioning.] Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
12. Filatenko A. (2010, Jan 14.) Bahatoobitsiaichy zaspiv u novomu rotsi [A promising song in the new year.] Volyn-nova [in Ukrainian].
13. Filatenko A. (2013) Za dyvo-holosy yikh narekly «Dusheiu Volyni». [For the miraculous voices they were called "the Soul of Volyn"]. Volyn-nova, 6, 12 [in Ukrainian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208917>**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*

СУЧАСНЕ РЕПЕРТУАРНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОРКЕСТРІВ (АНСАМБЛІВ) ВЗО НА ОСНОВІ ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ДРОГОБИЦЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ ЕРНЕСТА МАНТУЛЄВА І РОМАНА СТАХНІВА)

Це дослідження спрямоване на висвітлення питання оновлення репертуарного забезпечення у ВЗО для колективного музикування: камерного оркестру українських народних інструментів, голосу та інструментального естрадного квартету, акордеона і струнного квартету, дуету баяністів та ударних на прикладі композиторської діяльності представників Дрогобицької музично-педагогічної школи початку ХХІ ст. Ернеста Мантулева і Романа Стахніва.

У статті подаються стислі біографічні дані та огляд здобутків у царині композиції митців, а також здійснено спробу музикознавчого аналізу творів «Чарівна весна», «Три п'єси», «Beguine» Е. Мантулева, та «Я хочу жити і «Різдвяний колаж» Р. Стахніва. Твір, який містить вербальний текст («Чарівна весна») проаналізовано з погляду співвідношення текстів поетичного й нотного, враховуючи застосовані композитором спеціальні виразові засоби акомпанементу (інструментального естрадного квартету) для більш точного і переконливого втілення віршованої основи. В інструментальних творах розглянуто партії солюючих інструментів (скрипки, акордеону, віолончелі), наголошено на важливості цілісного виконання зазначених творів з урахуванням гармонії, ритміки, типів мелодики та фактури, наявності фольклорних та джазових елементів музичної мови, тембрально-специфічних можливостей інструментів – учасників колективів, а також указівок композиторів щодо динамічних і агогічних відхилень.

Визначено вагомий вплив проаналізованих творів на розвиток музично-естетичних здібностей та вдосконалення виконавської майстерності студентів музичних ВЗО. Доведено, що дані композиції, які є якісно новими, наповнені сучасним змістом та різноманітні за своєю тематикою, активно впроваджуються у навчальний процес та застосовуються в освітніх програмах предметів «Постановка голосу», «Гра на музичному інструменті», «Оркестр народних інструментів» (на прикладі Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка).

Ключові слова: *репертуарне забезпечення, композитори Дрогобищини, оркестр народних інструментів, вокально-інструментальні твори.*

Nataliia STORONSKA,*orcid.org/0000-0002-6793-5199**Applikant, Leading Concertmaster of the Department of Folk Music Instruments**and Vocals Educational and Scientific**Institute of Musical Arts**of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University**(Drohobych, Ukraine) nataliastoronska@gmail.com*

MODERN REPERTURE PROVIDING ORCHESTRES (ENSEMBLES) ON THE BASIS OF ORIGINAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF CREATIVITY OF ARTISTS OF DROHOBYCH MUSIC AND PEDAGOGICAL SCHOOL ERNEST MANTULEV AND ROMAN STAKHNIV)

This study is aimed at highlighting the issue of renewal of the repertoire provision at the Higher educational institutions for collective music - chamber orchestra of Ukrainian folk instruments, voice and instrumental pop quartet, accordion and string quartet, accordion duet and percussion on the example of composer activity of representatives of Drohobych music-pedagogical school the beginning of the 21st century by Ernest Mantulev and Roman Stakhniv.

The article presents brief biographical data and an overview of the achievements in the realm of the composition of the artists, as well as an attempt of musicological analysis of the works «Magic Spring», «Three Plays», «Beguine» by E. Mantulev, and «I Want to Live» and «Christmas collage» by R. Stakhniv. The work containing the verbal text

(«*Magic Spring*») is analyzed from the point of view of the correlation of poetic and musical texts, taking into account the special expressive means of accompaniment (instrumental pop quartet) applied by the composer for the purpose of more accurate and convincing embodiment of the poetic basis. Instrumental works consider batches of solo instruments (violin, accordion, cello), emphasizing the importance of complete performance of these works, taking into account the harmony, rhythm, types of melody and texture, the presence of folk and jazz elements of musical language, timbral and instrumental collectibles, as well as the composer's directions for dynamic and agogic variations.

Significant influence of the analyzed works on the development of musical and aesthetic abilities and improvement of the performing skills of students of musical IDEs has been determined. It is proved that these compositions, which are qualitatively new, filled with modern content and varied in their subject matter, are actively introduced into the educational process and are used in educational programs of subjects «Voice production», «Playing musical instrument», «Orchestra of folk instruments» (on by the example of the Ivan Franko Educational and Scientific Institute of Music Arts in Drohobych).

Key words: repertoire, composers of Drohobychyna, folk orchestra, vocal and instrumental works.

Постановка проблеми. Модерні вимоги до оновлення мистецької освіти зосереджують особливу увагу на фаховій підготовці майбутнього вчителя музичних дисциплін, розвитку та вдосконаленні його виконавської майстерності. Одним з актуальних питань на шляху сучасного розвитку національної мистецької школи, важливим елементом якісної підготовки студента є питання репертуарного забезпечення, його поповнення та збагачення, що є необхідною умовою для вдосконалення професійних якостей музиканта. Для цього митцями Дрогобиччини здійснюється постійна творчо-пошукова робота, одним із векторів якої є створення якісно нових сучасних композицій. На противагу зростаючим стрімкими темпами можливостям штучного інтелекту сучасна академічна музична спільнота намагається стимулювати інтерес молодих музикантів до класичного акустичного звучання, професійного «живого» виконання, що, своєю чергою, неможливе без оновлення та збагачення дидактичного матеріалу. Вибрані у нашому дослідженні композиції Ернеста Мантулева та Романа Стахніва (представника старшого та покоління та молоді генерації), ще не набули достатнього музикознавчого висвітлення у науковій періодиці, і, враховуючи той факт, що вони посіли вагоме місце у виконавській діяльності студентів ВЗО та заповнили нішу нестачі оновленого репертуару для колективного музикування, потребують більш детального аналізу.

Аналіз досліджень. Питання даної проблематики, а саме дослідження репертуарних тенденцій, творчості Е. Мантулева, Р. Стахніва знайшли своє відображення у працях М. Давидова (Давидов, 2010), А. Душного (Душний, 2010: 22–23), І. Фрайта, Ю. Чумака, В. Шафети (Шафета та ін., 2010), Р. Кундуса (Кундис, 2019), В. Марченка, Ю. Дякунчака, Ю. Ісевича, А. Боженського, А. Славича, Б. Пица (Пиц та ін., 2011: 15–16).

Мета статті – здійснити структурно-музикознавчий аналіз творів для голосу, інструмен-

тального дуету, оркестру народних інструментів Е. Мантулева та Р. Стахніва; з'ясувати вплив їхніх композицій на розвиток музично-естетичних здібностей та виконавської майстерності студентів ВЗО в процесі колективного музикування.

Виклад основного матеріалу. *Мантулев Ернест Іванович*¹ – автор оригінальних творів для баяна, камерного оркестру українських народних інструментів; перекладень для баяна та тріо; аранжувань для оркестру українських народних інструментів; методичного посібника «Інструментальний ансамбль і оркестр в естетичному вихованні учнів загальноосвітньої школи» (Львів, 1984). Пісня «*Чарівна весна*» для голосу у супроводі інструментального естрадного квартету (Мантулев, 2008) посідає особливе місце у творчому доробку митця, адже це єдина композиція, написана для голосу із супроводом у жанрі ліричної пісні та куплетної форми. Саме наявність поетичного тексту підпорядковує усі музичні засоби виразності задля втілення і відтворення образного змісту твору.

Ніжна і наспівна мелодія (сопрано чи меццо-сопрано) в заключній частині кожного куплету отримує підтримку у вигляді другого голосу (бек-вокалу), який звучить на сексту нижче від сольної партії. Ансамбль, до складу якого входять кларнет, акордеон, гітара, контрабас, виконує роль акомпанементу. Проте і тут відбувається поділ: основними інструментами виступають кларнет та акордеон, акомпануючими – гітара і контрабас. Партія акордеона дублює вокальну партію в унісон або в терцію, тоді як у партії кларнета звучать мелодичні підголоски, варіаційні обігравання мелодії, мелодична канва яких утворює своєрідний діалог (наближено до підголоскового

¹ Концертний виконавець (баяніст), диригент, педагог, композитор, відмінник освіти України. Закінчив Дрогобицьке ДМУ (клас О. Зуєва), ЛДК ім. М. Лисенка (клас М. Оберюхтіна), професор музично-педагогічного факультету (до 2010 р.), диригент факультетського оркестру народних інструментів (ОНІ) «Ліра» (1965–1995 рр.), керівник ансамблю баяністів «Гармоніка» (1965–1985 рр.), студентського ансамблю «Прикарпатські музики».

типу поліфонії). Гітарі належить функція акомпанементу, підтримуючи ритм і гармонію (цифрова система розшифрована автором в акордову фактуру), гітара також надає ансамблевому звучанню своєрідного акустичного тембру. Контрабас виконує роль гармонічної основи, не завжди виділяє першу долю такту, подекуди має синкопований виклад, застосовуючи штрих *Pizzicato*. Завершується композиція тонікою («е» другої октави) у вокаліста, на тлі якої звучить гамоподібний рух мелодичного мінору у кларнета й акордеона, а фінальний акорд (нонакорд) розписано між контрабасом «Е» великої октави – бас на першу долю, взятий штрихом *Pizzicato*, і акордеоном – синкоповане *subito sf*, штрих – *vibrato*, тонічний тризвук з високим VI ступенем і з секундою вгорі на ферматі, який завдяки тембрально-акустичному різноманіттю цих інструментів створює ефект легкості, мерехтливості, недосказаності, що відповідає художньому образу усього твору і гармонійно його завершує.

Робота над даним твором сприятиме розвитку та вдосконаленню у вокаліста навиків співу з інструментальним ансамблем, а для колективу – синхронного звучання, динамічної рівноваги, узгодженості штрихів, умінню слухати загальне ансамблеве звучання.

Цікавим є звернення Е. Мантулева до латиноамериканської народної музики, під враженням від якої ним було написано «*Beguine*» для дуету акордеоністів і трикутника (Мантулев та ін., 2009). Твір у простій двочастинній формі зі вступом і кодою, яка ґрунтується на контрастному поєднанні двох періодів, що об'єднуються у єдине ціле засобами характерної гармонії. Вступ написано у стилі блюз, перший і другий періоди – на поліритмічній основі, кульмінаційний момент припадає на розгорнуту коду. Солюючим на початку твору є перший акордеон, ближче до кульмінації фактура стає помітно насиченішою, обидва інструменти синхронно виконують пасажі шістнадцятими на тлі незмінного (контрапунктного) звучання трикутника (Triangle), який даному твору надає своєрідного колоритного звучання².

Збірка «*Три п'єси для скрипки та камерного оркестру українських народних інструментів*» (Мантулев, 2005), написана Е. Мантулевим, містить «Карпатський мотив», «Романс» і «Пісню без

² Найвідомішим твором, в якому трикутнику доручена досить самостійна партія, вважається Перший концерт для фортепіано з оркестром Ф. Ліста, написаний у 1849 р. У цьому творі, крім фонових ритмічних функцій, трикутник виконує окрему партію, відкриваючи третю частину концерту – *Allegretto vivace*. Довівши своє право на самостійний розвиток, трикутник із гідністю зайняв місце серед класичних музичних інструментів.

слів». Соло скрипки звучить яскраво, виразно та самобутньо у супроводі оркестру, до складу якого входять флейта, кларнет, баян, перша і друга бандури, перша і друга скрипки, альт, віолончель, контрабас. Змінюються лише ударні: бубон, трикутник, маракаси. Перша п'єса написана у простій 3-частинній формі. Вступ (*Largo rubato*) вводить слухача у стихію краси карпатських краєвидів. На тлі ритмізованих квінт звучать переключки флейти і кларнету, протягом усього твору ці духові інструменти є провідними в оркестрі, хоча оркестрова партія покликана акомпанувати партії скрипки, у флейти і кларнета є своя мелодична лінія, яка перегукується з мелодією сольного інструменту. Усі інші групи виконують функцію гармонічного супроводу. «Романс» (3-частинна форма зі вступом і кодою) передає лірично-мрійливий образ. У п'єсі застосовується інтонаційне зерно, яке знаходить свого розвитку у різних групах інструментів. Каденція скрипки-соло, яка традиційно розміщена перед кодою, несе навантаження емоційної кульмінації композиції. Автор ускладнює гармонію, тяжіючи до застосування неакордових звуків у гармонічних вертикалях. У «Пісні без слів» (2-частинна композиція зі вступом і каденцією) характерно-специфічними засобами метроритму та гармонії використовує джазові виразові прийоми (перша частина, написана в стилі блюз – 12-тактова джазова форма). Друга частина побудована на темпо-ритмічних особливостях *beguine*, де тема проводиться солюючою скрипкою подвійними нотами та акордами. На завершення каденції головна тема другої частини звучить у партії баяна.

Твір «*Я хочу жити*» для акордеона та струнного квартету (Стахнів, 2013) написаний Романом Стахнівим³ із присвятою трагічним подіям, які відбувалися в Україні, – Голодомору 1932–1933 рр. Традиційний склад струнного квартету – перша і друга скрипки, альт, віолончель – не лише супроводжує партію акордеона, а й має чіткі виразово-тембральні функції власних мело-

³ Акордеоніст, автор-виконавець, диригент, композитор, поет, пісняр, мистецький діяч. Закінчив ДМК ім. В. Барвінського (клас Ю. Чумака) та ІММ ДДМУ ім. І. Франка (клас акордеону А. Душного), факультативно консультувався по класу композиції у заслуженого діяча мистецтв України М. Ластовецького. Автор творів для акордеона-соло, ансамблів та оркестрів, хорових творів, обробок, аранжувань, збірок поезії, прози, естрадних пісень, музичних кліпів. Є лауреатом численних конкурсів та фестивалів у сольному та колективному музиканті в Україні, Сербії, Латвії, Росії, володар Гран-прі Всеукраїнського конкурсу музичного мистецтва «Київський колорит» у номінації «Автор-виконавець». Артист оркестру заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», сьогодні – викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу й керівник Народного оркестру народних інструментів ІММ ДДПУ ім. І. Франка.

дичних елементів. Розпочинається твір невеликим вступом, у якому акордеон виконує нестійкі акордові ходи на фоні секундних повторів у партії квартету. Починаючи із сьомого такту акордеон проводить фактурну акордову комбінацію з використанням збільшених септакордів, які надають звучанню емоцій тривожності, непевності, страху. У першій скрипці – стрибкоподібна мелодична лінія, з тими ж повторами малої секунди. Ближче до середини композиції в партії віолончелі з'являються хроматичні ходи (в межах великої терції), що призводять до її каденції, яка тембрально, інтонаційно і гармонічно передає стан безвиході, передчуття неминучої трагедії, застосовуючи прописані автором ходи малої секунди (наче стогін та схлипування), які можна назвати лейтмотивом даного твору. Згодом, після фермати на цілій ноті *b*, відбувається зміна тональності *d-moll* – *c-moll*, і квінтальні конфігурації в партії акордеона, чергуючись із акордовими ходами, поступово призводять до кульмінації усього твору, застосовуючи наростаючу динаміку та експресію у звучанні усіх учасників ансамблю. Закінчується твір нерозв'язаним домінантовим акордом, який виконує весь склад колективу, охоплюючи практично усі регістри – від великої до третьої октави.

«**Різдвяний колаж**» (Стахнів, 2020) написаний молодим митцем для оркестру народних інструментів⁴. Даний твір, відповідно до жанру, поєднує у собі теми шести популярних колядок: «Тиха ніч», «Нова радість стала», «Во Вифліємі», «По всьому світу», «Бог ся рождає» і «Старий рік минає». Вже на самому початку твору перші акорди з використанням джазових елементів вводять у святкову різдвяну атмосферу з її традиційними звичаями, при цьому інтерпретовану⁴ У складі флейти, кларнет I-II, скрипка I-II-III, цимбали, акордеон I-II, ударні, к/б.

на сучасного слухача (гармонія, ритми, штрихи, зміна розміру та тонального плану). Оригінально у плані тембрального поєднання звучать переклички між різними групами інструментів, солюючі партії здебільшого належать скрипкам та акордеону, у деяких епізодах – духовим інструментам. Контрабас виконує функцію гармонічної опори, а цимбали і ударні додають загальному звучанню своєрідного фольклорного колориту. Різні за характером і манерою викладу колядки, змінюючи одна одну, невпинно прямують до фіналу, йдучи по наростаючій у застосуванні динамічних відтінків, насиченні фактури. Увесь цей акустичний потік у своєму розвитку стрімко рухається до розв'язання і несподівано зупиняється на акорді DD (подвійної домінанти на ферматі), після якої звучить мотив першої колядки (кадансовий зворот), створивши своєрідну арку, яка об'єднала (за тематизмом) увесь цикл.

Висновки. Розглянувши твори композиторів Дрогобицької музично-педагогічної школи Е. Мантулева і Р. Стахніва, вважаємо, що дані композиції, їх вивчення та виконання солістами, ансамблями та оркестровими колективами сприятимуть розвитку та вдосконаленню музично-естетичних і виконавсько-технічних навичок студентів музичних спеціальностей ВЗО. Колективне музикування, яке ставить перед виконавцями вимоги синхронного звучання, динамічної рівноваги усіх партій, узгодженості й єдності у застосуванні прийомів фразування, матиме можливість розвитку цих якостей завдяки оновленню дидактично-виконавського репертуару в процесі роботи над якісно новими творами сучасних митців, що в результаті повинно сприяти пропаганді і презентації українського академічного мистецтва світової музичній спільноті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник ; вид. 2-е, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 592 с.
2. Душний А., Пиц Б. 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.
3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
4. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 21 с.
5. Мантулев Е. Пісня «Чарівна весна» на слова І. Юринця / Музичний редактор А. Славич, автор вступ. статті В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2008. 8 с.
6. Мантулев Е. Три п'єси для скрипки та камерного оркестру українських народних інструментів. Дрогобич : Коло, 2005. 40 с.
7. П'яцолла А., Мантулев Е., Власов В. «Три сучасні танці для дуету баяністів та ударних інструментів» / упорядник В. Шафета, автор вступної статті А. Славич. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 32 с.
8. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів : навчально-репертуарний збірник / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2013. Вип. 2. 40 с.

9. Стахнів Р. Різдвяний колаж : навчальний посібник. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2020. 34 с.
10. Шафета В. Внесок керівників ансамблів народних інструментів Львівщини у виконавський репертуар, музичну науку і публіцистику. *Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2010. Вип. 1. С. 110–114.

REFERENCES

1. Davydov M. (2010). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh* [History of performance on folk instruments] [Ukrainska akademichna shkola] [pidruch.]. K.: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2010. Vyd. 2-he dop., vupr. 592 s. Ex. 592 s. [in Ukrainian].
2. Dushniy A., Pyts B. (2010). *Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetsva* [Lviv Accordion school], Drohobych: Posvit, 216 s. [in Ukrainian].
3. Dushniy A., Pyts B. (2011). *Kafedra narodnykh muzychnykh instrumentiv ta vokalu Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka: nauk.-istor. dovidnyk* [Department of Folk Musical Instruments and Vocal of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University: Scientific and Historical Handbook]. Drohobych: Posvit. 196 s. [in Ukrainian].
4. Kundys R. *Diialnist Lvivskoi baianno shkoly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Activity of Lviv bayan school in the context of Ukrainian folk-instrumental art]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Sumy, 2019. 21 s. [in Ukrainian].
5. Mantuliev E. *Pisnia «Charivna vesna» na slova I. Yuryntsia* [The song «Magic Spring» by I. Yurents] / Muzychnyi redaktor A. Slavych, avtor vstup. statti V. Shafeta. Drohobych: Posvit, 2008. 8 s. [in Ukrainian].
6. Mantuliev E. *Try piesy dlia skrypky ta kamernoho orkestru ukrainskykh narodnykh instrumentiv* [Three pieces for violin and chamber orchestra of Ukrainian folk instruments]. Drohobych: Kolo, 2005. 40 s. [in Ukrainian].
7. Piatsolla A., Mantuliev E., Vlasov V. *«Try suchasni tantsi dlia duetu baianistiv ta udarnykh instrumentiv»* [Three modern dances for duet of bayanists and percussion instruments] / Uporiadnyk V. Shafeta, avtor vstupnoi statti A. Slavych. Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka, 2009. 32 s. [in Ukrainian].
8. Stakhniv R. *Pedahohichniy repertuar dlia narodnykh instrumentiv: navchalno-repertuarnyi zbirnyk* [Pedagogical repertoire for folk instruments: a repertoire of textbooks] / Red.-uporiad. A. Dushniy, V. Shafeta. Vyp. 2. Drohobych: Posvit, 2013. 40 s. [in Ukrainian].
9. Stakhniv R. *Rizdviani kolazh* [Christmas collage] navch. posib. [dlia studentiv ZVO] / Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka, 2020. 34 s. [in Ukrainian].
10. Shafeta V. *Vnesok kerivnykiv ansambliv narodnykh instrumentiv Lvivshchyny u vykonavskyi repertuar, muzychnu nauku i publitsystyku* [Contribution of the leaders of the ensembles of folk instruments of the Lviv region to the performing repertoire, music science and journalism] Naukovi zapysky Ternopilskoho NPU im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. Ternopil, 2010. Vyp. 1. Pp. 110–114. [in Ukrainian].

Богдан ТКАЧУК,

orcid.org/0000-0001-8526-7932

асистент кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) *btrstudio1977@gmail.com*

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Автор розглядає проблему впливу комп'ютерних технологій на виконавство на ударних інструментах. Розглянуто розвиток аналогових технологій звукозапису в цілому та діяльність фірм-виробників студійного обладнання, що стосуються багатоканального звукозапису, зокрема. Також проаналізовано особливості запису власне ударної установи, при цьому наголошено на тому, що цей музичний інструмент вирізняється серед інших великою кількістю різних джерел звуку, що є доволі непростою як під час озвучення на концертах, так і в процесі звукозапису. У статті узагальнено відомості про алгоритм (послідовність) здійснення процесу звукозапису із самого початку його до фіналізації та мастерингу; перебіг процесу звукозапису; забезпечення комфортних умов для максимальної зручності виконавця; специфіку обробки звукових треків з використанням як аналогових, так цифрових пристроїв чи комп'ютерних обробок. Запропоновано таблицю, в якій наведено модельний ряд мікрофонів, найчастіше використовуваних звукорежисерами для максимально якісного озвучення. Оскільки з плином часу аналогові прилади та технології змінилися цифровими, цей процес вплинув і на виконавство на ударних інструментах. Так, під час впровадження драм-машин, секвенсорів виконавство гри на ударних інструментах зазнавало певних змін та удосконалень. На початкових етапах впровадження комп'ютерних секвенсорів деякою мірою витісняло виконавство на ударних інструментах, адже драм-машини не потребували гонорарів, на відміну від виконавців. Тому власне секвенсори набули широкої популярності. Проте із плином часу поєднання звуків, створених за допомогою комп'ютера, та «живих» звуків, добутих виконавцем, поступово набули нового звучання ритмічних малюнків у музичних композиціях. Сьогодні виконавство на ударних інструментах тісно переплелось з використанням штучних (комп'ютерних) звуків, що і стало стимулом для розширення технічних можливостей виконавців та їх самовдосконалення.

Ключові слова: ударні інструменти, виконавство на ударних інструментах, комп'ютерні технології, звукозапис.

Bogdan TKACHUK,

orcid.org/0000-0001-8526-7932

Assistant of the Department of Performing Arts
of Educational and Scientific Institute of Art
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *btrstudio1977@gmail.com*

COMPUTER TECHNOLOGIES AS A FACTOR PERFORMANCE DEVELOPMENT ON DRUMS INSTRUMENTS

The author looks at the problem of the impact of computer technology on percussion performance. The development of analog recording technologies in general and the activity of studio equipment manufacturers related to multi-channel recording in particular are considered. The peculiarities of the recording of the actual percussion system itself were analyzed, emphasizing that this musical instrument differs among many other sources of sound, which is quite difficult both during the sounding at concerts and during the recording process. The article summarizes information about the algorithm (sequence) of the recording process from the very beginning to its finalization and mastering; the course of the recording process; providing comfortable conditions for maximum convenience of the performer; the specifics of processing audio tracks using both analog and digital devices or computer processing. A presented table lists a range of microphones most commonly used by sound engineers to deliver the highest quality sound. As analog devices and technologies have changed digital over time, this process has also affected the performance of percussion instruments. Thus, during the introduction of drum machines, sequencers, the performance of the percussion instrument underwent certain changes and improvements. In the early stages of the introduction of computer sequencers, some extent displaced the performance of percussion instruments, because drum machines did not require fees, unlike performers. That is why sequencers have become very popular. However, over time, the combination of computer-generated sounds and live artist-acquired sounds gradually gained a new rhythmic sound in the music. Today, percussion performance is closely intertwined with the use of artificial (computer) sounds, which in turn has provided an incentive to enhance the performers' technical capabilities and improve them.

Key words: percussion instruments, percussion performance, computer technology, sound recording.

Постановка проблеми. Музичне виконавство на ударних інструментах сягає глибокої давнини. Шлях від примітивних брязкалец до сучасних ударних інструментів довів необхідність ударних інструментів під час виконання будь-якого музичного твору. У ХХ столітті, яке відзначалось бурхливим розвитком комп'ютерних технологій, комп'ютерні програми надійно увійшли у виконавство на ударних інструментах.

Проблему виконавства на ударних інструментах, слід розглядати у тісному зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій, зокрема звукозаписом, створенням нового звучання та використанням семплів. Саме звукозапис змушував виконавця аналізувати прослухане та вносити нові технічні прийоми і знаходити відповідний баланс між синтетичними та живими звуками.

Аналіз наукових джерел. Проблема комп'ютерних технологій у галузі музичного виконавства представлена доволі невеликим списком досліджень, у яких в основному звернено увагу на використання комп'ютерних технологій тільки в окремих галузях музичного мистецтва чи виконавства.

Так, І. Гайденко розглядає методика застосування комп'ютерних технологій у процесі аранжування та інструментування музичних творів. У дисертаційному дослідженні він порушує питання про роль комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці (Гайденко, 2005). Д. Муєдінов досліджує і розробляє методика використання комп'ютерної технології у процесі гри на трубі (Муєдінов, 2017). О. Солдатенко звертає увагу на роль комп'ютерних технологій у процесі аранжування гітарних творів (Содлатенко, 2014).

У сучасному науковому обігу існує ціла низка технічних джерел, у яких розглядаються параметри, можливості та інструкції щодо використання тих чи інших комп'ютерних програм, цифрових приладів. Разом із тим станом на сьогодні відверто бракує фундаментальних досліджень у сфері застосування комп'ютерних технологій у процесі музичного виконавства на ударних інструментах.

Мета. Метою дослідження є аналіз впливу комп'ютерних технологій на виконавство на ударних інструментах.

Основний виклад матеріалу. У 60-70 роках ХХ ст. з'явилась можливість запису звуку на магнітну стрічку. У цей час музична індустрія перебувала в стадії розквіту. Музиканти, які хотіли у вигравшному ракурсі надати звукозаписним компаніям свої таланти та вміння, потребували ефективних засобів запису музики, але таких, щоб мали прийнятну ціну. Зрозуміло, що більшість музикантів не могли

собі дозволити ні дорогого запису на професійній студії, ні професійної, надзвичайно дорогої звукозаписувальної апаратури з абсолютно неприступними цінами. Усвідомивши потреби цієї частини музикантів, компанії почали розвивати концепцію виробництва звукозаписної апаратури, яка має відносно високу якість і надійність професійного студійного обладнання і водночас залишається при цьому доступною за ціною масовому споживачеві.

Починаючи з 1941 року, після створення Конрадом Цузе обчислювальної машини, в музику поступово починає вливатись комп'ютерна техніка. Зрозуміло, що перші спроби використання комп'ютера як допоміжного засобу були досить примітивними, але упродовж галопуючого розвитку комп'ютерних технологій зокрема, в музиці комп'ютер вніс багато новизни у виконавство на ударних інструментах. Такими найбільш поширеними брендами, що стали продукувати студійні багатоканальні рекордери, були Tascam і Fostex.

У 1953 році була заснована корпорація TEAC, підрозділом якої була компанія TASCAM, яка від початку створення і на сьогодні залишилася вірною питанням виробництва інноваційної продукції для роботи в галузі звукозапису. На початку 70-х років компанія TASCAM створила пристрій, який дозволяв здійснювати звукозапис у домашніх умовах. Спроба виявилась успішною, і компанія стала розробляти професійні рекордери.

Згодом, з виникненням цифрової відео- та аудіоапаратури, звукозапис перейшов з магнітного у цифровий. Тобто з'явилась нова цифрова багатоканальна звукозаписувальна техніка, яка дозволяла здійснювати запис з будь-якого місця багато разів без втрати якості та без відчуття стикування, була зв'язана з обробками та комп'ютером. Це становило велику перевагу над магнітним записом.

Компанія успішно почала розвивати технологію звукозапису з поступовим переходом на цифровий запис інформації. З'явилися перші звукові мікшери, які мали надійну альтернативу запису на аналогові носії.

У 1996 році компанія послідовно перейшла на виготовлення приладів для цифрового звукозапису і запропонувала рекордери, які забезпечували одночасний восьмидоріжковий запис з дистанційним керуванням зі зйомної передньої панелі (Малосієв, 2016). Поряд з магнітною звукозаписувальною технікою зазнавала постійних змін і цифрова техніка.

У шістдесятих роках ХХ ст. на музичну арену вийшли перші ритм-машини. Це були прилади, здатні відтворювати задані ритми. Перші ритм-машини відтворювали доволі обмежений вибір запрограмованих ритмів: танго, вальса, року тощо.

Легкість у використанні спричинила їх швидке входження у світ музикантів, а тому й змусила виробників швидко удосконалювати ці електронні прилади. З'явилися драм-машини (*Drum machine*). Вони слугували для створення і редагування так званих лупів (англ. *Loops*) – фрагментів, що становлять певну послідовність ударів, які циклічно повторюються. Тобто, лупом є послідовність ідентичних ритмічних малюнків, створена за допомогою VST- інструменту або створена семпловими звуками.

Семпловий звук, або семпл – це звук, записаний живим виконавцем. Сьогодні існує багато бібліотек семплів, вони ліцензовані таким чином, що користувач може використовувати їх безкоштовно.

Поряд із драм-машиною розвивалась і техніка звукозапису з використанням VST- інструментів, а згодом і застосуванням семплових звуків. Такі програми, як «*Contact*», виконували функцію своєрідного додатку до основної програми звукозапису і надавали змогу відтворювати семпли (записані кимось) звуки. На початку існувало безліч створених комп'ютером звуків – окремо кожного барабана. Тому звукорежисер чи автор фонограми зіштовхувався з певними проблемами: йому було важко вибрати тембрально хороший звук, який би вдало поєднувався з іншими тембрами. А отже, з безлічі звуків, як правило, використовувались тільки декілька.

Слід зауважити, що важливим є правильний баланс між складовими ударної установки, про що навіть і не задумується професійний виконавець на «живій» ударній установці.

Ударна установка – це комплексний інструмент, що складається з декількох музичних інструментів, які належать до групи ударних. До традиційного складу ударної установки входить: великий барабан, по якому грають ногою за допомогою механічної педалі; малий барабан, закріплений на штативі; том-томи, хай-хет (дві закріплені на штативі тарілки з механічним приводом педалі, по яких грають паличкою або ногою, натискаючи на педаль), підвісні тарілки, закріплені на штативах.

Уже в перших комп'ютерних програмах роботи зі звуком було створено ряд шумових ефектів, які імітували різноманітні звуки. Головним призначенням їх було використання у кіно під час озвучування фільмів. Із плином часу були створені звукові ефекти, близькі за звучанням до ударних інструментів. Зокрема у 1984 році у Німеччині Карл Стейнберг створив компанію «Стейнберг», яка стала випускати музичне обладнання та програмне забезпечення у сфері музики. «Найзначнішими розробками цієї компанії (компанії Стейн-

берг) був протокол Audio Stream Input Output (ASIO), що забезпечує малу затримку сполучення між звуковим програмним забезпеченням і професійними звуковими картами, а також стандарт Virtual Studio Technology (VST), на якому базується робота більшості сучасних програмних синтезаторів. Іншими значними розробками були протокол Linear Time Base (LTB), VST System Link (VSL)» (Steinberg, 2019).

У цих програмах були створені набори звукових ефектів ударних інструментів, а також і музичні додатки до програми, тобто, VST-plugins, уже з більш наближеним звучанням до ударних інструментів. Зокрема – VST-Addictive Drums. У програмі використовувався музичний секвенсор, або секвенсер (англ. *Sequencer*, від англ. *Sequence* – «послідовність») – апаратний пристрій або прикладна програма для запису, редагування і відтворення «послідовності MIDI-даних», яка має можливість користуватися звуками VST, записувати та відтворювати їх у певних послідовностях. За допомогою MIDI-зв'язку існує можливість відтворювати звуки ударних інструментів за допомогою фортепіанної клавіатури. Власне фортепіанна техніка гри вносить певні особливості у процес створення музичного треку з використанням VST-звуків ударних інструментів. За умови використання багатотрекового запису виникла можливість накладання одних лупів на інші, що у процесі відтворення надавало нового звучання. Досить часто ці лупи знаходили схвалення у музикантів-практиків і набували популярності у виконавстві, що таким чином стимулювало виникнення і поширення нових музичних рисунків та парадігм, тобто зміни послідовності рук під час виконання однакової кількості ударів. Наприклад: права, ліва, права, права – ліва, права, ліва, ліва.

Практично відразу програми Steinberg Nuendo, Steinberg Cubase набули популярності.

Steinberg Cubase – це комп'ютерна програма, яка дозволяє створювати, записувати і міксувати музику. У 1996 році Компанія Стейнберга практично здійснила революцію у сфері створення музичних ефектів: була створена і введена в дію технологія VST (Virtual Studio Technology), яка створила можливість обробки цифрового сигналу і тим самим значно спростила роботу над музичним звуком. Це в свою чергу привело до значного здешевлення роботи над обробкою звуку. Зокрема, до існування цієї програми під час запису живої ударної установки чи інших шумових інструментів було неможливим створити багатоканальний запис, вже не кажучи про звукові обробки, такі як компресія, лімітування чи реверберація.

З виникненням програм звукозапису та розвитком індустрії з виготовлення ударних інструментів перед виконавцями та звукорежисерами постали нові завдання: уміти здійснити правильний вибір інструменту та забезпечити максимально якісний запис інструментів.

Щодо вибору інструменту серед таких фірм, як DW, Sonor, Yamaha, Tama, Ludwig, Premier важливим є правильно знайти звучання, яке б відповідало стилю самого треку. Наприклад, під час записування фанкових та джаз-рокових композицій малий барабан, на нашу думку, у звуковисотному діапазоні є дещо вищим, тобто це потребує максимальної натяжки пластику – основної поверхні барабану, по якій виконуються удари паличками чи руками. Також часто використовується малий барабан піколо (Snare Piccolo) Натомість класичні джазові треки потребують дещо нижчого звучання малого барабану, що досягається слабкою натяжкою пластику чи використанням барабана з доволі глибоким кадлом – основним дерев'яним чи металевим корпусом барабана.

Щодо звучання бас-барабана, то також існує багато особливостей. Як відомо, у сучасній поп-музиці використовується доволі низьке звучання зі своєрідним цоканням (рос. *щелчок*), що досягається збільшенням високих частот в діапазоні від 6 000 - 20 000 герц.

Том-том – це середньої величини барабан китайського походження. Він доволі глибокий, кріпиться на ніжках.

Сучасні том-томи відрізняються від китайських класичних тим, що мембрани у них не закріплені наглухо, а натягнення шкіри регулюється гвинтами, а тому висота звуку може змінюватись залежно від натягу шкіри. Пікколо, сопрано, альтові том-томи входять до складу ударної установки і кріпляться на бас-барабані.

Щодо вибору том-томів існують різні погляди. Так, частина музикантів вважає, що оптимальним є сет (комплект) з барабанів діаметром у 10, 13, 14 дюймів. Прихильники низького звучання том-томів використовуватимуть сет з том-томів діаметром 12, 14, 16, дюймів, а також з використанням флор-тома з діаметром 18 дюймів. Зазвичай фірма пропонує демонстраційні мембрани для барабанів. Тому під час придбання ударної установки слід звернути увагу на верхні та нижні мембрани, або ж згодом замінити їх на мембрани вищого класу, що додасть максимально якісного звучання. Серед найбільш відомих фірм, які продукують барабанні пластики-мембрани, є Evans, Remo. Пластики суттєво відрізняються щодо цінової категорії, що має пряму залежність з їх звучанням та тривалістю експлуатації. Так, пластик Remo Ambassador, Remo Pinstripe за умови правильної

експлуатації та при правильній постановці рук буде у використанні упродовж доволі тривалого періоду.

Серед відомих брендів постачальників тарілок варто виділити Sabian, Paiste, Zildjian. Слід зазначити, що на сьогодні дедалі частіше використовуються виконавцями тарілки з малим діаметром, тобто тарілки-Splash. Також незайвим буде звернути увагу і на стійки та кріплення, адже при використанні дорогої та якісної тарілки звук можна зіпсувати через неправильне кріплення тарілки до самої стійки. Така наче проста відсутність фетрових прокладок може стати причиною появи зайвого бриніння та інших побічних небажаних звукових ефектів.

Важливим етапом у реалізації звукозапису є правильний добір мікрофонів. На сучасному етапі існує широкий вибір фірм, які виготовляють мікрофони як для концертного виконання, так і для звукозапису. Відомо, що кожен барабан має власний звуковисотний діапазон, тому мікрофон повинен повністю сприймати й передавати спектр його звучання. Так, для малого барабану та том-томів використовують мікрофони так званої близької дії, тобто ті, що сприймають сигнал не далі 12-15 см. А для запису чи озвучення тарілок – широкоембранні мікрофони, які сприймають сигнал з більшої відстані. Для прикладу, бас-барабанний мікрофон сприймає частоту від 20 гц до 10000 гц. Як бачимо, цей мікрофон сприймає нижні звукові частоти. У процесі запису часто використовуються два мікрофони: Shure Beta 52, який сприймає звук з переднього пластику, та Shure Beta91A, який знімає звук з середини кадла барабана та переднього пластику. Завдяки міксування двох сигналів можна досягти достатньої глибини звуку та максимального клацання.

Пропонуємо таблицю найбільш уживаних мікрофонів, які використовуються у процесі запису ударної установки.

KICK DRUM Бас-барабан	Shure beta52 Shure beta91A AKG-D112 Audix D-6
SNARE DRUM Малий барабан	Shure sm 57 Audix i5 Audix Micro-D
TOM-TOM Том-том	Shure beta57 Shure beta56A Audix D4 Sennheiser e904
OVERHEAD Тарілки	Rode NT55MP Neumann KM184 Sennheiser e914 Shure SM81 AKG c1000s AKG c391b

Важливим є розташування мікрофонів над поверхнею барабана. Для прикладу, мікрофон малого барабана розташовується на відстані 3–5 см над верхнім пластиком неподалік від обруча малого барабана, направлений під кутом 45 градусів до центру барабана. Слід зауважити, що для озвучення чи запису малого барабана використовується також додатковий мікрофон, який розташовується під нижньою мембраною та сприймає звук пружин і нижньої мембрани. Під час міксування двох сигналів можна досягти найбільш повного звучання інструмента.

Традиційно для відтворення звучання тарілок використовується два мікрофони, які розташовані з правого та лівого боку ударної установки, тобто над тарілкою креш (Crash) та райд (Ride). Під час використання виконавцем більшої кількості тарілок можливим є застосування відповідно більшої кількості мікрофонів. Це дозволяє у процесі зведення більш оптимально розставити акцентові тарілки по панорамі каналів LR. Отже, етап підготовки до звукозапису включає декілька складових частин, не менш важливих, ніж саме виконання музичного полотна.

Наступним етапом звукозапису є процес комутування кабелів від мікрофонів до звукового пристрою, який перетворює аналоговий сигнал у цифровий. У цьому випадку мається на увазі багатоканальна звукова карта, яка комутується з комп'ютером за допомогою USB-портів, FireWire 1394 та ін.

Усі операції такого характеру здійснюються за допомогою інтерфейсу. Сам термін має доволі широке значення і використовується у багатьох сферах комп'ютерної техніки. Щодо аудіо-інтерфейсу у музичній галузі, то це є пристрій, який забезпечує цифровий звукозапис. Провідними фірмами – виробниками таких аудіо-інтерфейсів є Tascam, Motu, TC-electronics, M-Audio.

Кожен мікрофон комутується кабелем на окремий вхідний канал інтерфейсу. Важливим у робочій програмі звукозапису правильно встановити зв'язок між інтерфейсом та відразу правильно номінувати канали. У подальшому це суттєво полегшить роботу та пошук окремих інструментів ударної установки в самому комп'ютері. Під час тестування кожного окремого інструмента виконавцем слід правильно виставити так звані пікові точки щодо чутливості. Зазвичай під час тестової гри (для проби) динаміка виконавця є дещо слабшою, а в процесі запису виконавець максимально відкриває можливості гри як на *piano*, так і на *forte*, тому необхідно звернути увагу на силу звучання при максимальному *forte*. Вхідний сигнал з

кожного джерела не повинен перевищувати рівень НУЛЬ та заходити у так званий пік. Адже під час перевищення рівня звукової чутливості при записі виникнуть зайві побічні небажані ефекти, хрипіння, так звані «запирання» та ін.. Сучасні комп'ютерні програми пропонують виконавцю як довільне виконання, так і виконання при чіткому дотриманні метроному. Знаючи наперед усі метроритмічні зміни у процесі виконання, можна заздалегідь прописати зміни розміру, темпу твору.

Сьогодні існує величезна кількість приладів для багатоканального звукозапису. І тому обов'язково потрібно згадати про цифрові мікшерні пульти, які також дають можливість через USB-порт виконувати функцію багатоканального інтерфейсу. Мікшер, або мікшерний пульт слугує для поєднання (мікшування) різних акустичних властивостей звуку музичних інструментів і використовується в усіх сферах звукозапису. Такі фірми, як Midas, Yamaha, Behringer продукують багатоканальні пульти високого класу, які мають самостійну функцію онлайн-запису або ж дозволяють під'єднуватись до комп'ютера і виконувати функції звукової карти.

Не менш важливими у процесі звукозапису є і суто фізичний комфорт для музиканта під час виконання музичного твору. Перед звукозаписом необхідно подбати про цілий комплекс таких умов. Приміщення, у якому здійснюється звукозапис, повинно мати достатньо місця, щоб не сковувати рухів музиканта під час виконання музичного твору, воно має бути достатньо освітлене, провітрене, з доброю вентиляцією повітря. Музикант повинен працювати у добре налаштованих навушниках. Не слід випустити з уваги і саму конфігурацію приміщення. Стіни приміщення мають бути добре заглушеними. Особливої уваги вимагають гострі кути, наявні у приміщенні, де здійснюється звукозапис. Вони можуть ставати перешкодами у процесі якісного запису звуку, тому прийнято на гострих кутах приміщення виставляти так звані звукові пастки зі спеціального звукоізоляційного матеріалу (поролон, мінеральна вата, гіпсові плити тощо). Однак відомо, що найкращим звукоізоляційним матеріалом вважається повітря, тому багато студійних приміщень спроектовані таким чином, що перед ними є невеликі глухі коридори, як і між самими залами для звукозапису.

Після етапу підготовки можна приступити і до самого процесу звукозапису. Сучасна звукотехніка дає змогу багаторазового повторення одного чи двох тактів музичної канви без втрати якості чи відчуття стику. Також з будь-якого місця треку ми можемо перезаписати, накласти чи видалити

звукову інформацію, тобто зробити все, що вважаємо за потрібне у даному випадку. Цього не можна було зробити під час запису на магнітні стрічкові прилади. Виконавець був поставлений у дуже вузькі рамки: він був змушений бездоганно виконати свою партію від початку до кінця. Можливість так званої квантизації (вирівнювання метро-ритму чи висоти звуку) також дала змогу в ритмічно нечітких місцях всі акценти чи нерівно зіграні фрагменти. Однак, з нашого погляду, висококваліфікований звукорежисер далеко не завжди вдається до вирівнювання метроритму, бо у цьому випадку виконання твору живим виконавцем набуває забарвлення твору, виконаного ритм-машиною. За умов використання цифрових технологій та комп'ютерної техніки з'явилась можливість отримання якісного чистого звукового запису, позбавленого побічних шумів чи зайвих гармонік.

Велику роль під час зведення усіх треків ударної установки відіграють власне обробки кожного треку зокрема. Як відомо, мікрофон, розташований біля бас-барабана, окрім kick-drum, буде сприймати слабший сигнал з інших інструментів, а мікрофони, розташовані біля том-томів будуть захоплювати звучання малого барабана чи тарілок. Саме для вирішення чіткого сигналу кожного окремого інструмента існують такі аналогові прилади чи комп'ютерні обробки, як Gait. Власне функцією цієї обробки і є забирати все зайве і залишати те, що потрібно.

Висновки. Як бачимо, комп'ютерні технології сьогодні стали невід'ємним компонентом, що забезпечує якісний музичний продукт у сучасному виконавстві на ударній установці та інших музич-

них інструментах. Для досягнення досконалого запису ударних інструментів сьогодні існує безліч комп'ютерних обробок, плагінів, цифрових та аналогових приладів. У поєднанні з натуральним звучанням в канву сучасного мистецтва тісно увійшли синтетичні звуки чи лупи, створені за допомогою комп'ютерних технологій. Синтез такого поєднання спровокував появу нового підходу до виконавства на ударних інструментах. Зокрема, в технічні властивості виконавця входили нові парадідли, ритми, секвенції, які спочатку були створені за допомогою комп'ютера, потім були проаналізовані і схвалені під час прослуховувань, а далі набули широкого застосування у процесі виконавства.

Комп'ютерні технології звукозапису за умови дотримання чіткого ритму з використанням метроному надали виконавцеві можливість не повторювати одні й ті самі фрагменти музичного твору, а просто їх копіювати, що суттєво заощаджувало час.

Проте з появою драм-машин чи синтетичних звуків упродовж тривалого часу вважалося, що комп'ютерні технології витіснять живе виконавство. Та з плином часу застосування цих технологій призвело до вдосконалення почуття ритму, технічної бази виконавця і музичного виконавства в цілому.

Обсяги статті не дозволили заглибитись і в інші аспекти музичного виконавства на ударних інструментах за допомогою комп'ютерних технологій. Так, широкого висвітлення потребує проблема звукорежисури для ударних інструментів, а також пошуку виконавцем нових ритмів чи лупів у синтезі з цифровим звучанням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайдено І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 19 с.
2. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : дис. ... канд. наук мистецтвознавства за спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. URL : http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%9C%D1%83%D1%94%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D0%94.pdf (дата звернення 4.04.2020).
3. Солдатенко О. І. Комп'ютерні технології та гітарні аранжування в розвитку музичних здібностей учнів : навч.-метод. посіб. для вчителів та учнів шкіл естет. вихов. Чернівці : Видавець Лозовий В.М., 2014. 88 с.
4. А Малосієв. История Fostex, локомотива профессиональной акустики. URL : <https://www.iphones.ru/iNotes/581434> (дата звернення: 04.04.2020).
5. Welcome to Steinberg. URL : <https://www.steinberg.net/en/home.html> (дата звернення: 10.07.2019).

REFERENCES

1. Gaidenko I. A. (2017). Rol muzychnyh kompjuternyh tehnologij u suchasnij kompozitorskij praktyci [The role of music computer technology in contemporary composing practice]: abstract of the dissertation of the candidate of sciences of art. 17.00.03 – Muzychne mystectvo. Harkivskij derzh. Un-t mystectv im. I.P. Kotlarevskogo.H., 2005. 19 p.[in Ukrainian].
2. Muedinov D. M. (2017). Netradycijni vykonavski pryjomy gry na trubi v konteksti istoryko-hudodnogo rozvytku [Non-traditional performing techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development]: the dissertation

of the candidate of sciences of art : 17.00.03 – Musical arts, 2017. URL: http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%9C%D1%83%D1%94%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D0%94.pdf (last accessed 4.04.2020) [in Ukrainian].

3. Soldatenko O. I. (2014). Kompjuterni tehnologiji ta gitarni arandguvannja v rozvytku muzychnyh zdibnostej uchniv: navch.-metod.posib.dla vchyteliv ta uchniv shkil estet. vyh. [Computer technology and guitar arrangements in the development of students' musical abilities: teaching aids for teachers and students of aesthetic education schools]. Chernigiv: Vydavec Lozovyj V.M. 88 p. [in Ukrainian].

4. А Малосиев. История Fostex, локомотива профессиональной акустики. А. Malosijev. Istorija Fostex, locomotive professionalnoj akustiki [The history of Fostex, the locomotive of professional acoustics]. URL: <https://www.iphones.ru/iNotes/581434> (last accessed 04.04.2020) [in Russian].

5. Welcome to Steinberg. URL: <https://www.steinberg.net/en/home.html> (last accessed 10.07.2019).

УДК 784.4 (477.86)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208919>**Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА,***orcid.org/0000-0001-5188-1491*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *olgafp4@ukr.net*

НАРОДНОПІСЕННІ ПУБЛІКАЦІЇ МИТЦІВ ЗАКАРПАТТЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИОГРАФІЇ

Метою дослідження є висвітлення етнорегіональної специфіки зародження народнопісенних публікацій митців Закарпаття в аспекті історіографії. Методологія дослідження полягає у використанні історичного, культурологічного, мистецтвознавчого та теоретичного підходів. У статті також акцентовано увагу на розкритті становлення музичного фольклору на Закарпатті. Охарактеризовано історико-джерелознавчий аспект вивчення проблематики. Проаналізовано зародження національної свідомості, інтенсивність музикознавчих зацікавлень, короткочасність першої хвилі національного піднесення. Висвітлено народномузичні публікації закарпатського музичного фольклору. Зазначено, що постійні війни, низький рівень музичної освіти на Закарпатті у XVII – на початку XIX століть обумовили малу кількість записів мелодій.

Характерною ознакою літературно-фольклорних пісень став сольний спів без інструментального супроводу, рідше – гуртовий спів. Найчастіше використовувався унісонний з терцовою второю або з елементами народної гетерофонії.

Зародження музичної фольклористики відбувалося в період пробудження національної свідомості. У зв'язку з постійною боротьбою чималої кількості політичних партій культурно-мистецький рух на Закарпатті не був однорідним. Завдяки літераторам сформувалася своєрідна літературно-фольклорна хвиля. Доведено, що період міжвоєнного двадцятиріччя на території Закарпаття у житті українців був етапом збирання й публікування фольклорного матеріалу. Публікування митцями пісенних збірників мало на меті заповнення прогалини в культурному житті Закарпаття в контексті національно-патріотичного виховання молоді. Дослідницька діяльність фольклористів та літераторів Закарпаття на межі XIX і XX століть була багатовекторною, адже охоплювала літературну, суспільну та наукову сфери цієї проблематики.

Ключові слова: Закарпаття, історія, дослідники, музичний фольклор, народномузичні збірники.

Olga FABRYKA-PROTSKA,*orcid.org/0000-0001-5188-1491*

Candidate of the Art History,

Associate Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies

and Folk Instrumental Music Art

Institute of Art of Vasil Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *olgafp4@ukr.net*

FOLKLORE WRITINGS OF TRANSCARPATHIAN ARTISTS IN THE CONTEXT OF HISTORIOGRAPHY

The purpose of the study is to highlight the ethno-regional specificity of the origin of the folk writings of Zacarpathian artists in the aspect of historiography. The methodology of the study is to use historical, cultural, artistic, and theoretical approaches. The article also focuses on the disclosure of the ethno-regional specificity of the formation of musical folklore in Zacarpathia. The historical-source aspect of the study of the problem is characterized. The origin of national consciousness, the intensity of musicological interest, the short duration of the first wave of national uplift is analyzed. Folklore publications of Zacarpathian musical folklore are covered. It is noted that the constant wars, the low level of music education in Zacarpathia in the seventeenth – early nineteenth centuries caused a small number of records of melodies. The characteristic feature of literary-folk songs was solo singing without instrumental accompaniment, rarely – group singing. Most often used in unison with the friction second or with elements of folk heterophony. The origin of musical folklore was during the period of awakening of national consciousness. Due to the constant struggle of many political parties, the cultural and artistic movement in Zacarpathia was not homogeneous. Thanks to the writers, a kind of literary and folklore wave was formed. It is proved that the period of the interwar twentieth century in the territory of Zacarpathia in the life of Ukrainians was a stage of collecting and publishing folk material. The publication of song collections by the artists was intended to fill the gap in the cultural life of Zacarpathia in the context of national-patriotic upbringing of young people. Research activity of folklorists and writers of Zacarpathia at the turn of XIX and XX centuries. It was multi-vector because it covered the literary, social and scientific spheres of this issue.

Key words: Zacarpathia, history, researchers, musical folklore, folklore collections.

Постановка проблеми. Територія Закарпаття – це поліетнічний край, який населяють слов'янці (бойки, гуцули, лемки), угро-фіни, романо-германці. Взаємодія українсько-угорських, українсько-словацьких та українсько-румунських зв'язків значною мірою складає етно-регіональну специфіку запропонованого регіону. Географічне розташування Закарпаття позначалося на музично-фольклористичних процесах. Найзахідніше пограниччя вітчизняної культури стало однією з найближчих територій для пізнання європейськими вченими.

Аналіз досліджень. Серед науковців, праці яких розкривають етнографію та фольклор Закарпаття, слід назвати І. Панькевича, В. Гошовського, Б. Барток, Д. Задора, Ю. Костьо (Костюка), М. Мушинку, З. Василенко, В. Мадяр-Новак, К. Оленич, М. Тиводара, Л. Мушкетик, І. Пірова, Г. Павленко, П. Федака, О. Рудловчак, Т. Росул, І. Хланту, К. Чаплик.

Тривалий розвиток у складі Угорської та Чеської держав та відірваність від основних українських земель спричинили появу оригінального фольклору. За висловом В. Новак-Мадяр, «закарпатський фольклорний матеріал часто ставав об'єктом порівняльних студій іноземних учених: чесько-українські співставлення Яна Благослова у «Чеській граматиці» (1558), угорсько-українські порівняння Белли Бартока у дослідженні «Музика Угорщини та сусідніх народів» (1934) та ін.; – і, нарешті, сучасні тенденції осмислення цілісної картини розвитку української етномузикології вимагають обов'язкового врахування закарпатського матеріалу» (Мадяр-Новак, 2011: 64–89).

Етномузиколог Володимир Гошовський значно розширив хронологічні межі вивчення історії музичного фольклору Закарпаття від XIX до середини XX століття. Зокрема, митець віднайшов архівні матеріали та раніше невідомі закарпатські народнописенні записи, зібрав та оприлюднив нові відомості про музично-фольклорні напрацювання на території Закарпаття. Результатом роботи В. Гошовського стало:

1) розширення списку відомих музично-фольклорних матеріалів із Закарпаття, а саме збірників, наукових робіт, польових досліджень і звукозаписів народних пісень (опубліковано в оглядовому нарисі «Из истории собирания и изучения украинских песен Закарпатья», що є передмовою до книги «Украинские песни Закарпатья» (Гошовський, 1968: 62–71);

2) ґрунтовний науковий аналіз закарпатських музично-фольклорних збірників XIX століття

І. Югасевича, Н. Нодя і В. Талапковича (Гошовський, 1965: 203–215; Гошовський, 1967: 211–217);

3) публікація епістолярної спадщини про музичний фольклор краю (листування Філарета Колесси та Івана Панькевича (Гошовський, 1986: 107–147).

В. Гошовський зібрав відомості про збирачів і дослідників народної музики Закарпаття, опублікував цінні історичні документи та розпочав поглиблену характеристику закарпатських музично-фольклорних матеріалів, котру, на жаль, не завершив. Погоджуючись з думкою В. Мадяр-Новак, зазначаємо, що праця В. Гошовського на довгі роки залишалася основним інформаційним джерелом про історію формування етномузикології в найзахіднішому регіоні України, досі не втратила своєї актуальності (Мадяр-Новак, 2011). Продовження цієї тематики розвивалось у двох напрямках, таких як:

– праця над бібліографією музичної фольклористики, а саме оглядовий нарис Михайла Гиряка про закарпатські збірники, статті й експедиційні дослідження Східної Словаччини (Гиряк, 1986: 315–326);

– дослідження історії вивчення народної музики краю, пошук нових фактів.

Зокрема, погоджуючись із думкою В. Мадяр-Новак, серед найцікавіших і найбільш значних публікацій з цієї теми маємо відзначити статті Олени Рудловчак (про збирання закарпатських народних пісень у XIX столітті та фольклорні нотні збірники В. Талапковича і Н. Нодя) (Рудловчак, 1983: 183–493; Рудловчак, 1992: 48–53), Юрія Костюка (про внесок Ф. Колесси у розвиток музичної фольклористики Закарпаття) (Костюк, 1971: 10–11), Миколи Мушинки (про перші закарпатські фонозаписи Г. Стрипського, огляд фольклористичної діяльності О. Дутко та нові цікаві факти про народномузичні фонозаписи І. Панькевича) (Мушинка, 2002), Дезидерія Задора (про творчі взаємини Д. Задора з Б. Бартоком у вивченні закарпатського музичного фольклору) (Мар'ян, 2005), Богдана Луканюка (Луканюк, 1995), Віри Мадяр-Новак (Мадяр-Новак, 2006: 120–135; Мадяр-Новак, 2005: 292–327; Мадяр-Новак, 2003: 150–159; Мадяр-Новак, 2003: 76–86; Мадяр-Новак, 2006: 45–47; Мадяр-Новак, 2003: 128–135).

Метою статті є висвітлення етнорегіональної специфіки зародження народнописенних публікацій митців Закарпаття в аспекті історіографії.

Виклад основного матеріалу. На думку багатьох дослідників, перші записи закарпатського музичного фольклору були поодинокими і стихійними та склали своєрідну передісторію музичної

фольклористики краю. Фіксація народних мелодій Закарпаття митцями розпочалась одночасно з аналогічними процесами в інших регіонах України, однак через несприятливі соціально-економічні та політичні умови процес збирання народних пісень призупинився до середини XIX століття через війну (1526–1711 роки) між австрійською династією Габсбургів і Трансільванією, занепад, голод та епідемії. Негативну роль відіграла також влада Австро-Угорщини, котра вважала регіон сировинним придатком і не піклувалася про його економічний та культурний розвиток. Короткочасними «оазисами», коли народна культура на Закарпатті дещо оживала, були кінець XVII та рубіж XVIII – XIX століть (Мадяр-Новак, 2011).

XVIII – XIX століття увійшли в історію Закарпаття як «просвітительський» період завдяки єпископу Андрію Бачинському (1732–1809 роки) Ужгород перетворився на культурний центр. Стали відомими такі митці, як Василь Довгович, Михайло Лучкай, Іван Фогорашій. Однак через економічну відсталість і сильний політичний тиск влади багато молодих прогресивних діячів покинули Закарпаття.

Час появи перших текстових записів народних пісень на Закарпатті сягає 1558 року. Дослідниця В. Мадяр-Новак констатує, що найдавніші музично-фольклорні записи належать С. Кульчевському та І. Югасевичу-Склярському, яких об'єднувала така спільна риса: музичні записи були віднайдені в церковних рукописах. Загалом значна часова віддаленість, постійні війни, низький рівень музичної освіти на Закарпатті у XVII – на початку XIX століть обумовили малу кількість записів мелодій.

Зародження музичної фольклористики на території Закарпаття було пов'язане з добою пробудження національної свідомості. На відміну від інших українських територій, в історії становлення музичної фольклористики на Закарпатті у 1830–1860-х роках сформувалася своєрідна літературно-фольклорна хвиля. Через обмаль музично освіченої інтелігенції та її недостатній професійний рівень створення пісенників було започатковано літераторами, а не музикантами (Гошовський, 1967: 211–217). Це сприяло популяризації народних мелодій у колах місцевої інтелігенції. Серед відомих літераторів 1850–1860-х років слід назвати Олександра Духновича, Олександра Павловича, Николая Нодя (Мадяр-Новак, 2011). В. Гошовський вважав збірник «Русській Соловій» (14 пісень) М. Нодя композиторським (з авторськими варіантами народних пісень і власною музикою), а М. Загайкевич – фольклорним.

В основу першого визначення покладено титульну вказівку збірника: «сочинено [...] Николаем Нодь», а другого – фольклорне звучання мелодій. «Яскраво виражену національну належність віддзеркалила назва – «Русській Соловій», а число «1» на титульній сторінці засвідчувало, що для «Літературного заведення Пряшівського» це було перше нотне видання, яке започатковувало гарну традицію публікування українських пісенників. Збірник присвячений молоді («Юношеству Русскому»), адже як педагог Ужгородської духовної семінарії та українських шкіл Н. Нодя піклувався про духовний розвиток молодих людей. Він бачив у них майбутнє нації і поставив перед собою ціль – пробуджувати повагу і любов до рідної мови та музично-фольклорних джерел» (Мадяр-Новак, 2011: 72). Репертуарний збірник Н. Нодя характеризується низкою художніх особливостей, притаманних літературно-фольклорній хвилі тієї доби, і має три тематичні групи текстів, а саме національне «пробудження» (№ 1–2); кохання (№ 3–13); подолання непорозумінь між народами (№ 14). Національний чинник втілює українська мова, а посилює його фольклорна музика, в якій домінують українські народні мелодії та витриманий принцип чергування «рідного» з «чужим». Митець Н. Нодя захоплювався явищами романтизму, зокрема емоційними піснями-романсами, яскраво національними народними танцями та піснями авторського походження, котрі у XIX столітті визначали музичну культуру міст. Таке захоплення закарпатської інтелігенції міським фольклором не передбачало строгого розмежування справжніх фольклорних мелодій та авторських, про що свідчать також народнопісенні текстові записи та багатьох інших закарпатських збирачів фольклору XIX століття, зокрема О. Духновича, М. Лучкая. Географія записів Н. Нодя – це міста західної частини Закарпаття (більшою мірою – Ужгород, лише частково – Пряшів), з якими в кінці 1840-х – на початку 1850-х років було пов'язане життя Н. Нодя. Звідси випливає зв'язок з лемківським фольклором. У збірнику відсутні коломийки, відчутний угорський вплив. На думку закарпатського музикознавця І. Задорожного, на музичному рівні переважають мажор і дводольний метр (типові риси для закарпатських лемків), домінують помірні темпи (що зумовлене тяжінням до лірики), а щодо форми спостерігаємо популярність народних мелодій з будовою ААВА (АА1ВА; АВВА). Такі риси не лише характеризують пісенник Н. Нодя, але й висвітлюють особливості міського музичного побуту західної частини Закарпаття середини XIX століття. «З огляду на

мізерну кількість збережених нотних матеріалів і той факт, що більшість зафіксованих мелодій вже не побутує, опубліковані записи Н. Нодя мають великий науковий інтерес. У такому підкладанні до авторських текстів фольклорних мелодій Н. Нодь не був єдиним», – як зазначає В. Мадяр-Новак. Ф. Ковач на сторінках «Краєзнавчого словника русинів-українців Пряшівщини» висловив думку про те, що у літературно-фольклорному руслі працювало ще декілька учнів К. Матезонського, зокрема яскравий музикант того часу Михайло Старецький, який «збирав фольклор, писав тексти пісень і складав до них мелодії» (Ковач, 1999: 326).

Паралельно з літературною хвилею у 1830-х роках збирачі фольклору на основі автохтонних текстів з мелодіями почали створювати нотні збірники. У 1850–1860-х роках процес утвердження «руської народності» на Закарпатті не припинився, він перейшов в інше русло, а саме з політичного в культурно-просвітницьке. Відомим діячем був Олександр Духнович, який сприяв утвердженню української мови й літератури, становленню та духовному відродженню «руської народності» Закарпаття. Його називали «будителем карпаторуського народу». О. Духнович створив і очолив «Літературное завіденіе Пряшевское» (1850–1853 роки), яке стало головним осередком культурно-національних процесів у краї. За короткий час йому вдалося зорганізувати інтелігенцію краю до збирання фольклору. Спостереження І. Довгалюк та П. Федаки свідчать про те, що у періодиці, зокрема альманахах «Зоря Галицькая», «Поздравление русинов», газети «Вісник», «Світ», були відсутні нотні записи закарпатських народних пісень.

Задля поширення музичної освіти на території Закарпаття у 1843 році вихованці К. Матезонського та регенти-композитори створили перше об'єднання музикантів «Общество музыкальное», а у 1865 році це товариство відкрило першу в Ужгороді (та й у краї) музичну школу (Росул, 2002: 19, 145). За висловом В. Мадяр-Новак, «у другій половині 1860-х років на Закарпатті «визріла» ситуація, коли кількість музично грамотних людей стала достатньою, а потреба у публікаціях фольклорних записів – актуальною (іншими словами, виник суспільний попит на музичний запис народних пісень)» (Мадяр-Новак, 2011). Ініціатором став Є. Фенцик, який у 1868 році на сторінках газети «Світ» надав ідею публікувати в кожному номері по одній народній пісні з нотами (Федака, 2008: 37). Однак реалізувати задумане не судилося.

До музично обдарованої та національно свідомої закарпатської інтелігенції періоду національного піднесення належить постать священика Василя (Іоанна) Талапковича (1806–1888 роки). О. Духнович охарактеризував його так: «Ревный русин, да и пивец» (Рудловчак, 1983: 465). В. Талапкович творчо співпрацював з істориком та етнографом, засновником закарпатської фольклористики Михайлом Лучкаєм. Збирацьку діяльність В. Талапкович розпочав у 1830-х роках. Працював парохом, продовжував починання М. Лучкая. «У революційний період на хвилі національного піднесення В. Талапкович виявився першим, хто відгукнувся на заклик О. Духновича надсилати фольклорні матеріали для публікації» (Мадяр-Новак, 2011). З фольклорними публікаціями В. Талапковича ознайомився Я. Головацький. Сьогодні збірник Я. Головацького, який містить записи В. Талапковича, зберігається у рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки НАНУ імені Василя Стефаника. Словесні тексти з нього були опубліковані 1878 року у третьому томі видання Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», а нотний матеріал побачив світ тільки у 1983 році в 11 томі Наукового збірника Музею української культури в Свиднику завдяки О. Рудловчак (Мадяр-Новак, 2011). Нині, за висловом В. Мадяр-Новак, збірник під назвою «Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями» – це єдиний збережений музичний збірник Василя Талапковича, дата створення якого не встановлена. Збірник різножанровий, містить дві частини. Перша частина має 29 мелодій «русско-народних пісень», 304 словесних тексти (з яких 289 коломийок, 12 зразків необрядового фольклору, зокрема балади, лемківські співанки, новоугорські пісні; три «забавні приспиви для дітей», а також список пісень, популярних серед тогочасної інтелігенції (15 номерів). Друга частина містить 269 прислів'їв, 6 скоромовок, 32 загадки. Серед необрядового фольклору є такі зразки, як співані коломийки, лемківські співанки, балади, новоугорські пісні, пісні новітнього походження зі структурою (4+4). Є три зразки календарно- (жнивні пісні, з коментарем «в час жнив») та родинно-обрядового фольклору (весільні пісні та ладканки) (№ 16, 31, 35). За висловом дослідників, це одні з найперших записів мелодій закарпатських ладканок, жнивних і весільних пісень. Цінними є також музичні спостереження В. Талапкович першим серед місцевих музикантів звернув увагу на мелодичну спорідненість весільних і жнивних пісень. У групі танцювальної музики подано коломийки, шумки,

«талалайки» (лемківські співанки) та приспівки до весільних танців. Автор враховував віковий чинник, зробив поділ між авторськими («штучними») та народними співанками; висвітлив питання класифікації, а саме поділ народнопісенної культури на впливові й питому; врахування території побутування традиції.

Новий етап у вивченні закарпатсько-української етнографії та фольклору розпочався на межі XIX і XX століть. Дослідницька діяльність стає багатограннішою, охоплює літературну, суспільну та наукову сфери. У 1912 році композитор Б. Барток у селах Виноградівського і Тячівського районів записав 50 народних пісень та 42 зразки інструментальної народної музики. Вивчення українських пісень спонукало митця до з'ясування українсько-угорських пісенних взаємодій, на основі чого він дійшов висновку щодо впливу української коломийки на пісні угорських пастухів. Він вважав, що коломийка, поширена на Закарпатті, впливала на формування угорських пісень, які пізніше стали джерелом військових танцювальних та нових угорських пісень.

У 1919 році після приєднання Закарпаття до складу Чехословацької республіки розпочався процес національно-культурного відродження. Т. Росул зазначає, що охоплена почуттям національної гідності інтелігенція краю отримала широкі права й можливості для розвитку національної культури, розгорнула активну роботу зі збирання та вивчення народної (зокрема, музичної) творчості. Чимало долучилося аматорів, хоча їх записи не завжди відповідали зростаючим вимогам, які висувала фольклористика (Росул, 2002).

Історію вивчення музичного фольклору Закарпаття започаткували у 1920–1930-х роках всесвітньовідомі етномузикологи Філарет Колесса та Климент Квітка.

У 1923 році Ф. Колесса опублікував збірник «Народні пісні з Південного Підкарпаття», який містить 153 пісні, записані в селах верхньої ріки Уж Східної Словаччини. Зібраний матеріал систематизовано на основі ритмічних фігур і складочислення строфи. У 1938 році вийшов у світ збірник під назвою «Народні пісні з Підкарпатської Русі» Ф. Колесси, який науковці вважають одним з найкращих в українській фольклористиці Закарпаття. До книги увійшли 130 текстів та 159 мелодій разом із варіантами. Автор згрупував їх у два розділи, такі як обрядові та звичайні (світські) пісні. Серед відомих наукових праць Ф. Колесси слід назвати «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті

(Колесса, 1934; Колесса, 1946). У фольклорних працях Ф. Колесса детально проаналізував музичний спадок Підкарпатської Русі, надаючи узагальнюючу характеристику на фоні сусідніх країн. Автор вперше в українській фольклористиці обґрунтував існування діалектів у музичному фольклорі й зазначив, що у народних співанках Закарпаття домінує загальноукраїнська основа.

Значну роль у розвитку фольклорно-етнографічної думки Закарпаття відіграло товариство «Просвіта», засноване у 1920 році.

Чималий внесок у вивчення музичного фольклору Підкарпатської Русі здійснив лінгвіст та літературознавець Іван Панькевич. У своїх дослідженнях Т. Росул зазначає, що митець планував заснувати при музеї товариства «Просвіта» в Ужгороді архів закарпатської народної пісні та видати з його матеріалів збірник. Протягом 1929–1935 років І. Панькевич організовував запис серії грамофонних платівок зі зразками інструментальної та вокальної народної музики підкарпатських русинів; писав статті про відомих фольклористів, а саме В. Гнатюка, І. Поливки, М. Максимовича, в яких поєднував дослідницький і популяризаторський аспекти; листувався з Ф. Колессою та сприяв виданню фольклористичних праць вченого на Підкарпатській Русі. У цей період велике значення в розвитку народознавчої роботи на Закарпатті мали часописи «Підкарпатська Русь», «Віночок», «Науковий збірник Товариства «Просвіта»», «Літературна Неділя», «Наш родний край», на сторінках яких друкувалися статті з етнографії та фольклору, запитальники, програми та рекомендації для збирачів народної творчості.

В кінці 1930-х років серед активних збирачів відігравали значну роль Д. Задор, П. Милославський, П. Ференчук, А. Контратович, М. Гоєр, Ю. Костюк. Результатом їх роботи став збірник, упорядниками якого стали Д. Задор, Ю. Костюк (Костюк) та П. Милославський «Народні пісні підкарпатських русинів», до якого увійшли 135 вірців (Росул, 2002).

Висновки. Таким чином, підсумовуючи, маємо констатувати, що зародження фольклористики Закарпаття відбувалось у несприятливих умовах національного тиску, який створював складні умови до вивчення не лише фольклорно-етнографічних традицій.

Через економічну відсталість, тривалу антигасбурзьку війну процеси зародження етномузикології на Закарпатті розпочалися з 1830-х років та продовжилися під час революції у 1848–1849 роках. Процес популяризації народних мелодій літера-

турно-фольклорної хвилі очолили не музиканти, а літератори. У 1850–1860-х роках на Закарпатті митці почали створювати рукописні народно-музичні пісенники. Ведучу роль у пробудженні інтересу до музичного фольклору на Закарпатті відіграло духовенство. Закарпатські митці ототожнювали народну пісенність з міським фольклором. Складні господарські, політичні, історичні обставини поширення дилетантизму у музичній фольклористиці Закарпаття відбувалися через відсутність наукових центрів та спеціальних товариств, які б виховували та формували принципи фольклорно-етнографічної діяльності. Публікувались окремі пісенні жанри (лірично-побутові, колядки тощо). Відомими були пісенні збірки Н. Нодя та рукописна праця І. Талапковича під назвою «Спи-

сок нескольких русско-народных песен, загадок и пословиц с иными подробностями» (Росул, 2002). Народномузичні пісенники поділялись на аматорські записи народних мелодій представників старшого покоління закарпатського духовенства; любительські записи нової інтелігенції пореформеного часу; фольклорні пісенники композиторів-регентів, тобто музикантів-професіоналів.

Отже, період міжвоєнного двадцятиріччя у дослідженні культури закарпатських українців був фактично етапом збирання й публікування фольклорного матеріалу. Видання пісенних збірок стало закономірним явищем, адже вони були покликані заповнити прогалину в культурному житті Закарпаття, а також стати фактором патріотично-національного виховання населення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гирик М. До питання дослідження народних пісень українців Чехословаччини. *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*. Братислава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1986. Т. 14. С. 315–326.
2. Гошовський В. Из истории собирания и изучения украинских народных песен Закарпаття. *Украинские песни Закарпаття*. Москва : Советский композитор, 1968. С. 62–71.
3. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колессою. *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*. Братислава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1986. Т. 4. Кн. 1. С. 107–147.
4. Гошовський В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпаття XIX – первой половины XX века. *Украинское музыковедение*. Киев : Музыка Украина, 1965. Вып. 1. С. 203–215.
5. Гошовський В. Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1967. Вип. 2. С. 211–217.
6. Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства*. Київ, 1925. Кн. 1. С. 8–27.
7. Квитка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы. *Этнография*. Москва, 1926. № 1–2. С. 211–221.
8. Колесса Ф. Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 401–408.
9. Колесса Ф. Народні пісні з південного Підкарпаття. *Науковий збірник тов. «Просвіта» в Ужгороді*. Ужгород : Книгопечатня Юлія Фелдешія, 1923. Рочник II. С. 122–220.
10. Колесса Ф. Народні-пісенні мелодії українського Закарпаття. *Радянський Львів*. 1946. № 1. С. 64–73.
11. Колесса Ф. Народнопісенні мелодії українського Закарпаття. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 425–443.
12. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді*. Т. X. Ужгород, 1934. С. 121–148.
13. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 368–397.
14. Костюк Ю. Дослідник закарпатського музичного фольклору (Філарет Колесса). *Дружно вперед*. Пряшів, 1971. № 7. С. 10–11.
15. Краєзнавчий словник русинів-українців Пряшівщини / упоряд. та ред. Ф. Ковач. Пряшів, 1999. 501 с.
16. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. *Матеріали VI Конференції дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель*. Львів, 1995. С. 54–65.
17. Мадяр-Новак В. Закарпаття в колі наукових інтересів Володимира Гошовського. *Пам'яті Володимира Гошовського*. Львів, 2006. С. 120–135.
18. Мадяр-Новак В. Зародження музичної фольклористики на Закарпатті. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2011. Вип. 10. С. 64–89.
19. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття. *Професійна музична культура Закарпаття : етапи становлення* : збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття / упор. Л. Мокану. Ужгород : Карпати, 2005. Вип. 1. С. 292–327.
20. Мадяр-Новак В. Михайло Рошахівський у витоків формування музичної фольклористики Закарпаття. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 10. С. 150–159.
21. Мадяр-Новак В. Музично-фольклористична діяльність Петра Михайловича Світлика на Закарпатті. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 17. С. 76–86.
22. Мадяр-Новак В. Перші фонозаписи закарпатського музичного фольклору. *Молоді музикознавці України* : тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ, 2006. С. 45–47.

23. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 14. С. 128–135.
24. Мар'ян Е. Б. Барток і Д. Задор: Творчі контакти. Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення. Ужгород : Карпати, 2005. Вип. 1. С. 276–281.
25. Мушинка М. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів, 2002. 256 с.
26. Росул Т. Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках ХХ століття. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.
27. Рудловчак О. Закарпатоукраїнські фольклористи і їх фольклорні записи 50–60-х років минулого століття в рукописних фондах Якова Головацького. *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*. Братислава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1983. Т. 11. С. 183–493.
28. Рудловчак О. Микола Нодь і його спадщина. *Дукля. Пряшів*. 1992. № 6. С. 48–53.
29. Федака П. Історія етнографічного вивчення Закарпаття в українській крайовій періодичі другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Ужгород : Гражда, 2008. 200 с.

REFERENCES

- Giryak M. Do pytannya doslidzhennya narodnykh pisen' ukrayintsiv Chekhoslovachchyny [To the question of study of folk songs of Ukrainians of Czechoslovakia]. Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnyk. Bratislava; Prešov: Slovak Pedagogical Publishing House, 1986. Vol. 14. P. 315–326. [in Slovakian]
- Goshovsky V. Iz istorii sobiraniya i izucheniya ukraïnskikh narodnykh pesen Zakarpat'ya [From the history of collecting and studying Ukrainian folk songs of Transcarpathia]. Transcarpathian Ukrainian songs. Moscow: Soviet Composer, 1968. pp. 62–71. [in Russian].
- Goshovsky V. Lystuvannya Ivana Pan'kevycha z Filaretom Kolessoyu [Correspondence of Ivan Pankevich with Filaret Kolessa]. Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnyk. Bratislava; Prešov: Slovak Pedagogical Publishing House, 1986. Vol. 4. 1. P. 107–147. [in Ukrainian].
- Goshovsky V. Stranitsy istorii muzykal'noy kul'tury Zakarp'ya XIX – pervoy poloviny KHKH veka [Pages of the history of musical culture of Transcarpathia XIX – the first half of the twentieth century]. Ukrainian musicology. Kiev: Musical Ukraine, 1965. Issue. 1, pp. 203–215. [in Russian].
- Goshovsky V. Storinky istoriyi muzychnoy kul'tury Zakarpattya XIX – pershoi polovyny KHKH stolittya [Pages of the history of musical culture of Transcarpathia of the XIX – the first half of the XX century]. Ukrainian Musicology. Kyiv: Musical Ukraine, 1967. Vol. 2. S. 211–217. [in Ukrainian].
- Kvitka K. Vstupni uvahy do muzychno-etnografichnykh studiy [Introductory Notes on Ethnographic Music Studies]. Notes of the Ethnographic Society. Kyiv, 1925. Book. 1. pp. 8–27. [in Ukrainian].
- Kvitka K. Muzykal'naya etnografiya na Ukraine v poslerevolutsionnyye gody [Musical ethnography in Ukraine in the post-revolutionary years] Ethnography. Moscow, 1926. No. 1–2. S. 211–221. [in Russian].
- Kolessa F. Dekil'ka sliv pro melodiyyi narodnykh pisen' z Pidkarp'at-s'koyi Rusi [Some words about melodies of folk songs from Subcarpathian Rus]. Musicological works. Kiev: Scientific Thought, 1970. P. 401–408. [in Ukrainian].
- Kolessa F. Narodni pisni z pviddenoho Pidkarpattya [Folk songs from the southern Subcarpathia]. The scientific collection of Com. Enlightenment in Uzhgorod. Uzhhorod: Yulia Feldeshiya's Book Printing, 1923. Book II. Pp. 122–220. [in Ukrainian].
- Kolessa F. Narodno-pisenni melodiyyi ukrayins'koho Zakarpattya [Folk-song tunes of the Ukrainian Transcarpathia] / Soviet Lviv. 1946. № 1. S. 64–73. [in Ukrainian].
- Kolessa F. Narodnopisenni melodiyyi ukrayins'koho Zakarpattya [Folklore descriptions of the melody of the Ukrainian Transcarpathia]. Musicological works. Kiev: Scientific Thought, 1970. P. 425–443. [in Ukrainian].
- Kolessa F. Starynni melodiyyi ukrayins'kykh obryadovykh pisen' (vesil'nykh i kolyadok) na Zakarpatti [Old tunes of Ukrainian ritual songs (wedding and carols) in Transcarpathia] / Scientific collection of "Prosvita" society in Uzhgorod. T. H. Uzhgorod, 1934. pp. 121–148. [in Ukrainian].
- Kolessa F. Starynni melodiyyi ukrayins'kykh obryadovykh pisen' (vesil'nykh i kolyadok) na Zakarpatti [Antique tunes of Ukrainian ritual songs (wedding and carols) in Transcarpathia]. Musicological works. Kiev: Scientific Thought, 1970. P. 368–397. [in Ukrainian].
- Kostyuk Y. Doslidnyk zakarp'at-s'koho muzychnoho fol'kloru (Filaret Kolessa) [Researcher of Transcarpathian musical folklore (Filaret Kolessa)]. Friendly forward. Prešov, 1971. № 7. P. 10–11. [in Slovakian].
- Krayeznavchyy slovnyk rusyniv-ukrayintsiv Pryashivshchyny [Linguistic Dictionary of Ruthenian-Ukrainians of Prešov Region] / Compiled and edited by F. Kovach. Prešov, 1999. 501 p. [in Slovakian].
- Lukanyuk B. Zibrannya Bely Bartoka na Zakarpatti. [Meeting of Bela Bartok in Transcarpathia]. Proceedings of the VI Conference of the Researchers of Folk Music of Chervonorussian (Galician-Vladimir) and Related Lands. Lviv, 1995. pp. 54–65. [in Ukrainian].
- Madyar-Novak V. Zakarpattya v koli naukovykh interesiv Volodymyra Hoshovs'koho [Transcarpathia in the field of scientific interests of Vladimir Goshovsky]. In memory of Vladimir Hoshovsky. Lviv, 2006. pp. 120–135. [in Ukrainian].
- Madyar-Novak V. Zarodzhennya muzychnoyi fol'klorystyky na Zakarpatti [The origin of musical folklore in Transcarpathia]. Herald of Lviv. Un-tu. Series "Art Studies". 2011. Iss. 10. P. 64–89. [in Ukrainian].
- Madyar-Novak V. Iz doslidzen' na temu istoriyi zbyrannya i vuvchennya muzychnoho fol'kloru Zakarpattya [From researches on the history of collecting and studying musical folklore of Transcarpathia]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation: Collection of articles, essay on the musical culture of Transcarpathia / Emphasis. L. Moku. Uzhgorod: Carpathians, 2005. Vip. 1. P. 292–327. [in Ukrainian].

20. Madyar-Novak V. Mykhaylo Roshchakhivs'kyu u vytokiv formuvannya muzychnoyi fol'klorystyky Zakarpattya [Mykhailo Roshchakhivsky at the Origins of Transcarpathian Musical Folklore Formation]. Kyiv Musicology. Kyiv, 2003. Vol. 10. P. 150–159. [in Ukrainian].
21. Madyar-Novak V. Muzychno-fol'klorystychna diyal'nist' Petra Mykhaylovycha Svitlyka na Zakarpatti [Musical and folklore activity of Peter Svitlik in Transcarpathia]. Kyiv Musicology. Kyiv, 2003. Vol. 17. P. 76–86. [in Ukrainian].
22. Madyar-Novak V. Pershi fonozapysy zakarpats'koho muzychnoho fol'kloru [The first phonograms of Transcarpathian musical folklore]. Abstracts of the VIII All-Ukrainian Scientific-Theoretical Conference “Young Musicologists of Ukraine”. Kyiv, 2006. pp. 45–47. [in Ukrainian].
23. Madyar-Novak V. Fol'klorystychna diyal'nist' Dezyderiya Zadora [Folklore Activity of Desideria Zadora]. Kyiv Musicology. Kyiv, 2003. Vol. 14. P. 128–135. [in Ukrainian].
24. Marian E. [B. Bartok i D. Zador: Tvorchi kontakty [B. Bartok and D. Zador: Creative Contacts]. Professional music culture of Transcarpathia: Stages of formation. Uzhgorod: Carpathians, 2005. Vip. 1. P. 276–281. [in Ukrainian].
25. Mushynka M. Holosy predkiv: Zvukovi zapysy fol'kloru Zakarpattya iz arkhivu Ivana Pan'kevycha (1929, 1935) [Voices of ancestors: Sound recordings of folklore of Transcarpathia from the archive of Ivan Pankevich (1929, 1935)]. Prešov, 2002. 256 p. [in Slovakian].
26. Rosul T. Muzychne zhyttya Zakarpattya u 20–30-kh rokakh KHKH stolittya [Musical life of Transcarpathia in the 20-30s of the XX century]. Uzhhorod: PolyPrint, 2002. 208 p. [in Ukrainian].
27. Rudlovchak O. Zakarpatoukrayins'ki fol'klorysty i yikh fol'klorni zapysy 50–60-kh rokiv mynuloho stolittya v rukopysnykh fondakh Yakova Holovats'koho [Transcarpatho-Ukrainian folklorists and their folklore records of the 1950's and 1960's in the manuscripts of Yakov Golovatsky]. Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnyk. Bratislava; Prešov: Slovak Pedagogical Publishing House, 1983. Vol. 11. P. 183–493. [in Slovakian].
28. Rudlovchak O. Mykola Nod' i yoho spadshchyna [Mykola Nod and his legacy]. Dukla. Prešov, 1992. № 6. S. 48–53. [in Slovakian].
29. Fedaka P. Istoriya etnografichnoho vyvchennya Zakarpattya v ukrayins'kiy krayoviy periodytsi druhoyi polovyny KHKH – pershoyi polovyny KHKH stolittya [History of the ethnographic study of Transcarpathia in the Ukrainian marginal period of the second half of the nineteenth – first half of the twentieth century]. Uzhgorod: Grazhda, 2008. 200 p. [in Ukrainian].

УДК 398.8:792.055.7:331.556.46 (477): (7)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208921>

Наталія ФЕДОРНЯК,
orcid.org/0000-0002-4981-6495

директорка
Єзупільської дитячої музичної школи,
концертмейстер кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) natalya.savchuk.2011@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ

У статті досліджується процес трансформації українського музичного фольклору в середовищі української діаспори Канади та США в контексті чотирьох хвиль еміграції на терени Північної Америки. Простежується побутування як автентичних зразків українського музичного фольклору, так і його функціонування у формах фольклоризму. Розглядається проблема фольклору й фольклоризму (І. Земцовський, С. Грица, К. Квітка, Б. Луканюк) як опорних у процесі вивчення окресленої тематики. Аналізується кожен етап еміграції, зокрема особливості трансформації автентичної музично-фольклорної традиції, що спричинена різноманітними факторами (культурне середовище й умови побутування фольклору, соціальний статус і місце поселення емігрантів, їхні естетичні уподобання, рівень національної свідомості, вплив соціальних процесів і виконавських тенденцій тощо): збереження «старокрайової» вокальної й інструментальної культури, започаткування нотовидань і звукозапису, фестивального руху, розвиток хорового, бандурного мистецтва, створення українознавчих інституцій тощо. Окремо виділяється створений емігрантами першої хвилі жанр музичного фольклору – емігрантські пісні, простежуються особливості їх збереження й побутування сьогодні.

Висвітлюється сучасний стан збереження музично-фольклорної традиції музикування українців у виконавському середовищі Північної Америки, де спостерігаються спроби відродити автентичний музичний матеріал шляхом реконструкції фольклорних зразків на основі звукозаписів традиційного виконання (етнографічний фольклоризм), а також синтезування його з іноетнічними зразками фольклору з проникненням жанрово-стильових тенденцій, інструментарію й виразових засобів північноамериканської музики (виконавський фольклоризм). Досліджується процес трансформації українського музичного фольклору в іноетнічному середовищі на рівні жанрів, тексту й музики, інструментарію тощо, виокремлюються найстійкіші компоненти української традиційної музичної культури.

Ключові слова: трансформація українського музичного фольклору, українська діаспора, США й Канада, виконавський фольклоризм.

Nataliia FEDORNIAK,
orcid.org/0000-0002-4981-6495

Headmistress of Music School of Yezupil,
Concertmaster of the Department of Ukrainian Musical Studies and Folk Instrumental Art
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) natalya.savchuk.2011@gmail.com

THEORETICAL ASPECTS OF TRANSFORMATION OF UKRAINIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE ENVIRONMENT OF THE UKRAINIAN DIASPORA OF NORTH AMERICA

The article deals with the process of transformation of Ukrainian musical folklore in the environment of Ukrainian diaspora of the USA and Canada in the context of four emigration waves to the North America. It is studied the existence of authentic pieces of Ukrainian musical folklore and forms of folklorism. It is described the problem of folklore and folklorism (I. Zemtsovskiy, S. Hrytsa, K. Kvitka, B. Lukaniuk) as basic concepts of the process of studying of outlined issue. It is analyzed every step of emigration, in particular peculiarities of transformation of authentic musical and folklore tradition influenced by different factors (cultural environment and conditions of existence of folklore, social status and aesthetic tastes of emigrants, the level of social and national consciousness, influence of surrounding social processes and performing tendencies etc.) – preservation of “old country” vocal and instrumental culture, sheet music publication and sound recording, festival movement, the development of choral and bandura art, creation of Ukrainian institutions of scientific and educational, archival and museum, cultural and educational directions etc. It is distinguished emigrant songs, created by emigrants of first wave, found peculiarities of preservation and functioning of them today.

It is described modern status of preserving of musical and folklore tradition of Ukrainians in the performing environment of North America, where we can see the attempts to revive authentic music material by reconstruction of folk pieces based on sound recording of traditional performance (ethnographic folklorism) and synthesis of folk material with in-ethnic pieces of folklore including genre and style tendencies, instruments and means of expressiveness of American music (performing folklorism). It is studied the process of transformation of Ukrainian musical folklore in the in-ethnic environment in the level of genre, text and music, instruments etc.

Key words: transformation of Ukrainian musical folklore, Ukrainian diaspora, USA and Canada, performing folklorism.

Постановка проблеми. Важливе місце в системі традиційного мистецтва кожного народу посідає музичний фольклор – невід’ємна складова частина його культурних і духовних надбань, частина музичної культури. Український народ сформував і зберіг розгалужену за своїми родовими й видовими параметрами систему музичного фольклору як в умовах вимушеної бездержавності, так і внаслідок несприятливих історичних обставин, що викликали еміграцію населення в інші країни й континенти, зокрема до Канади й США. Продовження музичної фольклорної традиції стало одним із засобів національної самоідентифікації українців у іноетнічному оточенні, а також виявом їхньої культурної ментальності.

Зразки українського музичного фольклору були завезені до Північної Америки першими українськими переселенцями в автентичній формі, та через відсутність традиційного середовища побутування й різноманітні впливи трансформувалися, що обумовило появу явища фольклоризму – композиторського й виконавського (аранжованого й етнографічного). Сьогодні актуальності набуває проблематика трансформації українського музичного фольклору в середовищі Північної Америки.

Мета статті – дослідити теоретичні засади трансформації українського музичного фольклору в Канаді та США в контексті чотирьох еміграційних хвиль українців на терени Північної Америки.

Аналіз досліджень. Автентичний музичний фольклор – народна музична творчість, що функціонує у незмінному, первозданному вигляді без будь-яких літературних, композиторських чи режисерських обробок, у природному фольклорному середовищі. Його носії безпосередньо пов’язані з середовищем живого побутування народної творчості, успадкувавши й отримавши фольклорну інформацію через усну традицію. Це сільські солісти, фольклорні колективи, зрідка ними є представники міської традиції (Грица, 2002: 210).

Дослідженню теорії музичного фольклору, фольклористики й традиційного народно-професійного музикування присвячені роботи українських науковців В. Гошовського, С. Грици, А. Іва-

ницького, К. Квітки, Ф. Колесси, О. Кузьменка, Б. Луканюка, О. Правдюка, М. Хая, К. Черемського, Б. Яремка та інших, а також канадської дослідниці Н. Кононенко. І. Головаха-Хікс здійснила спробу з’ясувати відмінності в дослідженні фольклору в українській й американській фольклористиці початку ХХІ ст. (Головаха-Хікс, 2011).

Сучасне побутування традиційної музики (її реконструкції й трансформації) вивчають Г. Бреславець, К. Гончарук, О. Дей, Є. Єфремов, Л. Лукашенко, В. Новітчук, А. Паславський, А. Фурдичко, Н. Яцків та інші.

Музичний фольклор може функціонувати як органічний елемент сільського побуту в його автентичній формі, а також як його вторинна форма – фольклоризм у всіляких обробках, у сценічній виконавській практиці та композиторських трансформаціях.

Сам термін «фольклоризм» належить французькому літератору, етнографу П. Себійо, який застосував його для позначення занять і захоплення фольклором поза його науковим вивченням. Спочатку його використовували літератори. Від другої половини ХХ ст. термін набув поширення серед музикознавців Західної Європи, а у 1970-х рр. його також впровадили до обігу науковці Східної Європи. Зокрема, проблему сучасного співіснування фольклору й фольклоризму розглядає у своїх дослідженнях І. Земцовський. Основною ознакою фольклоризму є присутність «чужого» в традиції. На думку вченого, можна вважати, що «фольклоризм існує паралельно з фольклором <...> Фольклор географічний, фольклоризм – історичний <...> Фольклор спрямований всередину культури й відносно закритий <...> Фольклоризм виходить за межі культури й відносно відкритий...» (Земцовський, 2004: 15). Отже, сутністю фольклоризму є адаптація фольклору до нових умов побутування в культурі, що «прориває стіни» традиції.

Науковці не оминають увагою цю проблему й в Україні. Вже у 1920-х рр. питання виконавського фольклоризму, чи не вперше в Центрально-Східній Європі, порушив Климент Квітка (Квітка, 1925: 8–9). Однак довгі роки поставлене видатним фольклористом питання не мало свого продовження.

До розроблення проблеми фольклоризму в 1980-х роках звернулася С. Грица. У своїх працях дослідниця запропонувала розглядати існування первинного, вторинного фольклору, професійно реконструйованої автентики й фольклоризму. Напрацювання С. Грици тривалий час були чи не єдиними в Україні.

Проблема музичного фольклоризму у XXI столітті отримала подальше розроблення в працях інших українських науковців як стосовно термінології, так і її змістового наповнення. Одним із дослідників, який порушив питання фольклоризму й запропонував своє бачення його природи, є представник львівської етномузикознавчої школи Богдан Луканюк. Використовуючи напрацювання своїх попередників, зокрема В. Гошовського, К. Квітки, Ф. Колесси, С. Людкевича, й детально вивчивши окреслену проблематику, етномузикознавець дійшов висновку, що український музичний фольклор побутує в автентичній формі й у різних формах фольклоризму, водночас чітко розрізняючи поняття фольклору й фольклоризму. Фольклор завжди існує тільки у своєму природному середовищі. Найменші його прояви поза середовищем побутування є вже явищем фольклоризму. Коли автентичний фольклор виконується спеціально для глядача на сцені, навіть якщо це так званий етнографічний концерт чи спеціально організований збирацький сеанс, то народна творчість втрачає автентичність через наявність слухачів з іншого культурного середовища (Луканюк, 2005: 5).

У традиційному поділі музичної культури фольклоризм посідає проміжну позицію між усною (фольклорною) й писемною (академічною) її формами й може бути як явищем усним, так і писемним (Луканюк, 2005: 5).

Музичний фольклоризм функціонує у двох формах:

1) композиторський фольклоризм, заснований на використанні різноманітних фольклорних елементів в академічній музиці (професійний й аматорський);

2) виконавський фольклоризм як аранжований (відтворення фольклору в різних обробках і трансформаціях на сцені) й етнографічний (фольклоризм, що передбачає виконання фольклору за межами його природного середовища, тобто його реконструювання і стилізацію автентичного звучання) (Луканюк, 2005: 6).

Якщо композиторський фольклоризм орієнтується на академічне музичне мистецтво, у якому виконавство має підпорядковане значення, то в аранжованому й етнографічному фолькло-

ризмі домінує виконавська орієнтація, тому їх слід вважати виконавським фольклоризмом (Луканюк, 2005: 6).

Аранжований фольклоризм під час дослідження традиційної музичної культури української діаспори проявляється у творчості колективів, які виконують музичний фольклор в обробленні й трансформаціях відповідно до сучасних виконавських тенденцій, синтезують його з різними виконавськими напрямами в популярній масовій музиці.

Етнографічний фольклоризм представляють експериментальні фольклорні гурти, які у своїй творчості реконструюють записи традиційного музичного матеріалу. Виконавська реконструкція¹ як форма музично-творчої діяльності синтезує три рівні реконструктивної діяльності: «глибоке вивчення автентичної пісенної й інструментальної традиції, її науково-теоретичне осягнення, професійну виконавську презентацію» (Бреславець, 2014: 68). У діаспорі такою формою фольклоризму вважаємо творчість гуртів, які вивчають традиційний фольклорний матеріал через звукозаписи з подальшим його відтворенням.

Виклад основного матеріалу. Соціально-політична ситуація в Україні впродовж тривалого часу (починаючи від XIX ст.) спричинила міграцію в Новий Світ чотирьох емігрантських хвиль українців, обумовила появу нового культурологічного феномена – мистецтва й фольклору української еміграції, тобто діаспорної культури.

Перша хвиля еміграції українців у північно-американські терени, що відбулася в останній чверті XIX ст. й була за характером економічною, складалася з зубожілих неосвічених селян Галичини й Буковини, які вирушали в заробітчанську подорож з метою покращення матеріального становища. Попри складні умови проживання (незнання мови, культури, важка фізична праця, природне середовище) емігранти дотримувалися українських звичаїв і традицій. Це проявилось в збереженні так званої «старокрайової» культури або автентичного фольклору. У зв'язку з тим, що еміграція українців у Північну Америку розпочалася з західного регіону, локальна традиція якого вирізняється барвистою фольклорною панора-

¹ Оскільки сьогодні термін «реконструювання» («реконструкція») став багатограним визначенням-поняттям, у нашому випадку зупинимося на тлумаченні його як «оновлення або частковій зміні на основі відтворення чогось втраченого (фрагментарно збереженого й відтвореного за письмово-документальним свідомством)» (за тлумаченнями словниками С. Ожегова, М. Ушакова) (Бреславець, 2014: 67). Відповідно «реконструйований музичний фольклор» – це мистецьке відтворення зразків народної усної традиції в сучасній музиці шляхом наслідування традиційного виконавства.

мою, в еміграційному середовищі збереглася етнічна специфіка його культури й фольклору в цей період. Особливості життя у пригірських і гірських місцевостях, де головними ремеслами було землеробство й пастівство, відповідно й специфічний музичний інструментарій, патріархальний спосіб життя, сприяли збереженню давніх обрядів, способів співу та гри на музичних інструментах, мовних діалектів, які продовжували побутувати в середовищі емігрантів (Грица, 2007: 54). Зокрема, значну роль в організації суспільного життя продовжували відігравати музичні традиції, особливо музика річного календарного циклу (колядки, щедрівки, веснянки) та родинно-обрядовий фольклор (весільний, на хрестини тощо) у супроводі «троїстих музик» (народно-інструментальної виконавської традиції). У цей період друкувалися переважно текстові збірники народних пісень, часто із посиланням на відомі мелодії. Згодом, на початку ХХ ст., вдалося зафіксувати зразки привезеного за океан автентичного фольклору у звукозаписах, але прослідкувати динаміку його побутування неможливо, оскільки в той час не існувало сприятливого середовища для подальшої трансмісії народної творчості. Отже, на перших етапах функціонування музичної фольклорної традиції українців на американському континенті можна говорити про «законсервованість» української традиції. Музичний фольклор, незважаючи на ризик втрати самобутності й саморозвитку, став засобом культурно-історичної й національної ідентифікації українців діаспори й збереження духовних і моральних цінностей, а також естетичних уподобань її етнофорів (носіїв).

Варто додати, що українці, які прибули до Канади, осідали в провінціях Манітоба, Саскачеван й Альберта, де, освоюючи цілинні степові зони, на відлюдді зберегли й розвинули перенесену в повній цілісності сільську культуру своєї батьківщини й народні традиції. Цим вони відрізнялися від тих українців США, які переважно оселялися в містах і змушені були пристосуватися до умов чужої культури, в якій мали обмежені можливості для розвитку власної. Українці в Канаді, які переселилися до великих міст (Вінніпег, Саскатун, Едмонтон, Торонто, Монреаль та інші), повільніше асимілювалися в іншу культуру, оскільки українська була глибоко вкорінена в їхньому побуті.

Поряд із перевезеним за океан фольклором у цей період в середовищі переселенців з'явилися пісні-новотвори – емігрантські пісні, що створювалися під час переїзду й проживання в Північній Америці, в яких селяни відображали важкі фізичні

й моральні умови праці й життя, тугу за рідними й батьківщиною. Підтвердженням цього є зібрані канадським фольклористом Р. Климашем зразки цих пісень на теренах канадських степових провінцій (Klymasz, 1992). Саме їх можна вважати автентичними музичними фольклорними зразками української діаспори Північної Америки. Цей шар народної творчості, на думку С. Грици, відображає «багатопростірний, рухливий характер фольклору, оскільки дозволяє простежити динамічні культурні процеси, зміни їх генотипів, збереження та розпорошення національної традиції, її знакові функції в інонаціональному середовищі» (Грица, 1991: 4). Емігрантські пісні виникли як новий жанр фольклору в середовищі заокеанських емігрантів першої хвилі. Вони відображають реальні, незвичні для селянина життєві ситуації – переїзд за океан, зіткнення із незваним, іншомовним світом, новими умовами життя. Основою їх поетичного і музичного стилю були зазвичай зразки пісень рідного краю, зокрема раніше відзначених локальних осередків, з широкою ситуативною панорамою, публіцистичним характером. С. Грица справедливо вважає цей жанр пісень «живою хронікою української історії» (Грица, 2007: 124).

Сьогодні ці пісні можна вважати «застиглим» автентичним фольклором українців західної діаспори, оскільки він більше не продукувався. Відображена в піснях тематика вже не була актуальною в період наступних хвиль еміграції (інші причини еміграції, соціальний статус переселенців, умови переїзду, можливість спілкування з рідними тощо). Але сама еміграція залишається актуальним явищем, тому інтерес до емігрантських пісень не зникає. Цей музичний жанр поширений в середовищі української діаспори, емігрантські пісні часто можна почути як у побуті (особливо з уст старших поколінь), так і на сцені. У наш час пісні є в репертуарі багатьох колективів (хорів, бандуристів) та гуртів української діаспори Канади й США.

Друга еміграційна хвиля охопила період між двома світовими війнами (1918–1939 рр.) і мала радше політичний характер. Її соціальну основу складала молодь, а також ті, хто не був згідний з режимом, який склався в Україні. Зазвичай це були освічені люди, які швидко інтегрувалися в нові соціально-побутові умови. У цей час визріла національно-політична свідомість українців, які стверджували себе як частина нації, що проявилось в активній громадській і культурній діяльності. Масового характеру набуло хорове мистецтво, створювалися аматорські хоріві колективи (при-

їзд Української республіканської капели, керівник О. Кошиць), що активізувало друк нотних видань, зокрема обробок народних пісень для хору. У цей час відбулося знайомство представників української діаспори з бандурним мистецтвом А. Кістя та В. Ємця. Музичний фольклор проявився в побуті українців у формі композиторського й виконавського (етнографічного) фольклоризму. У 1928 р. відбувся перший український фестиваль, який започаткував фестивальний рух, незважаючи на процеси асиміляції, урбанізації та глобалізації. В цей період були здійснені перші звукозаписи автентичної української традиційної музики та її реконструйованих зразків, а також перші хорові звукозаписи.

Третю еміграційну хвилю, що розпочалася після Другої світової війни, склали повоєнні емігранти, переважно жителі центральних районів України, серед яких було багато інтелігенції, діячів культури та мистецтва, педагогів. Саме вони ініціювали збереження національних традицій і культурної спадщини через створення українознавчих інституцій, культурних організацій, активну громадську роботу, сприяли професіоналізації хорового мистецтва українців, займалися випуском нотної літератури, кількість якої суттєво збільшилася. У цей час були здійснені перші фольклористичні експедиції з метою збирання українського фольклорного матеріалу від першопоселенців (Р. Климаш). Активного розвитку й поширення набуло бандурне мистецтво (створення ансамблів бандуристів при школах, церквах, організаціях, перші звукозаписи бандуристів). Проникнення виконавських тенденцій і стилів північноамериканської музики, запозичення інструментарію та виражальних засобів сприяло створенню вокально-інструментальних гуртів міжетнічного формату, які вийшли з концертними виступами на сцену, виконуючи не тільки ужиткову функцію. Традиційна складова частина їхньої творчості – композиторський й аранжований виконавський фольклоризм. Цей період можна окреслити як період «уніфікації» народної спадщини засобами фольклоризації.

Завдяки прибуттю нових емігрантів з України в четвертий період еміграції (1980–1990-ті рр. й дотепер) активізувалася діяльність культурних і наукових центрів українців, що займаються дослідженням українського фольклору та популяризацією й збереженням української культури серед американських українців. У виконавському середовищі спостерігаємо трансформацію фольклорних традицій у творчості популярних гуртів і солістів. Зазнає активного розвитку сфера

звукозапису як в академічному виконавстві, так і в масовій естрадній музиці. Виникають колективи, які реконструюють традиційний фольклор. Масово поширюється фестивальний рух українців. Народна музика побутує винятково у формі композиторського й виконавського (етнографічного й аранжованого) фольклоризму.

Жанрово-тематичні пріоритети музичного фольклору української діаспори Північної Америки визначаються періодами еміграції, а також специфікою відповідних процесів, що відбувалися в Україні. Календарно-обрядова творчість, яка розпочала формування в дохристиянський період, була перенесена першими західноукраїнськими емігрантами за океан, і саме в їхньому побуті були зафіксовані її автентичні зразки. Ідеї консолідації навколо єдиного етнічного ядра, події, присвячені створенню української державності, пронизують історичну епіку – думи, історичні пісні, козацьку, опришківську, стрілецьку пісенність, які знайшли відображення у творчості другої та третьої еміграційних хвиль українців. Як і в Україні, найбільший масив пісенності емігрантів, що наскрізно пронизує весь музичний фольклор і виражає найглибші людські почуття, складає пісенна лірика – пісні про кохання, побутові, соціально-побутові й інші, перенесені першими емігрантами й найбільш популярні як у побуті, так і у сценічному виконавстві в наш час.

Потрапивши в складні, неоднозначні умови, де не було сприятливого середовища побутування, український музичний фольклор на теренах Північної Америки почав втрачати первинну самобутність і зазнав асиміляційних процесів. Якщо реакція перших українських переселенців стосовно збереження фольклорної традиції була захисною, консервативною, то представники другого покоління були більш відкритими в цьому напрямі: у цей час розпочався процес «розмивання» фольклору – вихід фольклору з українського культурного середовища, втрата його автентичності під впливом напливової культури. А вже українців третьої й четвертої генерації емігрантів, які ідентифікують себе американськими українцями, хоч і не знають достеменно рідної мови й традицій, цікавить культурна спадщина предків. Тому вони беруть активну участь в українських фестивалях, вивчають майстерність українського танцю та гри на традиційних інструментах, створюють молодіжні вокально-інструментальні гурти, спираючись у своїй творчості на фольклорні першоджерела.

Вивчаючи просторово-часове існування й рух фольклору, С. Грица визначає однією з його ознак «заземленість у певному середовищі. Без

цього фольклор не може народжуватися, перейматися по спадковості, неможливо визначити його просторову стратифікацію. Середовище може вимірюватися масштабами етносу, субетносу, громади людей чи навіть родини. Своім специфічним модусом мислення воно впливає на зміст, характер і стиль фольклору, маркує його відмінність від інших, йому подібних. Заакцентована тут парадигмальність фольклору вказує на його внутрішню динаміку, постійні переходи, які протистоять канонічності. Динаміка життя й руху фольклору завжди активніша в зонах міжетнічних контактів» (Грица, 2002: 5).

Переселення українців із природного фольклорного середовища в чужорідне, перехід музичного фольклору з традиційно-побутової культури до рівня сценічного виконання та масових комунікацій (виступи на радіо, телебаченні, запис платівок, касет, компакт-дисків) відповідно призвело до змін його сутності й трансформації первинних фольклорних зразків, що відбувається за «принципом метонімії, тобто щоразу іншого вираження тієї самої ідеї, теми, сюжету за допомогою відмінних лексичних, музичних та інших засобів під впливом просторово-часового руху твору й відмінних модусів мислення середовища, де твір адаптувався» (Грица, 2002: 18). Саме в період еміграції, коли репрезентанти виїхали з природного середовища побутування, піддаючи автентичний фольклор впливам професіоналізації та масового мистецтва, була втрачена його первозданність, зупинився процес функціонування традиції та продукування й передачі його зразків. Натомість «модус мислення» іншого, генетично й мовно неспорідненого середовища сприяв трансформації музичного фольклору українців і його адаптації до нових умов у системі міжетнічної інтеграції. Найстійкішою компонентою української традиційної музичної культури в цій системі зв'язків, на думку С. Грици, є ядро усно-професійної традиції етносу – епічні жанри, а також жанри обрядового фольклору. Значно швидше асиміляційних процесів зазнають побутові жанри – балади, соціально-побутові пісні, народно-інструментальна музика. В системі міжетнічних контактів різні сутнісні ознаки музики й слова, незважаючи на їх нерозривну єдність, ставлять їх у різні функціональні умови. Вербальний текст, що потрапляє в іншомовне середовище, потребує перекладу й часто стає мовним бар'єром. Натомість музика, на думку вченої, відображає почуття та образи універсальною мовою, не потребуючи перекладу, вона є відкритою для сприйняття. Тому в гетерогенному етнічному оточенні «... мелодія руха-

ється швидше, ніж текст» (Грица, 2002: 52–53). Отже, можна стверджувати про швидшу трансформацію інструментальної народної музики, ніж пісенної культури.

Ще одним чинником трансформації української народно-інструментальної музики в середовищі Північної Америки стала швидка технічна модернізація інструментів, а також мобільна змінність складів інструментальних ансамблів під впливом модної побутової танцювальної музики, яка поряд із побутовою традиційною музикою мала місце в музичній фоносфері українців. Відповідно ознаки ансамблю «троїстих музик» «розмивалися» як постійною зміною складу інструментальних ансамблів, так і характером виконавства (відхід від сільської інструментальної традиції) і репертуаром (Грица, 2002: 213).

Стосовно пісенних зразків, то, як було зазначено, часто вербальна мова ставала перешкодою. У цьому випадку посилюється функція музики в ролі інтегруючого чинника. В окремих випадках мелодія може відділитися від тексту й повністю асимілюватися в професійну чи масову творчість з іншим текстом. Часто, слухаючи виконання української народної пісні американським чи канадським колективом або солістом, чути не зовсім правильну вимову слів, що свідчить про нерозуміння виконавцями тексту, а отже, про існування мовного бар'єра, що спотворює смислову сутність твору і більшою мірою впливає на трансформацію фольклорного зразка.

Одними з перших факторів, які вплинули на трансформацію української народної музики, зокрема в Західній Канаді, були англо-американська музика в стилі кантрі й індустрія комерційного звукозапису. Р. Климаш стверджував, що попри високу цінність звукозапису автентичних зразків, фіксація вже трансформованих пісень робила слухачів пасивними споживачами нового продукту. Довгограйна платівка українського кантрі, на думку Р. Климаша, намагалася задовольнити обидві частини української громади: міцний етнічний анклав у преріях зацікавити новими незвичними музичними засобами, а його розпорошений варіант по містах – згадати риси «старої» етнічної традиції, просуваючи на ринку масовий продукт продажу. Так звана модернізація пісень спочатку відбувалася шляхом трансформації жанрів, через зміну літературних текстів і їхнього смислового забарвлення. Згодом почали додавати англійські запозичення, які створювали макаронічний ефект, нівелюючи розуміння тексту в традиційному стилі (Климаш, 2013: 100–113).

Висновки. Отже, можна стверджувати, що на сучасному етапі функціонування музичного фольклору в середовищі української діаспори Північної Америки паралельно співіснують два основних напрями сценічного відтворення фольклорних зразків, або музичного фольклоризму. Один з них – репродукування музичного фольклору «шляхом глибокого вивчення стильових особливостей традиційного виконавства з дотриманням найважливіших критеріїв відтворення: імпровізаційності, принципів звукоутворення, фактурно-теситурних, темброво-колеристичних, звуковисотних, динамічних, темпово-агогічних засобів, мелізмування тощо» (Павленко, 2013: 725), або етнографічний фольклоризм (за Б. Луканюком). Інший напрям – трансформація народнопісенного виконавства в естрадно-сценічних формах, що характеризується уніфікацією стильових особливостей традиційного виконавства (зокрема у співі), з використанням сучасної сценічної драматургії, хореографічних елементів, інструментальних супроводів, які не властиві традиції, технічних засобів звукоутворення та звукопідсилення, світлових ефектів тощо, тобто аранжований фольклоризм. Тобто сучасна сценічна інтерпретація музично-фольклорних зразків відбувається в зіставленні й взаємодії двох основних тенденцій. З одного боку, це намагання зберегти фольклорний матеріал у первісному, максимально незміненому вигляді, досліджуючи його автентичні зразки та реконструюючи їх. З іншого боку, актуалізується його художня трансформація, що призводить до нівелювання традиції.

Функціонування українського музичного фольклору, який опинився в складних неоднозначних умовах генетично й мовно неспорідненого середовища Північної Америки, викликає ряд суперечностей і, на нашу думку, потребує якісної оцінки його ціннісних властивостей. Особливо дискусійним є аналіз *виконавського фольклоризму*, його поширення в середовищі української діаспори Канади й США. В процесі перенесення музичного фольклору з автентичного середовища побутування в нове, гетерогенне й поліетнічне,

фольклорна традиція була позбавлена шансів на подальше продовження, і тільки завдяки розвиненій індустрії звукозапису з'явилася можливість зафіксувати автентичні зразки у виконанні «живих» носіїв традиції, які відтворили «виконавську ауру», темброву специфіку, особливості агогіки, нюансування, відобразили «відповідність способу мислення автентичного середовища його світоглядним, мовним, ментальним, структурно-семантичним ознакам» (Грица, 2002: 212).

Отже, після інтеграції у новий соціокультурний контекст – сценічне виконавство відбулася трансформація музичної фольклорної традиції, якій властиве порушення цілісності сутності традиційної творчості. Якщо сучасні нащадки емігрантів своєю діяльністю прагнуть долучитися до процесу відродження й збереження власної культурної спадщини на засадах ентузіазму, зокрема, реконструюючи автентичний фольклор, то ми вважаємо це неабияким кроком уперед, незважаючи на те що ці виконавці не ознайомлені достовірно з манерою виконання чи гри на музичних традиційних інструментах, не знайомі з мовними діалектами через відсутність інформантів. Можливо, представники української діаспори навіть не мають прикладів для наслідування у «первісному» вигляді. Суперечності можуть виникнути й у процесі презентації музичного фольклору, особливо в умовах масової культури, що стосується принципів стильового синтезу, способів виконання, трактування тощо. У поліетнічному глобалізованому середовищі Північної Америки українська музика фольклорної традиції не захищена від небажаних нашарувань, які диктує сучасність. Але саме така форма презентації є найдієвішим стимулом до відродження й популяризації українського музичного фольклорного «генофонду» за додаткового залучення засобів масової інформації, проведення українських фестивалів; вона є запорукою трансмісії його молодшому поколінню емігрантів і їхніх нащадків і збереження цієї, вже трансформованої, традиції. Вважаємо, що підхід до дослідження вище описаного феномену повинен бути комплексним і багатоаспектним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в музиці та її роль у сучасному культурному просторі. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2014. № 3. С. 64–69.
2. Головаха-Хікс І. Особливості розвитку американської та української фольклористичної теорії на початку ХХІ століття (порівняльний аспект). *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 4. С. 32–37.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
4. Грица С. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Київ ; Тернопіль : Астон, 2007. 152 с.
5. Грица С. Українські народні пісні про еміграцію. *Буд здорова, землице: українські народні пісні про еміграцію*. Київ : Музична Україна, 1991. С. 3–24.

6. Земцовский И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы. *Механизм передачи фольклорной традиции* : материалы XXI Междунар. молодежной конф. памяти А. Горковенко, апрель 2001 г. Санкт-Петербург : РИИИ, 2004. С. 5–25.
7. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Музика*. 1925. № 2–3. С. 67–73, 115–121 (окрема відбитка с. 1–12).
8. Климаш Р. Б. Українська народна культура в канадських преріях / упор. С. Кухаренко; під ред. М. Гримич. Київ : Дуліби, 2013. 322 с.
9. Луканюк Б. Климент Квітка про виконавський фольклоризм. *Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки* : тези доповідей. Рівне, 2005. С. 5–8.
10. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 722–726. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf> (дата звернення: 07.09.2017).
11. Klymasz Robert B. Ukrainian folksongs from the Prairies / collected by R.B. Klymasz, compiled by R. B. Klymasz, Andriy Hornjatkevyc, Bohdan Medwidsky, and Paula Prociuk. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. Research report № 52. 179 p.

REFERENCES

1. Breslavets H. (2014) Rekonstruktsiia folklornoho tekstu v muzytsi ta yii rol u suchasnomu kulturnomu prostori [Reconstruction of folk text in music and its role in contemporary cultural space]. *Art in the interdisciplinary studies. Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, vol. 3. pp. 64–69. (in Ukrainian)
2. Holovakha-Khiks I. (2011) Osoblyvosti rozvytku amerykanskoï ta ukraïnskoï folklorstychnoi teorii na pochatku XXI stolittia (porivnialnyi aspekt) [Peculiarities of the development of American and Ukrainian folk theory in the early 21st century]. *Folk art and ethnology*, vol. 4, pp. 32–37. (in Ukrainian)
3. Hrytsa S. (1991) Ukrainski narodni pisni pro emihratsiiu [Ukrainian folk songs about emigration]. *Bud zdrava, zemlytse: ukraïnski narodni pisni pro emihratsiiu* [Be healthy, earth: Ukrainian folk songs about emigration]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 3–24. (in Ukrainian)
4. Hrytsa S. (2002) *Transmissiia folklornoï tradytsii: etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of folk tradition: ethnomusicological studies]. Ternopil: Aston. (in Ukrainian)
5. Hrytsa S. (2007) *Ukrainska folklorstyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor* [Ukrainian study of folklore of the XIX – the beginning of the XX century and musical folklore]. Kyiv-Ternopil: Aston. (in Ukrainian)
6. Klymash R. (2013) *Ukrainska narodna kultura v kanadskykh preriakh* [Ukrainian folk culture in Canadian prairies]. Kyiv: Duliby. (in Ukrainian)
7. Klymasz B. (1992) *Ukrainian folksongs from the Prairies* / collected by R.B. Klymasz, compiled by R.B. Klymasz, Andriy Hornjatkevyc, Bohdan Medwidsky, and Paula Prociuk. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. (in English)
8. Kvitka K. (1925) Potreby v spravi doslidzhennia narodnoi muzyky na Ukraini [Necessity of the research of folk music in Ukraine]. *Music*, vol. 2–3, pp. 67–73, 115–121 (1–12). (in Ukrainian)
9. Lukaniuk B. (2005) Klyment Kvitka pro vykonavskyi folkloryzm [Klyment Kvitka about performing folklorism]. *Scientific conference on the 125th anniversary of Kvitka's birth* : papers, pp. 5–8. (in Ukrainian)
10. Pavlenko I. (2013) Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti) [Modern vocal ensembles (genre peculiarities)]. *The ethnology notebooks* (electronic journal), vol. 4 (112), pp. 722–726. Retrieved from: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf> (accessed 07 September 2017). (in Ukrainian)
11. Zemtsovskiy Y. (2004) Zhyzn folklornoï tradytsyy: preuvelycheniia y paradoksy [Life of the folk tradition: exaggerations and paradoxes]. *The mechanism of transmission of folk tradition* : materials of the XXI International youth conference in honor of A. Horkovenko's memory, April, 2001. SPb.: RYYY, pp. 5–25. (in Russian)

УДК 792.8.793 38

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208922>**Денис ФЕДОРЧЕНКО,**

orcid.org/0000-0001-8695-7484

викладач кафедри сучасної та бальної хореографії

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) fedorchenko.den@gmail.com

КЛАСИФІКАЦІЯ СУЧАСНИХ СТИЛІВ ТАНГО

У статті проаналізовано сучасний стан танцю танго, зроблено класифікацію його стилів та проведено їх компаративний аналіз. Створення такого комплексного дослідження зумовлено відсутністю належного обґрунтування теми в українській та зарубіжній хореології, хоча сьогодні танго позначилося стрімким розвитком та популяризацією, затребуваністю як в аматорському, так і в професійному середовищі, наявністю розгалуженої системи стилів. У ході дослідження визначено, що нині танець танго представлений трьома напрямками, такими як аргентинське, бальне, фінське. Характерними рисами аргентинського танго є соціальність, комунікативність, імпровізаційність, близькі обійми, контакт верхньої та нижньої частин тіла, швидкі та емоційні рухи ніг, яскраво виражений гендерний аспект, відсутністю чітко встановлених правил виконання. Провідні стилі поділяються на соціальні, такі як мілонгєро, салон та нуєво, які не вимагають професійної підготовки й більше є формами спілкування, характеризуються швидкими, емоційними рухами; та сценічні, такі як танго «на експорт», танго-фантазія, що є складними стилями, які запозичують рухи з інших видів хореографії та мистецтва, виконуються професіоналами. Бальне танго має суворо стандартизовану техніку виконання, танцюється на змаганнях і турнірах зі спортивних бальних танців, тому потребує хореографічної підготовки. Воно характеризується стаккатованістю рухів, раптовими зупинками, чергуванням повільних і швидких рухів, відсутністю імпровізації. Представлене американським стилем, що відрізняється граціозністю та м'якістю виконання, закритим контактом в парі, сильно зігнутими колінами; та міжнародним, що має високі вимоги до танцівників, виконується в постійному контакті, характеризується чіткістю та елегантною стриманістю, чергуванням швидких рухів з повільними. Фінське танго поєднує пристрасну манеру аргентинського та стриману – бального; характеризується імпровізаційністю, чуттєвістю, простотою та плавністю рухів.

Ключові слова: аргентинське танго, бальне танго, фінське танго, стиль, напрям.

Denys FEDORCHENKO,

orcid.org/0000-0001-8695-7484

Lecturer of the Department of Contemporary and

Ballroom Choreography

of Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) fedorchenko.den@gmail.com

CLASSIFICATION OF CONTEMPORARY TANGO STYLES

In the article the contemporary state of tango dance is analyzed and the classification of its styles and their comparative analysis are developed. The creation of such complex research is caused by lack of proper grounding of this topic in the Ukrainian and foreign choreology, though nowadays tango is marked by rapid development and popularization, being in great demand both in amateur and professional environment and availability of branched system of styles. During the research it was determined that nowadays tango is introduced by three styles: argentine, ballroom and Finnish. The main characteristics of argentine tango: sociability, communicativeness, improvisativeness, close embrace, a contact of upper and lower body parts, quick and emotional movements of legs, a strongly pronounced gender aspect and absence of sharply defined rules of performance. The leading styles are divided into social – milonguero, salon and nuevo, which don't require professional training and mostly are the form of communication; and scenic – tango "for export", tango fantasia – complicated styles that borrow movements from other types of choreography and art and are performed by professionals. Ballroom tango has a strictly standardized performance technique, is danced at ballroom dance competitions and therefore requires choreography preparation. It is characterized by staccato-like movements, abrupt halts, and alternation of slow and quick movements and absence of improvisation. Ballroom tango is introduced by American style which is remarkable for its gracefulness and gentleness of performing, a closed contact in the couple and strongly bent knees; and international style which has high standards for dancers, is performed in a constant contact, is remarkable for accuracy and elegant reserve and alternation of slow and quick movements. Finnish tango combines a passionate manner of argentine tango and a reserved manner of ballroom tango; it's characterized by improvisativeness, sensuality, simplicity and evenness of movements.

Key words: argentine tango, ballroom tango, Finnish tango, style, trend.

Постановка проблеми. Сьогодні танець танго досяг свого найвищого розвитку, адже він представлений декількома напрямками, визначається плюралізмом стилів, популярний і як соціальний танець, і як конкурсний, широко затребуваний у різноманітних жанрах художнього кінематографу. Танго відзначається екстраординарністю, є феноменом не тільки бальної хореографії, але й усієї музично-танцювальної культури, адже поєднує мелодійність, ліричність, витонченість, чуттєвість, ритмічний драйв, антитетичні емоції. Оскільки сьогодні танго представлене великою кількістю стилів, виникає необхідність створення їх класифікації, визначення особливостей та характеру їх виконання, що не знайшло фундаментального аналізу у сфері мистецтвознавства та хореології.

Аналіз досліджень. Танго як музична й танцювальна культура широко проаналізовано у зарубіжних, частково – у вітчизняних дослідженнях, про що свідчать статті Е. Вичева, Д. Драгілева, А. Кофмана, С. Худекова, М. Черепаніна та інших спеціалістів. Аргентинському танго присвячені історичні дослідження Х. Борхеса, Д. Гарібальді, П. Пічугіна. Особливості бального танго аналізують М. Богданова, Т. Павлюк, Л. Скрипник, фінське – Дж. Бехтель, В. Куркела, А.-В. Кар'я. Окремий пласт складає література теоретичного та методичного спрямування, зокрема посібники А. Мура, Г. Ховарда, Г. Дені, Л. Дассвіль, Дж. Саймона, М. Шота, наукові статті А. Кугеля, Б. Шуллера. Суттєву наочну інформацію містять відеоджерела, наприклад всеукраїнські та міжнародні змагання, виступи колективів бального танцю, мілонги та інші танго-вечірки.

Мета статті – створення класифікації сучасних стилів танго та їх компаративний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Танго має дуже давні коріння. За своїм походженням це мавританський танець, а слово «танго» походить з мови нігерійського народу ібібію, де воно означало «танець під звук барабана». Старовинне іспанське дієслово “taer” перекладається як «гра на музичному інструменті». Також можна припустити, що склади “tan-go” використовувалися для імітації певного виду ударного акомпанементу. Танго походить від уругвайської мілонги, хабанери, андалузського танго, пайяди та афро-аргентинського «кандомбе» (Черепанін, 2012: 201). Як танець танго зародилося наприкінці XIX ст. в Аргентині на околицях Буенос-Айреса, а сьогодні активно розвивається (Борхес, 1930; Черепанін, 2012: 201; Kärjä, 2016: 2).

Аргентинське танго – це соціальний танець, його особливість полягає в тому, що це перш

за все форма спілкування. Порівняно з іншими напрямами розташування танцюристів у парі дуже близьке, контакт верхньої та нижньої частин тіла чуттєвий, медитативний, релаксуючий; рухи ніг швидкі, емоційні. Партнери відчувають один одного за допомогою дотиків і рухів, партнер впевнено веде партнерку, а вона інтуїтивно вгадує його траєкторію. Елегантність і сила чоловіка контрастує з витонченістю та чуйністю жінки. А. Журавльова (2018 рік) наголошує саме на важливості гендерних ролей та об'ємів (характерне м'яке притискання партнерки до себе на рівні грудей), які дають можливість партнерці безпосередньо відчувати напрямок руху верхньої частини тіла партнера та ритм його кроків. Якщо в контакті лише верхня частина тіла, то ногами можна вільно відображати нюанси ритму (Журавльова, 2018: 78–79). В основі аргентинського танго обов'язково лежить принцип імпровізації, що впливає з універсальної мови тіла, однак наявні базові елементи, такі як променад, повороти, зупинки, роли, очо й прикраси. Відсутні певні правила виконання цього напряму, критерії оцінювання й правила суддівства. Танець постійно набуває нових інтерпретацій, адже кожна пара створює власні стильові рішення.

Аргентинське танго поділяється на соціальне та сценічне. Кожен із цих напрямів має свої особливості. Соціальне аргентинське танго виконується на мілонгах. Рухи танцюристів спокійні і компактні, увага спрямована «всередину» пари, на контакт і взаєморозуміння між партнерами. Соціальне аргентинське танго включає багато підстилів. Проаналізуємо найпоширеніші.

Танго мілонгера – це стиль, для якого характерні закриті об'єми (корпуси танцюристів щільно притиснуті один до одного), що обмежує рухливість хребта партнерки, тому скручування тазу в очо й хіро замінюється схресними кроками. Кроки короткі, рубані, містять багато очо кортадо, характерним є постійний контакт вільної ноги з підлогою без згинання в коліні. Іноді мілонгера називають «портеньо», або автентичним чи традиційним танго. Це канон і база аргентинського танго (Montes, Arce, 2012).

Танго де салон характеризується повільними розміреними рухами. Включає всі основні кроки й фігури танго, зокрема деякі сакадас, хіро, низькі болео. Кожний з партнерів знаходиться на своїй осі. Відрізняється більш відкритою позицією танцюристів у парі, що дає змогу виконувати різноманітніші кроки, фігури, повороти й пози. Це більш вишуканий і витончений стиль. Є відкритий і закритий салон, який танцюється у відкритій

і закритій позиціях відповідно (Espinoza, Hurtado, 2013).

Танго нуево – це сучасний стиль танго, один з найпрогресивніших. У ньому поєднуються сильні емоції, ніжність і пристрасть, чергування плавних і швидких рухів, партнерка не пасивно слідує за партнером, а може самовиражатися, доповнювати й розвивати ідеї партнера, робити танець цікавішим. Нуево вирізняється оригінальними обертаннями, сплетінням ніг, вишуканими позами, підтримками, відкритими обіймами (Sergienko, Khramutichev).

Сенічне аргентинське танго більш амплітудне за соціальне, виконується підготовленими танцівниками на сценічних майданчиках. Визначається енергійними, емоційними, пристрастними рухами. Партнери можуть виконувати елементи, які на мілонгах неможливо станцювати через відсутність простору, зокрема високі болео, кольгади, стрибки, підтримки. До цього напрямку належать танго «на експорт» (дуже видовищний танець) і танго-фантазія («ессенаріо» чи шоу-танго – синтез декількох стилів танго, що включає, окрім традиційних кроків, балетні па, фігури бальних танців, елементи гімнастики, фігурного катання, є особливим видом мистецтва і виконується професійними танцюристами).

Кардинально протилежним аргентинському танго є бальне (або змагальне). Відмінності полягають у поставі, положенні в парі, рівновазі, кроках, рухах, музиці, відсутності імпровізації. Це спортивний танець, який представлений у програмах змагань та конкурсів разом з іншими танцями європейської програми. У бальному танго відсутня імпровізація, а метою танцю є презентація певних вимог залежно від класу танцівників та оцінка суддів. Усі рухи бального танго відповідають встановленим правилам: від положення голови, корпусу тіла, крокових елементів до ритму. Однак М. Богданова вважає, що в конкурсному танці наявна не тільки «типізована» хореографія з суворою послідовністю фігур, але й «розкріпачена», «вільна» хореографія, що не передбачає «стабільної системи танцювальних рухів і характеризується нерегламентованим чергуванням темпів і метра» (Богданова, 2009: 120). У бальному танго руки тримаються жорстко, контакт відбувається на рівні стегон. Поняття «обійми» відсутнє, замість нього використовується термін «контакт» (англ. “contact” – «спілкування», «зв’язок»), положення в парі більш відкрите. Виконавці крокують з каблука, компактні та лаконічні рухи мають чіткий та різкий характер, на відміну від аргентинського танго, де вони скоріше

ковзаючі й переважно виконуються з носка, а ритм досить складний. Бальному танго властиві раптові зупинки й зміни положень, чергування повільних і швидких рухів. У ритмі цього стилю присутні ударні інструменти, що додає йому більше чіткості, на відміну від більш плавного й мелодійного аргентинського танго. Такий малюнок танцю називається «стаккато». Рухи створюються роботою ніг, а не всього тіла, як це відбувається в інших європейських танцях. У танго нога повинна підніматися й ставитися на місце м’яко, але чітко та впевнено. У цьому танці немає ні ковзань ногою по підлозі, ні сильних притупів. Сучасне танго – це драматичний танець, що є вираженням граничних почуттів, йому властива швидка зміна емоцій.

Існує два стилі бального танго, а саме американське й міжнародне. Обидва мають розмір 2/4 (рідше – 4/4), кожна частка такту акцентована. Рекомендований ритм для американського стилю танго становить 26–30 тактів на хвилину, міжнародний стиль, як правило, дещо швидший. Базовим рахунком в американському стилі є «слоу – слоу – квік – квік – слоу», в міжнародному – «квік – квік – слоу». Крім того, в американському стилі танцюристи рухаються з меншою динамікою просування порівняно з європейським танго, де перевага віддається відкритим та альтернативним позиціям. Танго міжнародного стилю – це стандартизований танець, один з найвимогливіших по відношенню до техніки виконання рухів і чистоти ліній. Його танцюють у постійному контакті, чергуючи швидкі рухи з повільними, тому парі необхідно зберігати постійний контроль балансу. Положення в парі компактне, партнерка розташована більше до правого боку партнера, що вирізняє танго від інших танців європейської програми. Передпліччя правої руки партнера паралельно підлозі, долоня глибоко за спиною партнерки. Ліва рука гостро зігнута у передпліччі, що наближає кисть до корпусу. Характерним положенням лівої руки партнерки є долонь із зібраними пальцями під паховою западиною партнера (Говард, 2003: 192). У правильній англійській інтерпретації танго має виявляти не явну пристрастність, а елегантну стриманість.

Американський стиль танго – це граціозний прогресивний танець з основним ритмом «слоу – слоу – квік – квік – слоу», закритим контактом «без просвіту» між тілами. Права рука партнера більше звичайного охоплює спину партнерки, ліва – тримається ближче до корпусу. Коліна зігнуті сильніше, ніж в інших бальних танцях, залишаються у цьому стані весь час. Танець має стаккатований

характер, а ефект крадіння досягається за рахунок максимального затягування кожного повільного кроку (Stephenson, Iaccarino, 1980: 157).

Ще одним напрямом, яким представлено сучасне танго, є фінський. Його ритмічність частково запозичена з чуттєвого аргентинського танго, але мужні синкопи хабанери та мілонги пом'якшилися, танцювальні кроки набули відтінку сором'язливості, делікатності, тактовності та смутку, що характерно для стриманого темпераменту фінів. У танці завжди веде партнер, а партнерка слухняно підкорюється. Виконується під своєрідні музичні композиції. Характерним є ритм «слоу – слоу – квік – квік», хоча можливі використання тільки повільних або тільки швидких кроків залежно від музичного матеріалу. Є також паузи. Зовнішньо фінське танго помітно відрізняється від інших стилів. Проте в танці наявна чуттєвість, яка разом з простотою й плавністю рухів та імпровізацією робить їх більш схожими на аргентинське танго (де салон), ніж на стаккатоване бальне, з яким має більш недавнє спільне походження, а ритмічний малюнок простіший, ніж в аргентинському (особливо танго мілонгеро). У фінському танго постава пряма (корпус не подається вперед, як в аргентинському танго, але й не відтягується назад, і партнерка не виконує прогин під лопатками, як у бальному танго). Стандартне положення в парі таке: закриті обійми з контактом від верхньої частини грудей до тазу, часто зустрічається положення «щока до щоки». Ліва рука партнерки зазвичай розташована на правій руці партнера, стикаючись з правою лопаткою, а не плечем, як це прийнято в танго-мілонгеро. Обійми зміщені праворуч від центру тіла. Партнерка нахиляє голову, щоб дивитися через праве плече партнера, на відміну від деяких стилів аргентинського танго, де вона може повертати голову до грудей партнера.

Для фінського танго характерні довгі кроки, як у фокстроті, динамічні обертання, хвилеподібні рухи верхньої частини корпусу й сильно зігнуті коліна, контакт стегнами, від яких партнер дає імпульс партнерці (на відміну від аргентинського танго, де партнер веде від грудей), виконуючи перший крок зазвичай з правої ноги між ніг партнерки, зберігаючи контакт у стегнах. Однак можливий варіант кроків поза партнерки праворуч. Стопи паралельні. Використовується багато рухів назад, на відміну від аргентинського танго, є біль-

ший поворот плечей у вертикальній площині (плечі не завжди паралельні підлозі), ніж в інших стилях танго. У фінському танго мало фігур, воно складається переважно з променадних, стаціонарних і прогресивних поворотів, імпровізації. Як й інші форми соціального танго, воно зазвичай танцюється проти годинникової стрілки. Існує рух, зовні схоже на кебраду, можливо, запозичену з канженге (старовинна форма танго, яке танцювали в робочих районах), коли партнер нахиляє партнерку, проте у фінському танго цей рух виконується плавніше, що надає цьому стилю романтичності. Променадна позиція, закидування ніг та стрибки не використовуються (Finnish Tango, 2011).

Висновки. Таким чином, на сучасному етапі танго представлено трьома напрямами, такими як аргентинське, бальне, фінське. Аргентинське танго характеризується соціальністю, комунікацією, близьким розташуванням у парі, медитативним контактом верхньої та нижньої частин тіла, швидкими та емоційними рухами ніг, імпровізаційністю, яскраво вираженими жіночою та чоловічою ролями, відсутністю чітко встановлених правил виконання. Серед найбільш поширених стилів слід назвати мілонгеро, салон та нуево, що представляють соціальний напрям; танго «на експорт», танго-фантазія («ессенаріо», шоу-танго), що представляють сценічний напрям. Бальне танго має суворо стандартизовану техніку виконання, танцюється на змаганнях і турнірах зі спортивних бальних танців, характеризується стаккатованістю рухів, раптовими зупинками, чергуванням повільних і швидких рухів, відсутністю імпровізації. Представлене двома стилями, а саме американським (граціозний прогресивний танець, партнер і партнерка перебувають у закритому контакті, сильно зігнуті коліна) та міжнародним (вимогливий за технікою виконання, надзвичайно дисциплінований, виконується в постійному контакті, швидкі рухи чергуються з повільними, характеризується не явною пристрасністю, а елегантною стриманістю). Фінське танго поєднує пристрасну манеру аргентинського та стриману манеру бального танго. Виконується на легато, характеризується імпровізаційністю, чуттєвістю, простотою та плавністю рухів, контактом у стегнах, досить простим ритмічним малюнком, малою кількістю фігур, сильним «контактом з підлогою».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданова М. Специфіка конкурсного виконання танго. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Т. 1. Вип. 15. С. 116–120.

2. Борхес Х.Л. История танго. *Эваристо Каррьего* / пер. Б. Дубина. 1930. URL: <http://noyabr.prosocialmedia.info/avto/horhe-luis-borhes-tango> (дата звернення: 16.02.2020).
3. Говард Г. Техника европейских танцев / пер. А. Белогородский. Москва : Артис, 2003. 256 с.
4. Журавлева А. Контактне танго як новітня форма. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 139. С. 75–83
5. Черепанин М. Астор П'яцолла: традиційне танго та його стильова інтерпретація в сучасному академічному виконавстві (з нагоди 90-ї річниці народження композитора). *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 27. С. 200–206.
6. Carlitos Espinoza & Noelia Hurtado – Milonga Querida – Juan D'Arienzo – MSTF2013 – Poreč, Croatia. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Rx9xZ8S0LAs&feature=emb_logo (дата звернення: 26.03.2020).
7. Elena Sergienko & Rodion Khramutichev, Kiev, De Angelis A. Larroca – Cuando Te Fuiste. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_m1nGoxgJU0&feature=emb_logo (дата звернення: 26.03.2020).
8. Finnish Tango (Tango Finlandia). *Tango Voice*. 2011. URL: <https://tangovoice.wordpress.com/2011/01/10/finnish-tango-tango-finlandia/> (дата звернення: 27.02.2020).
9. Kärjä A-V. The Crisis of Finnish Tango. 2016. URL: https://www.academia.edu/31465207/The_Crisis_of_Finnish_Tango (дата звернення: 01.03.2020).
10. Mariana Montes y Sebastian Arce – Asti'n Tango Festival 2012 – HD – I. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=183&v=ybmsqIKHSr4&feature=emb_logo (дата звернення: 27.03.2020).
11. Stephenson R., Iaccarino J. The Complete Book of Ballroom. *Dancing New-York*. 1980. 243 p.

REFERENCES

1. Bohdanova M. V. Spetsyfika konkursnoho vykonannya tanho [Specificity of the competitive performance of tango]. *Ukrainian culture: the past, the modern, the ways of development*, V. 1, I. 15. Rivne : RSHU, 2009. pp. 116–120 [In Ukrainian].
2. Borhes H. L. Istorija tango [History of tango]. *Evaristo Carriego*. Transl. by B. Dubinin. 1930. URL: <http://noyabr.prosocialmedia.info/avto/horhe-luis-borhes-tango> (date of the application 16.02.2020) [In Russian].
3. Govard G. *Tehnika evropejskih tancev [Technique of Ballroom Dancing]*. Transl. by A. Belogrodsky. Moscow : Artis, 2003. 256 p. [In Russian].
4. Zhuravleva A. V. Kontaktne tanho yak novitnia forma [Contact tango as the newest form]. *Scientific notation. Series : Pedagogical sciences*. I. 139. Kyiv: NPDU Publ., 2018. pp. 75-83 [In Ukrainian].
5. Cherepanyn M. V. Astor P'iatsolla: tradytsiine tanho ta yoho stylova interpretatsiia v suchasnomu akademichnomu vykonavstvi (z nahody 90-i richnytsi narodzhennia kompozytora) [Astor Piazzolla: traditional tango and its stylistic interpretation in the contemporary academic performance (on the occasion of the 90th birthday of the composer)]. *Herald of KNUCA: History of Art*. I. 27. Kyiv: KNUCA Publ., 2012. pp. 200-206 [In Ukrainian].
6. Carlitos Espinoza & Noelia Hurtado – Milonga Querida – Juan D'Arienzo – MSTF2013 – Poreč, Croatia. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Rx9xZ8S0LAs&feature=emb_logo (date of the application: 26.03.2020) [In English].
7. Elena Sergienko & Rodion Khramutichev, Kiev, De Angelis A. Larroca – Cuando Te Fuiste. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_m1nGoxgJU0&feature=emb_logo (date of the application: 26.03.2020) [In English].
8. Finnish Tango (Tango Finlandia). *Tango Voice*. 2011. URL: <https://tangovoice.wordpress.com/2011/01/10/finnish-tango-tango-finlandia/> (date of the application: 27.02.2020) [In English].
9. Kärjä A-V. The Crisis of Finnish Tango. 2016. URL: https://www.academia.edu/31465207/The_Crisis_of_Finnish_Tango (date of the application: 01.03.2020) [In English].
10. Mariana Montes y Sebastian Arce - Asti'n Tango Festival 2012 – HD – I. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=183&v=ybmsqIKHSr4&feature=emb_logo (date of the application: 27.03.2020) [In English].
11. Stephenson R., Iaccarino J. The Complete Book of Ballroom. *Dancing New-York*. 1980. 243 p. [In English].

Ганна ХМАРА,

orcid.org/0000-0003-0987-337X

провідний концертмейстер кафедри скрипки

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) akhmara@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У запропонованій статті проаналізовано становлення й розвиток індивідуального композиторського стилю в камерно-інструментальній творчості українських композиторів другої половини ХVІІІ століття М. Березовського, Д. Бортнянського та російського скрипаля українського походження І. Хандошкіна. Основну увагу зосереджено на розгляді зародження й розвитку камерно-інструментальної музики українських авторів у контексті загальноєвропейського класицизму ХVІІІ століття. Досліджено спільне й відмінне у творчості вітчизняних і європейських класицистів Дж. Паїзієлло, В. А. Моцарта, А. Ф. Тица, Г. Ф. Телемана та М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна. На основі наявних в українському й світовому музикознавстві досліджень проаналізовано твори, написані в камерно-інструментальних жанрах, визначено загальноєвропейські й національні елементи музичної мови, їх співвідношення та взаємодію. Мета статті – прослідкувати становлення й розвиток індивідуального композиторського стилю в камерно-інструментальній творчості вітчизняних композиторів-класицистів і довести, що розуміння її еволюції є важливим для сприйняття творів цих авторів саме як українських, національних митців. Аналіз творчості вітчизняних і європейських композиторів-класицистів дає змогу зробити такий **висновок**: попри те що розвиток української музичної культури перебував цілком у річищі європейської традиції, становлення індивідуального стилю в камерно-інструментальних жанрах вітчизняних авторів відбувалося надзвичайно швидко. Від першого твору, написаного українським автором в інструментальному жанрі до останнього, розглянутого в запропонованій роботі, пройшло усього 17 років, і за цей час вітчизняні автори пройшли величезний шлях, створили кожний свій неповторний стиль і поповнили скарбницю світової музичної культури своїми творами. За декілька десятиліть найкращі українські автори опанували композиторську техніку такою мірою, що достатня для висловлювання почуттів, для передавання настрою, характеру й національного забарвлення в музиці.

Ключові слова: український класицизм, камерно-інструментальна музика, творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна; музика ХVІІІ століття.

Ганна ХМАРА,

orcid.org/0000-0003-0987-337X

Leading Accompanist of Violin Department

of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) akhmara@ukr.net

THE ASCERTAINMENT OF INDIVIDUAL COMPOSITION STYLE IN UKRAINIAN CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF 18TH CENTURY

The proposed article analyzes the formation and development of individual composer style in the chamber and instrumental work of Ukrainian composers of the second half of eighteenth century: Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, and Russian violinist of Ukrainian origin Ivan Khandoshkin. The main focus is on considering the origin and development of chamber and instrumental music of Ukrainian authors in the context of pan-European classicism of the eighteenth century. Similarities and differences in works of Ukrainian and European classicists Giovanni Paisiello, Wolfgang Amadeus Mozart, Anton Ferdinand Titz, Georg Philipp Telemann and Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, Ivan Khandoshkin were investigated. Based on the existing studies in Ukrainian and world musicology, the works written in chamber instrumental genres are analyzed, the pan-European and national elements of musical language, their correlation and interaction are identified. **The purpose** of the article is to trace the formation and development of individual composer style in chamber instrumental oeuvre of Ukrainian classical composers and to prove that understanding of its evolution is important for the perception of the works of these authors as Ukrainian national composers. The analysis of national and European classical composers allows us to draw the following **conclusions**: despite the fact that the development of Ukrainian musical culture was entirely in the confluence of the European tradition, the development of individual style in the chamber instrumental genres of national composers was extremely fast, – from the first piece written by Ukrainian author in the instrumental genre to the last one considered in the proposed work, only 17 years have passed, and during this time domestic authors have gone a long way, created each their own unique style and supplemented the treasury of the world music culture with their works. In several decades, the best Ukrainian authors have mastered the composer's technique to a degree sufficient to convey feelings, to convey mood, character and national color in music.

Key words: Ukrainian classicism, chamber and instrumental music, creation of Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, Ivan Khandoshkin, music of 18th century.

Постановка проблеми. Досліджуючи історію української музичної культури, ми можемо краще зрозуміти витоки, коріння музичних явищ у нашій національній музиці. Історія становлення камерно-інструментальної музики українських авторів видається надзвичайно важливою, адже камерно-інструментальні жанри, як такі, що не мали витоків на теренах Російської імперії, на батьківщині композиторів, а з'явилися майже революційно в музиці вітчизняних¹ композиторів, дають змогу якнайкраще зрозуміти роль і вплив загальноєвропейських культурних традицій, зокрема класицизму, на українську музику, а також простежити становлення індивідуальної композиторської мови авторів саме в цих, не повною мірою природних для вітчизняних митців, жанрах.

Камерно-інструментальна музика не була головним напрямом у творчості М. Березовського і Д. Бортнянського. Для італійців, що працювали тоді в Санкт-Петербурзі й чинили вплив на українських композиторів, камерно-інструментальні жанри також не були головними. Камерно-інструментальні твори здебільшого були ними написані на замовлення для певних виконавців. Це багато в чому обумовлює як склади таких ансамблів, складність інструментальних партій, так і особливості тематизму й побудови форми творів. Виключенням з цього ряду вітчизняних авторів є, насамперед, І. Хандошкін, для якого саме інструментальні жанри стали основним напрямом творчості. Також ми можемо говорити про неперерічне явище – цикл 8 концертів для клавесина з оркестром Дж. Паїзіелло, які були написані саме під час перебування в Санкт-Петербурзі й виконання яких у Російській Імперії було визначною мистецькою подією.

Друга половина XVIII століття – розквіт класицистичного мистецтва по всій території Європи. Саме мистецтво цього напрямку привозили європейські музиканти й до Санкт-Петербурга. Класицизм – одне з найбільш регламентованих, деякою мірою навіть уніфікованих явищ у мистецтві. Певні правила регламентували написання творів майже в усіх жанрах. Тим ціннішими для нас стають ті інтонації, індивідуальні особливості в побудові творів, які дають нам відчуття індивідуальності і національну школу авторів, які не дадуть нам сплутати Д. Бортнянського і Б. Галуппі, Дж. Паїзіелло і В. А. Моцарта, М. Березовського та Й. Гайдна.

¹ Цей термін ми тут використовуємо для позначення композиторів, які походили саме з Російської імперії, до якої тоді належала й Україна, на відміну від іноземців – переважно італійців, які працювали на ключових музичних посадах при дворі російських самодержців.

Мета статті. Розуміння процесу становлення камерно-інструментальної музики українських композиторів XVIII століття робить можливим визначення індивідуального, національного елементу в музиці з надзвичайно високим коефіцієнтом узагальнення – музиці епохи Класицизму. У статті досліджені зв'язки камерної музики українських композиторів-класицистів із західноєвропейськими класицистичними творами. Визначення індивідуального стилю, зокрема його складових елементів, що дають відчуття національне забарвлення музики, є надзвичайно важливим для сприйняття й розуміння творів вітчизняних композиторів-класицистів саме як українських, національних митців.

Багато дослідників вивчали творчість як українських, так і європейських композиторів доби Класицизму, але детальна увага до камерно-інструментальної творчості українських класицистів, до зв'язку їхніх творів із загальноєвропейським контекстом є науковою новизною запропонованої роботи.

Аналіз досліджень. У статті йде мова про українських митців XVIII століття, тому не можна пройти повз працю С. Лісецького «Класицизм – фундаментальний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII – початку XIX століття» (Лісецький, 2012). Близькою до напряму запропонованої статті є дисертаційна робота О. Шарової «Музыкальное образование в русской культуре эпохи Просвещения: основные направления и методики» (Шарова, 2000), в якій авторка розмірковує над взаємозв'язками між іноземними музикантами, що працювали у Санкт-Петербурзі у XVIII столітті, та вітчизняними митцями. Багато матеріалу – і нотного, і документального – дає дисертаційне дослідження Г. Малініної «Музыкальная россика XVIII столетия: состояние источников; пути изучения» (Малініна, 2008). Надзвичайно цікавою є дисертація С. Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» (Нестеров, 2009), у якій детально аналізуються три сонати для скрипки-соло І. Хандошкіна. І хоча не всі висновки видаються беззаперечними, зокрема в частині зв'язків музики композитора з попередниками та сучасниками детальний аналіз усіх трьох сонат вітчизняного майстра здійснено чи не вперше. Цікавою є і його типологія сонат для скрипки соло та сонат І. Хандошкіна в унікальний тип. Автор прослідковує такий тип сонати для скрипки соло в музиці композиторів XIX–XX століть.

Однак автори усіх згаданих праць, а також тих робіт, які вже можуть вважатися класичними

(Келдиш, 1965; Ліванова, 1982; Корній, 1998, Степаненко, 2008), майже не зупиняються на камерно-інструментальній творчості українських композиторів-класицистів або дають загальну картину цієї музики, аби читач мав уявлення про її існування та місце у творчій біографії авторів камерних жанрів. Можна відзначити звернення саме до камерно-інструментального твору – Сонати для скрипки соло №1 *соль мінор* «На смерть Василя Мировича» І. Хандошкіна у статті М. Степаненка «Три долі». У цій роботі автор звертається до історії написання твору, даючи нам вагомий підстави розглядати творчість І. Хандошкіна саме як великою мірою українського композитора. Отже, розгляд камерно-інструментальної творчості вітчизняних композиторів-класицистів у контексті західноєвропейського Класицизму – це питання, яке досі спеціально не досліджувалося, тож є завданням пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Для кращого уявлення, як саме розпочала своє існування камерно-інструментальна музика на теренах Російської імперії, треба зазначити що взагалі вся культура, і зокрема музична, європейської традиції була насаджена Петром I не еволюційним шляхом, як в інших європейських країнах, а революційним. За надзвичайно короткий проміжок часу (30–50 років) Російська імперія пройшла шлях, на який європейські країни мали століття. Зовсім інші, нові стилі в архітектурі, живописі, нове ставлення до науки й літератури – все це швидко було опановано, прийняте суспільством (хоча, як відомо, і не одразу) (Хмара, 2015: 3–4). З мистецтвом танцю й музикою ситуація була складна: з одного боку, це мистецтво справді викликало щирий захват, а з іншого – вітчизняних спеціалістів, готових танцювати європейські танці, співати в операх, грати в оркестрах, диригувати й писати музику, не було зовсім. Але з часом із середовища Придворної співацької капели², із придворних музично-театральних труп стали виходити на перший план вітчизняні обдаровані співаки й інструменталісти. Їхнім навчанням займалися італійські маестро. Саме серед таких музикантів і були М. Березовський, Д. Бортнянський та І. Хандошкін.

Обмеження рамками статті не дає можливості детально аналізувати всю мистецьку ситуацію в

Російській імперії в другій половині XVIII століття, тому вважаємо доречним зупинитися окремо на кожній з трьох постатей вітчизняних композиторів-класицистів і проаналізувати саме їхні камерно-інструментальні твори в контексті європейської класицистичної традиції.

Перший за часом з українських митців, творчість яких розглянуто в пропонованій роботі, – Максим Созонтович Березовський. Усі його камерно-інструментальні твори були написані в Італії. Ми знаємо Скрипкову сонату й три Сонати для клавіру, що віднайдені у Кракові А. Калениченком і В. Шульгіною й атрибутовані М. Березовському, причому віднесені до раннього періоду творчості (Рицарева, 2013: 118–119). Зупинимося детально на Сонаті для скрипки та чембало (Піза, 1772 р.). Нагадаймо, що ця Соната – перший твір, написаний українським композитором у камерно-інструментальному жанрі взагалі. Розуміючи це, особливо цікаво буде порівняти другу частину сонати з капричіо *La partenza* Дж. Паїзіелло для скрипки та клавіру, написаним автором у 1783 році в Санкт-Петербурзі, напередодні від'їзду італійського композитора на батьківщину. Капричіо (у численних виданнях редактори пишуть канцона *La partenza*, але в рукописі – саме капричіо) ліричне за змістом, написане в повільному темпі, в мінорі, у жанрі сициліани, тому видається доречним порівнювати цю музику саме з ліричною повільною другою частиною твору М. Березовського. Зіставлення творів саме цих композиторів видається цікавим також тому, що головними, центральними жанрами у їхній творчості не були камерно-інструментальні жанри: для М. Березовського таким жанром був хорівий концерт, а для Дж. Паїзіелло – опера, зокрема опера-буффа.

Повільні другі частини сонатних циклів часто трактуються композиторами-класицистами більш вільно, ніж жанрові (менуєт, рондо); мають більше простору для індивідуального висловлювання, ніж сонатна форма перших частин. Композитор тут більш вільний, і для досягнення музичних завдань часто використовує музичні інтонації, які йому ближчі. Будова форми – проста тричастинна в Дж. Паїзіелло та старовинна сонатна в М. Березовського – подібна в цих композиторів (замість розробки М. Березовський пише *до-мінорний* епізод, реприза скорочена). Середній розділ невеликий, неконтрастний, але з іншим емоціональним забарвленням, вирізняється жвавішим гармонічним рухом. Але музичний зміст зовсім різний. Європейська традиція камерно-інструментального музикування для М. Березовського – явище нове

² До складу капели входили співаки з усіх регіонів імперії, але переважно вона складалася з українців, про що Якоб фон Штелін писав ще у 1735 р. (Штелін, 1935: 58) Після відкриття Глухівської школи, а потім після переміщення центру підготовки музикантів до Харкова, де в казенному училищі було відкрито вокальний й інструментальний класи, їхня кількість тільки зростала.

й великою мірою чужорідне. Тому його камерно-інструментальна творчість зовсім не схожа на його хорову музику, яка й принесла йому визнання. Можна припустити, що в хоровій творчості, маючи міцну опору – багатоговікову хорову культуру, композитору набагато легше проявити свою індивідуальність. У камерній музиці ми бачимо, що автор бере за основу повільної частини оперну арію. З італійською оперою український митець був уже добре знайомий: він виконував оперні партії ще у Санкт-Петербурзі. В Італії він напевне чув багато опер. Нам відома і його власна опера «Демофонт», написана в жанрі італійської опери-серія. Тож у другій частині ми чуємо прекрасну італійську оперну арію в партії скрипки, партію клавіру видається доречним розшифрувати як обережний, підтримувальний акомпанемент оркестру. У тактах 28–29, наприкінці, композитор передбачає каденцію, яку більшість виконавців трактує як подібну до вокальної, що є типовим для повільних частин у класичних сонатах. Інструментальний стиль М. Березовського також є цікавим: партія скрипки в другій частині – це ліричне висловлювання, сповнене глибокого почуття. Автор майже уникає абсолютних повторів, думка весь час розвивається, і ми сприймаємо її як щире, безпосереднє висловлювання. Цим друга частина відчутно відрізняється від крайніх частин циклу, де і тематизм, і гармонічна мова є дуже типовими для ранньокласичного стилю взагалі й не мають таких яскравих індивідуальних ознак.

Тепер звернімося до твору Дж. Паїзієлло. Композитор мав на меті створити чуттєву музику, повну суму та жалю, про що говорить і програмний підзаголовок п'єси. Для цього видатний оперний композитор Дж. Паїзієлло звертається не до свого улюбленого жанру – опери, а до італійської народної музики. Мелодія оспівує терції та сексти, акомпанемент також рясніє паралельними секстами й терціями. Усю частину написано в повільному темпі *Largo*, у розмірі 6/8, що є характерним для сициліани. Отже, ми бачимо, що володіння композиторською технікою вже дає композитору змогу використовувати в класичистичній музиці народні інтонації, спиратися на народну основу. Не можна оминати увагою, звісно, і рівень володіння інструментами – як скрипкою, так і клавіром. Майстерно, дуже детально для свого часу виписані інструментальні партії. Клавір має і вступ, і програші, ми чуємо діалог інструментів, а не лише сольну партію й акомпанемент.

Наступним кроком, що дасть змогу зафіксувати розвиток камерно-інструментальної музики на теренах Російської імперії, буде порівняння

перших частин Концертної симфонії *сі-бемоль мажор* (1787) Д. С. Бортнянського й Квартету для гобоя та струнних В. А. Моцарта *фа мажор* (1781) KV 370. Тут перед нами вже два справжніх шедеври. Не маючи змоги занурюватися в історію написання цих творів, відзначимо, що обидва вони створені на замовлення: В. А. Моцарт писав квартет для Мюнхенського курфюрста Карла Теодора, орієнтуючись на свого знайомого гобоїста-віртуоза з оркестру курфюрста Фридриха Рамма, а Д. Бортнянський створив Концертну симфонію для Малого двору Павла I, орієнтуючись на виконавські можливості придворних музикантів.

Ці два твори – прекрасний взірць музичного мистецтва доби Класицизму. Вони багато в чому подібні, але мають відбиток індивідуальної мови композиторів. І для В. А. Моцарта, і для Д. Бортнянського величезне значення мала опера, і ці перші частини яскраво демонструють нам оперну стилістику. У Д. Бортнянського дуже виразні, яскраві теми та прийоми опери-буффа (такти 4, 19, 28–29, 38–41 та у відповідних місцях у репрізі). Для обох розробок характерний мотивний розвиток, надзвичайно рухлива гармонічна мова, оркестрове мислення, театральні зіставлення *tutti – solo*.

Індивідуальна композиторська мова тут (і це є цілком характерно для композиторів-класицистів) проявляється у розробці. Абсолютно класичні головна, сполучна, побічна й заключна теми саме за розробки набувають індивідуального забарвлення. У Д. Бортнянського на початку розробки, в мінорі, дуже виразні низхідні малі сексти, що оспівують тоніку (такти 58–61). Тему композитор доручає струнним, характер звучання надзвичайно близький до української пісні. Ще більше схоже на українську пісню звучання тактів 74–78 (кінець розробки): оспівування терції на сексти, гармонічний мінор, тема переходить від скрипки до віоли. Ще більший ефект від цього щирого ліричного висловлювання досягається композитором із початком репрізи: це справжній театральний ефект – ліричні герої відходять у глибоку сцену, і майже без підготовки звучить весь склад ансамблю (*solo – tutti*).

У першій частині Квартету В. А. Моцарта ми чуємо багато подібного, але саме в розробці і є головна відмінність: австрійський композитор використовує австрійські фольклорні елементи. Так само, як і в Д. Бортнянського, перші ж такти розробки (62–75) будуються на новій повільній пісенній мелодії, яка проходить у всіх інструментах і стає гармонічною канвою розробки. Ця мелодія відрізняється від наспівних тем експозиції, що створювали атмосферу оперної сцени.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що за достатньо високого рівня композиторської техніки індивідуальні риси авторської мови ми можемо почути навіть у надзвичайно регламентованій й узагальненій сонатній формі, і місце прояву таких рис – розробка як місце найбільшої творчої свободи композитора.

Останнє порівняння – це твори І. Хандошкіна й відомих європейських скрипалів А. Ф. Тіца та Г. Ф. Телемана. Творчість Івана Хандошкіна – унікальне явище для XVIII століття. Окрім того, що на відміну від вищезгаданих композиторів він писав виключно інструментальну музику, ми можемо говорити про унікальність його композиторського стилю. Ми не можемо взяти для порівняння з розглянутою тут Сонатою *ре мажор* для скрипки соло жодного твору такого самого жанру тих композиторів, що жили й творили поруч із ним: всі сонати, що писали А. Ф. Тіц, який працював у Санкт-Петербурзі, Дж. Тартіні, А. Кореллі та інші, сучасні І. Хандошкіну автори, було написано для скрипки та *basso continuo*. Від сольних *sonata da chiesa* І. С. Баха твори вітчизняного автора були за часом написання й стилістично надто далекі, до того ж вони не були настільки популярними, як твори старшого сучасника Івана Хандошкіна – 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Як відомо, у 1729 р. у віці 48 років видатного німецького композитора було запрошено до Російської імперії на посаду капельмейстера імператорського двору. І хоча Г. Ф. Телеман відмовився, і його приїзд не відбувся, можна припустити, що його музика, надзвичайно популярна по всій Європі, була добре відома й у Росії.

Іншим автором, творчість якого, безперечно, має бути розглянута, є А. Ф. Тіц – австрійський композитор і скрипаль, який у 1752–1755 роках працював у Глухові й Батурині в капелі графа К. Розумовського, а з 1755 до кінця життя (до 1810 р.) жив і працював у Санкт-Петербурзі. Він був впливовим музикантом: вів надзвичайно активне концертне життя, грав соло, в дуетах і в заснованому ним струнному квартеті, викладав (у тому числі, навчав гри на скрипці майбутнього імператора Олександра I), писав багато інструментальної музики. Згодом його діяльність була пов'язана з Першим придворним оркестром (Бочаров, 2005: 294–295). Відомо, що А. Ф. Тіц був автором Шести сонат для скрипки та клавіру, але ноти не збереглися. Відомі Три сонати для клавіру та скрипки не можуть зацікавити в контексті пропонованої статті через те, що партія скрипки в них цілком несамостійна, акомпанувальна. Тому розглянемо **струнний квартет *ре мінор* А. Ф. Тіца,**

один з його «Голіцинських» квартетів, що був написаний у 1781 р. й надрукований у Відні у 1782 році (Огаркова, 2002: 260–265).

Творчість усіх трьох вищезгаданих авторів не була стилістично однорідною. На відміну від М. Березовського, Д. Бортнянського, Дж. Паїзелло та В. А. Моцарта, творчість яких належить до Класицизму (у випадку Максима Березовського – до ранньокласичного стилю), вони стояли на перетині епох: творчість І. Хандошкіна поєднує класицизм і риси бароко, з одного боку, і вплив сентименталізму, з іншого; Г. Ф. Телеман творив на перетині бароко й класицизму; А. Ф. Тіц у своїх творах, подібно до І. Хандошкіна, поєднував класицизм і сентименталізм. Така стилістична неоднорідність, рухливість – риса, що об'єднує цих композиторів, і це є цілком природним для музики XVIII століття, для якої загалом був характерний і стильовий синтез, і пришвидшена зміна стилів.

Для розгляду візьмемо **Сонату І. Хандошкіна для скрипки соло № 3, *ре мажор*** (1781 р.). Дослідники відзначають її відмінність від двох попередніх і «незавершеність» (Нестеров, 2009: 9). Усі три сонати побудовані за принципом, властивим ранньому класицизму, – «повільно-швидко-швидко», але на відміну від двох перших сонат у третій ми замість розгорнутого фіналу бачимо коротку частину, що не несе великого змістовного навантаження, а, швидше, написана, аби зберегти тричастинність, не закінчувати цикл менуетом і дати невеличкий підсумок. Як ми далі побачимо, таким же чином буде написано **Фантазію № 2 *ре мажор* Г. Ф. Телемана**: після двох великих частин – вступу й фугованої великої другої частини – композитор пише невеличкий фінал у швидкому темпі на 24 такти у формі періоду. У А. Ф. Тіца третя частина відсутня, цикл двочастинний: перша частина – сонатна форма, друга – тричастинна, менует. Таким чином, структура циклу в усіх трьох авторів не є сталою, вони експериментують з нею. І якщо про Г. Ф. Телемана можна сказати, що відбувається кристалізація циклу і він іде від церковної сонати й сюїти саме до структури класичної сонати, то І. Хандошкін й А. Ф. Тіц вже намагаються змінювати сталий сонатний цикл для індивідуального втілення музичних ідей.

З німецьким композитором І. Хандошкіна споріднює музична мова: принципи викладення надзвичайно подібні. Обидва автори не пишуть фуг як таких, але музика насичена поліфонією. І якщо у творчості вітчизняного автора зазвичай відзначають розвинену підголоскову поліфонію, якою насичені його варіаційні цикли на народні теми, то в цій Сонаті ми чуємо справжні барокові прийоми:

приховане двоголосся (такти 1–4, 12–16, 19–23, 38–43); спірання на бас (такти 5–8, 51–58). І. Хандошкін не пише фугованих розділів на відміну від Г. Ф. Телемана, який у другій частині використовує поліфонічні прийоми, але саме звучання скрипки дуже подібне. Порівняймо такти 17–24 другої частини Сонати І. Хандошкіна й такти 6–12 і далі 19–24 першої частини Фантазії Г. Ф. Телемана; а також розкладені на фігурації акорди зі спіранням на бас – такти 51–58 першої частини Сонати й такти 19–22 й 98–102 другої частини Фантазії.

Проаналізувавши все те спільне, що об'єднує Сонату Івана Хандошкіна та Фантазію Г. Ф. Телемана, можемо відзначити й розбіжності. Своєрідність, неповторність музичної мови І. Хандошкіна полягає в тому, що попри те, що дуже багато спільного в його музиці є із бароковим, суто інструментальним сприйняттям скрипки (на відміну від вокального, яке йде від опери та спостерігається в повільних частинах творів М. Березовського, В. А. Моцарта, Д. Бортнянського та інших), ми завжди відрізняємо його стиль через поєднання скрипкового стилю епохи Бароко з індивідуальними вокальними романсовими інтонаціями. І такі інтонації, такий музичний зміст наближають його Сонату до Квартету для струнних інструментів, який написав того самого року А. Ф. Тіц.

У Квартеті *ре мінор* автор пише розвинену партію першої скрипки з акомпанементом струнних, і за звучанням це є близьким до Сонати І. Хандошкіна. Бурхливий епізод в *ре мінорі* наприкінці першої частини Сонати, хоча й написаний в поліфонізованому бароковому стилі, за настроєм дуже нагадує першу частину Квартету. Також багато спільного в других частинах: це менуети, але не пасторально-танцювального, а ліричного, інтимного характеру.

Висновки. Становлення камерно-інструментальної музики у творчості вітчизняних композиторів-класицистів М. Березовського, Д. Бортнянського й І. Хандошкіна відбулося надзвичайно стрімко. Від Сонати для скрипки та чембало *до мажор* М. Березовського (1772 р.) до Концертної симфонії для семи інструментів *сі-бемоль мажор* Д. Бортнянського (1787 р.) пройшло всього 17 років, але за цей час була подолана величезна відстань. Якщо М. Березовський у Сонаті користується класицистичною

мовою блискуче, але ще як іноземною: не чуто яскравих ознак індивідуальної мови композитора, відсутні також і національні ознаки в музиці, і тільки в другій частині ліричне висловлювання автора звучить дуже натхненно й щиро, – то Д. Бортнянський володіє класицистичною мовою вже як рідною: його музика сповнена життя й гумору, суму й святковості. Д. Бортнянський уже майстерно розробляє матеріал головних партій, ми чуємо його індивідуальну мову, також досить відчутне й національне забарвлення музики.

Таким чином, індивідуальний композиторський стиль у камерно-інструментальних творах українських митців викристалізувався дуже швидко, і в розглянутих зразках ми вже бачимо індивідуально-стильові особливості: М. Березовський використав для прояву власного стилю другу частину Сонати, Д. Бортнянський – розробку сонатної форми.

Іван Хандошкін створив власний, надзвичайно яскравий композиторський стиль, використовуючи досвід попередніх епох і даючи життя новому стилю, що поєднує як барокові, так і класичні риси та прийоми скрипкової гри, але водночас музичний зміст його твору вже ближчий до популярного тоді сентименталізму. І все це відбулося в середовищі, де прикладів камерно-інструментальної музики, написаної вітчизняними авторами, було зовсім небагато. На прикладі Сонати № 3 *ре мажор* і в порівнянні з Фантазією № 2 *ре мажор* Г. Ф. Телемана та Квартетом *ре мінор* А. Ф. Тіца ми бачимо, що І. Хандошкін створив свій неповторний інструментальний стиль, використавши попередні надбання й дивлячись вперед, в епоху Романтизму.

Порівнюючи музику вітчизняних композиторів із творами європейських авторів – Дж. Паїзіелло, В. А. Моцартом, Г. Ф. Телеманом та А. Ф. Тіцем, маємо змогу переконатися в тому, що розвиток української музичної культури відбувався цілком у рідній європейській традиції. І попри те, що стартові позиції вітчизняних і європейських митців були просто напрочуд різні, за декілька десятиліть найкращі українські автори опанували композиторську техніку такою мірою, що достатня для висловлювання почуттів, передавання настрою, характеру й національного забарвлення в музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. О. Музыка. *Історія української культури* / заг. ред. І. П. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. С. 621–648.
2. Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки. Москва : Гелеос, 2005. 352 с.
3. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. Москва : Наука, 1965. 463 с.
4. Кириллов Н. Скрипачи XVI, XVII и XVIII столетий. Москва : Муз. торговля Юргенсона, 1890. 106 с.

5. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 т. Т. 2: Друга половина XVIII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
6. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. Т. 2: XVIII век. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1982. 668 с.
7. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Москва : Искусство, 1938. 359 с.
8. Лісецький С. Й. Класицизм – провідний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII – початку XIX століття. Київ : НАКККиМ, 2012. 391 с.
9. Малинина Г. М. Музыкальная россика XVIII столетия: состояние источников. Пути изучения : дис. ... канд. искусствовед. наук / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 214 с.
10. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.
11. Огаркова Н. А. Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура. *Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь*. Т. 6. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. С. 250–278.
12. Павлишин С. С. До ювілею Д. Бортнянського. С. С. Павлишин. *З неопублікованого* : збірка статей. Львів : Світ, 2010. С. 121–123.
13. Ридарева М. Г. Максим Березовский. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 228 с.
14. Степаненко М. Три дороги. *Дзеркало тижня*, 2008. № 8.
15. Хмара Г. М. Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. Вип. 16. Ч. 2. 2015. С. 3–11.
16. Шарова Е. Г. Музыкальное образование в русской культуре эпохи Просвещения: основные направления и методики : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыкальному искусству» ; Московский гос. открытый пед. ун-т. Москва, 2000. 146 с.
17. Штелин Якоб фон. Музыка и балет в России XVIII века. Ленинград : Тритон, 1935. 190 с.

REFERENCES

1. Barvins'kyu V. (1994). Muzyka [Music]. *Istoriya ukrayins'koyi kul'tury [History of Ukrainian Culture]* general edition I. Krypiakevich. Kyiv : Lybid'. P. 647–648 [in Ukrainian].
2. Bocharov, Y. (2005). *Mastera starinnoy muzyki [Masters of ancient music]*. Moscow : Geleos, 352 p. [in Russian].
3. Keldysh, Y. (1965). *Russkaya muzyka XVIII veka [Russian music of the 18th century]*. Moscow : Nauka, 463 p. [in Russian].
4. Khmara, H. (2015) Rol ukraintsiv u mystetstvi ta osviti u Rosiiskii imperii 18-ho stolittia: do pytannia kulturnoho vplyvu [The role of Ukrainian art and education in the Russian Empire of the 18th century: the question of cultural influence]. *Visnyk lvivskoho universytetu [Bulletin of the University of Lviv]*. Edition 16. vol. 2. L'viv, P. 3–11 [in Ukrainian].
5. Kirilov, N. (1890). *Skripachi XVI, XVII i XVIII stoletiy [Violinists 16, 17 and 18 centuries]*. Moscow : Muzykal'naja trgovlja Jurgensona, 106 p. [in Russian].
6. Korniy, L. (1998). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky [History of Ukrainian music]*, in 3 vols., vol. 2 Druha polovyna XVIII stolittia [The second half of the 18th century] Kyiv; Kharkiv; New York, 387 p. [in Ukrainian].
7. Livanova, T. (1982). *Istoriya zapadno-evropeyskoy muzyki do 1789 goda. [History of Western European music until 1789]*, in 2 vols., vol. 2: 18 century, Moscow : Muzyka, 668 p. [in Russian].
8. Livanova, T. (1953). *Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom y bytom [Russian musical culture of the 18th century in its connections with literature, theater and way of life]*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 474 p. [in Russian].
9. Lysets'kyu, S. (2012). *Klasytsyzm – providnyy tvorchyy napryamok v ukrayins'kiy muzytsi druhoyi polovyny XVIII – pochatku XIX stolittya [Classicism is a leading creative direction in Ukrainian music of the second half of the 18th and the beginning of the 19th century]*. Kyiv : National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 391 p. [in Ukrainian].
10. Malinina, G. (2008). *Muzikal'naya rossyka XVIII stoletyya: sostoyanye istochnykov. Puty yzuchenyya [Musical rossica of the 18 century: the state of sources. Ways of studying]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 214 p. [in Russian].
11. Nesterov S. (2009). *Puti razvitiya sonaty dlya skripki solo v kontekste stilevyh, zhanrovyyh i ispolnitel'skiy iskaniy muzyki XX veka [Ways of developing a sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches for 20th century music]*. Synopsis of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art criticism by specialty 17.00.03 Music Art, Rachmaninov Rostov-na-Donu State Conservatory, Rostov-na-Donu, 23 p. [in Russian].
12. Ogarkova, N. (2002). *Anton Ferdinand Tits i peterburgskaya kul'tura [Anton Ferdinand Titz and St. Petersburg culture]*. *Muzikal'nyy Peterburg: enciklopedicheskij slovar' [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary]* vol. 6. SPb. : Kompositor, P. 250–278 [in Russian].
13. Pavlyshyn, S. (2010). *Do yuvileyu D. Bortnyans'koho [To the anniversary of D. Bortnyansky]*. *Z neopublikovanoho: zbirka statey [From unpublished: collection of articles]*, L'viv : Svit, P. 121–123 [in Ukrainian].
14. Rytsareva, M. (2013). *Maksim Beresovskij [Maksim Beresovskij]*. Sankt-Peterburg: Kompositor, 228 p. [in Russian].
15. Stelin, J. (1935). *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Music and ballet in Russia of the 18th century]*. Leningrad : Triton, 190 p. [in Russian].
16. Sharova, O. (2000). *Muzikal'noe obrazovaniye v russkoj kul'ture epokhi Prosveshcheniya: osnovnye napravleniya i metodiki [Musical education in the Russian culture of the Enlightenment: the main directions and methods]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate pedagogical sciences by specialty 13.00.02 Theory and methodology of teaching musical art Moscow State Open Pedagogical University. Moscow, 146 p. [in Russian].
17. Stepanenko, M. (2008). *Try dorohy [Three roads]*. *Dzerkalo tyzhnia [Mirror of the week]*, Kyiv: № 8. [in Ukrainian].

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208924>

Кирило ЧИНЧЕВИЙ,
 orcid.org/0000-0003-0592-4037
 аспірант кафедри теорії та історії
 музичного виконавства
 Національної музичної академії України
 імені П. І. Чайковського
 (Київ, Україна) kirilltchinch@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЯВИЩА «МАЙСТЕР-КЛАС» У КИЇВСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто київську фортепіанну школу в контексті феномену майстер-класу. Метою було прослідкувати становлення та розвиток явища майстер-класу на різних етапах формування київської фортепіанної школи. Розглянуто історію її виникнення й становлення, що припадає на другу половину XIX ст. й тісно пов'язана з появою перших професійних музичних навчальних закладів у Києві. З'ясовано роль перших представників київської фортепіанної школи – випускників найкращих музичних закладів Європи, носіїв європейських традицій фортепіанних шкіл. Доведено, що феномен майстер-класу став одним зі способів передавання досвіду у творчій практиці В. Пухальського, Г. Ходоровського, Г. Беклімішева, Ф. Blumenфельда, Г. Нейгауза, які активно впроваджували майстер-класи не лише як одну з форм педагогічної діяльності, а і як виконавський обмін досвідом між поколіннями піаністів. Традиції названих музикантів були підтримані наступними поколіннями піаністів, зокрема В. Топіліним і Т. Кравченко. Визначено, що на сучасному етапі виконавства феномен майстер-класу зазнає трансформації і розвитку. Це пов'язано із загальносвітовими тенденціями, коли майстер-клас стає цілою індустрією. Активне використання відеозапису й новітніх технологій під час проведення майстер-класів надало змогу охоплювати більшу аудиторію. З'ясовано, що крім традиційної форми майстер-класу набувають все більшої популярності музичні академії, воркшопи, творчі майстерні. Форма літніх академії стала особливо актуальною для молодих поколінь з їхнім проєктним мисленням і прагненням швидкого результату. Виокремлено й розглянуто діяльність літньої академії «Школа виконавської майстерності». Проаналізовано близькі до майстер-класу, але більш новітні його форми – воркшоп і творчі майстерні. Однією з найважливіших стала щорічна «Творча майстерня» в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, яка сприяла синтезу роботи піаністів, музикознавців і композиторів, стала майданчиком для знайомства з новою світовою музикою. Доведено, що явище майстер-класу стало одним із найбільш дієвих й ефективних засобів комунікації різних поколінь київської фортепіанної школи, який за чималу історію існування не лише не втратив своєї актуальності, але й має великі перспективи розвитку.

Ключові слова: київська фортепіанна школа, майстер-клас, відкритий урок, Київська консерваторія.

Kyrylo CHINCHEVYI,
 orcid.org/0000-0003-0592-4037
 Graduate Student of the Department of Theory
 and History of Musical Performance
 of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
 (Kyiv, Ukraine) kirilltchinch@gmail.com

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE “MASTERCLASS” PHENOMENON AT THE KYIV PIANO SCHOOL

The article considers the Kyiv piano school in the context of the master class phenomenon. The goal was to trace the formation and development of the master class phenomenon at various stages of the formation of the Kyiv piano school. The article deals with the history of its origin and formation, which falls in the second half of the XIX century and it is closely connected with the appearance of the first professional music educational institutions in Kyiv. The role of the first representatives of the Kyiv piano school graduates of the best musical institutions in Europe, carriers of European traditions of piano schools is clarified. It is proved that the phenomenon of the master class has become one of the ways to transfer experience in the creative practice of V. Puhalsky, G. Khodorovsky, G. Beklimishev, F. Blumenfeld, G. Neuhaus, who actively introduced master classes not only as a form of the pedagogical activity but also the performing exchange of experience between generations of pianists. The tradition of the aforementioned artists was supported by the following generations of pianists, particularly by V. Topilin and V. Kravchenko. It is determined that at the present stage of performance, the phenomenon of the master class is undergoing transformation and development. This is due to global trends when the master class becomes an entire industry. Active use of video recording and IT technologies

during the masterclasses allowed us to reach a large audience. It was found out that in addition to traditional forms of masterclasses, music academies, workshops, and creative workshops are becoming increasingly popular. The form of summer academies has become especially relevant for young generations with their project thinking and desire for quick results. The activity of the Summer Academy "School of performing arts" is highlighted and considered. Workshops and creative workshops that are close to the master class, but are more recent, are analyzed. One of the most important events was the annual "Creative workshop" at the National Music Academy of Ukraine, which contributed to the synthesis of the work of pianists, musicologists, and composers, and became a platform for exploring new world music. It is proved that the phenomenon of the master class has become one of the most effective and effective means of communication for different generations of the Kyiv piano school, which has not lost its relevance over the long history of its existence but also has great prospects for development.

Key words: Kyiv piano school, masterclass, open lesson, Kyiv Conservatory.

Постановка проблеми. Українська фортепіанна школа виховала цілу плеяду всесвітньо відомих піаністів-виконавців і піаністів викладачів. Одну з провідних ролей виконує київська фортепіанна школа, як складова її частина, яку ми й розглянемо в пропонованій статті в контексті феномену майстер-класу. Насамперед необхідно зауважити, що феномен сучасного майстер-класу набув нових форм, а можливості його застосування розширилися. Отже, виникла потреба проаналізувати його нові форми – літні музичні академії й творчі майстерні; визначити місце новітніх інноваційних технологій у розвитку явища майстер-класу; надати термінологічне визначення понять «майстер-клас» і «воркшоп», знайти спільне й відмінне в цих дефініціях.

Аналіз досліджень. Не зважаючи на те що феномен майстер-класу існує в історії виконавства понад два століття, у науковій фаховій літературі існують певні прогалини, вивченню цього явища приділяється недостатньо уваги. Дослідженими є лише окремі методики знаних в історії фортепіанного виконавства митців. Явищу майстер-класу присвячена невелика кількість статей В. Горностаєвої (Горностаєва, 1995), Л. Наумова (Наумов, 2002), Ю. Зільбермана (Зільберман, 2002), Т. Роциної (Роцина, 2002) та інших.

Проблемам становлення й розвитку української фортепіанної школи присвячені наукові розробки й розвідки Н. Кашкадамової (Кашкадамова, 2003), Н. Зимогляд (Зимогляд, 2015), В. Шульгіної (Шульгіна, 2005), Н. Гуральник (Гуральник, 2007). Серед них необхідно виокремити дослідження, в яких висвітлюються загальні проблеми київської фортепіанної школи Т. Роциної (Роцина, 2013), К. Шамаєвої (Шамаєва, 2013).

Мета статті – дослідити становлення та розвиток явища «майстер-клас» у творчій практиці митців київської фортепіанної школи.

Виклад основного матеріалу. Становлення київської фортепіанної школи припадає на другу половину XIX ст. Під поняттям «київська фортепіанна школа» розуміється сукупність піаністів-

виконавців і піаністів-педагогів, творча діяльність яких територіально пов'язана з Києвом або творче становлення яких пов'язано з цим регіоном чи вихідцями з нього і які об'єднані спільністю художньо-естетичних принципів і наявністю спадкоємності поколінь. Виникнення київської фортепіанної школи не було б можливим без допомоги представників Російського музичного товариства, особливо його київського відділення, відкритого в 1863 р. Саме ця організація влаштувала численні концерти (в тому числі й фортепіанної музики) у другій половині XIX ст. Також зусиллями Російського музичного товариства в Києві виникають перші професійні музичні заклади: перша спеціальна музична школа, музичне училище. На початку свого становлення київська фортепіанна школа через своїх перших представників – випускників найкращих музичних навчальних закладів Європи вбирає традиції багатьох фортепіанних шкіл, серед яких петербурзька, паризька, берлінська, празька, варшавська. Серед знакових постатей слід виокремити випускника Петербурзької консерваторії В. Пухальського й випускника Лейпцизької консерваторії Г. Ходоровського.

Особливим етапом у розвитку київської фортепіанної школи було створення Київської консерваторії у 1913 р. Як пише відомий український музикознавець К. Шамаєва, Київська консерваторія за часів свого відкриття та становлення у 1910–1920 рр. переживає «золоту добу своєї історії» (Шамаєва, 2013: 137). Низка соціально-політичних подій – війни, революції, зміни влади не могли не позначитися на культурному житті. До Києва переїжджає багато представників інтелігенції, діячів культури. Серед них представники школи С. Танєєва – композитор Р. Глієр, теоретик і піаніст Б. Яворський, піаніст Г. Беклемішев. Згодом до професорсько-викладацького складу Київської консерваторії по класу фортепіано ввійшли Ф. Блуменфельд і Г. Нейгауз.

Як безпосередні продовжувачі традицій представників найкращих фортепіанних шкіл Європи,

викладачі київської консерваторії впроваджували феномен майстер-класу у свою мистецьку практику. Звернемо увагу на тлумачення самого поняття «майстер-клас». Майстер-клас – це метод навчання, спрямований на вдосконалення практичної майстерності, який проводить фахівець, саме майстер у тій чи іншій галузі творчої діяльності. Як правило, це людина, яка досягла певних вершин майстерності, а його творчість є зразком для передавання набутих умінь майбутнім поколінням.

Зауважимо, що особливість майстер-класу, його відмінність від звичайного уроку полягає в наявності трьох складових частин: крім двох традиційних – майстра (вчителя) й учня є третя – аудиторія. В цьому випадку кожен суб'єкт такого заходу є також об'єктом. Майстер (суб'єкт), передаючи знання учню (об'єкту) й аудиторії (об'єкту), проговорюючи, систематизуючи інформацію, часто стикається з новими проблемами й запитаннями від учня або аудиторії. Таким чином здійснюючи вплив на майстра, вони стають суб'єктами. Отже, майстер, який часто є не тільки педагогом, а насамперед автором, творцем, виконавцем, шляхом взаємообміну з учнем й аудиторією збагачується новим досвідом як виконавець і митець.

Відомо про численні згадки учнів Ф. Блюменфельда й Г. Нейгауза про проведення під час уроків майстер-класів для передання досвіду всім охочим. Учень Г. Нейгауза І. Жуков згадує: «Тому хто грав на уроці <...> у класі, як це майже традиційно бувало, було повно людей, і не тільки його студентів» (Жуков, 2007: 40). Для Г. Нейгауза під час занять був дуже важливим комунікативний аспект, постійний контакт, він охоче ділився своїми враженнями щодо виконання, ставив запитання учням.

Феномен майстер-класу охоче залучили до своєї практики й наступні покоління митців київської консерваторії, в тому числі В. Топілін, Т. Кравченко, В. Нільсен, І. Рябов, А. Рощина та інші. У ті часи, коли вони займалися викладацькою діяльністю, майстер-класи в консерваторії називалися відкритими уроками. У більшості випадків до Києва приїздили не іноземні майстри, а видатні педагоги колишнього Радянського Союзу, серед яких слід виокремити В. Нільсена. Випускник Петербурзької консерваторії В. Нільсен був дуже тісно пов'язаний з Київською консерваторією, деякий час працював у ній, і навіть після переїзду до Ленінграда зберігав творчі зв'язки, часто давав відкриті уроки, які проходили в переповненій Малій залі консерваторії. Інколи наприкінці відкритих уроків він грав сольний концерт. На такі

уроки викладачами консерваторії відбиралася програма, що мала б зацікавити В. Нільсена. Про такі заходи згадує учасниця одного з них – О. Ринденко, випускниця класу І. Рябова, нині доцент кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (далі – НМАУ). В особистому інтерв'ю вона згадує, що брала участь в уроках з прелюдією та фугою Й. Баха ре мажор з другого тому «Добре темперованого клавіру» (ДТК) і сонатою «Аврора» Л. ван Бетховена. Пані Оксана зазначила, що це було дуже сильне враження, бо відкритий урок на протигагу нинішньому майстер-класу, з одного боку, передбачав дуже великий контакт з аудиторією, а з іншого, ті, хто приїздив, не просто займалися з учнем поточними завданнями, а намагалися дати крупніші, генеральні ідеї розуміння того чи іншого стилю.

За численними згадками свідків тих уроків В. Нільсену була притаманна яскрава манера проведення майстер-класу з деякими рисами театралізації. Усі коментарі й указівки супроводжувалися показами майстра на роялі. Він обов'язково торкався контексту конкретного твору: наприклад, працюючи над сонатами Л. ван Бетховена, він розповідав багато відомостей з усієї творчої біографії композитора. Аудиторія також залучалася до роботи, багато з присутніх конспектували такі заняття. Проте В. Топілін, розглядаючи твір загалом, не нехтував вужчими, практичними порадами й ремісничими рекомендаціями, зокрема приділяв багато часу питанням пульсації й артикуляції. Ідеї та вказівки, що давав майстер, інколи породжували суперечки, адже багато хто з учасників відкритих уроків не могли одразу досягнути всю глибину міркувань майстра, тому деяка інформація відкладалася на майбутнє.

Варто згадати в контексті феномена майстер-класу Т. Кравченко, випускницю Московської консерваторії класу Л. Оборіна, талановиту виконавицю й педагога, що під час своєї роботи в Ленінградській, Київській і Московській консерваторіях виховала не один десяток талановитих музикантів. За згадками учнів у своїй практиці вона постійно використовувала елементи майстер-класів. Перед концертами всі учні збирались у класі на так звані «обігравання», де, окрім показів Т. Кравченко та її вказівок, слухачі також залучалися до критики своїх колег. Це була велика школа педагогічної майстерності, тому що з цих студентських зібрань формувалось уявлення про критерії піаністичного мистецтва. Т. Кравченко завжди підбивала підсумки таких уроків. Окрім того, на звичайних уроках часто були присутні

учні класу, а іноді й педагоги, в тому числі з інших навчальних закладів, вони занотовували, активно включались у процес.

Отже, як видно з наведених фактів, для всіх вищезазначених музикантів було важливо передати досвід, який нашо́вхував учнів й аудиторію на нові сенси й довгострокові ідеї, вони не лише виконували поточні, суто ремісничі завдання. На таких відкритих уроках чи майстер-класах Учителі намагалися прокоментувати гру, а потім ще й обґрунтувати її, навчити мислити стратегічно, тому часто торкалися контексту твору, розповідаючи про епоху композитора, його творчу біографію.

В наш час феномен майстер-класу став цілою індустрією, виникають нові його форми, а поширення відеозапису відкрило для нього нові можливості. Тепер, як і концертний виступ, це подія, котра не обмежується простором і може після свого безпосереднього проведення існувати не лише в пам'яті учасників і слухачів, але й відтворюватися ще, раз за разом породжуючи нові думки й питання. Майстер-клас є надзвичайно популярним завдяки своїй комунікативності. Він привертає до себе увагу своїм діалогізмом, відкритістю, навіть певною театральністю, можливістю залучити до себе велику аудиторію учасників цього процесу (майстер – учень – аудиторія, яка спостерігає за дійством).

Разом з традиційними формами очного проведення майстер-класу завдяки великому стрибку в розвитку новітніх технологій він може проводитися й без безпосереднього контакту. Майстер (тобто той, хто дає майстер-клас) і учні (ті, що вчать) можуть перебувати в різних приміщеннях, країнах і навіть континентах. За допомогою Інтернету, а також нових засобів потокового передавання відео- й аудіоінформації майстер-класи проводяться он-лайн. Новітні технології дали змогу значно розширити аудиторію таких заходів. Якщо раніше публіка обмежувалася тільки людьми, що безпосередньо були в аудиторії, де проводився майстер-клас, то зараз, фактично, прослухати майстер-клас може будь-яка людина з доступом до Інтернету, якщо трансляція такого заходу наявна. Звичайно, це спричиняє виникнення роздумів і питань з приводу того, чи справді такі форми майстер-класів не поступаються очним різновидам, особливо в мистецтві, де є таким важливим безпосередній контакт з Учителем.

На базі багатьох конкурсів, фестивалів, начальних закладів влаштовуються майстер-класи, музичні академії, воркшопи й творчі майстерні. На наш погляд, однією з головних відмінностей

вищезазначених явищ є організація процесу заходів. Воркшоп, або творча майстерня, залучає всіх учасників процесу з однаковою інтенсивністю, що й відрізняє їх від майстер-класу, для якого характерне більшою мірою превалювання комунікації між майстром і учнем.

Вважаємо доречним розглянути термінологічне походження дефініції workshop, що перекладається з англійської як «майстерня, цех» або як «секція, семінар, симпозіум» (Федоришин 2009: 181). Слово work означає «робота», а shop в такому випадку означає «демонстрація». На воркшопах робиться акцент на практичних складниках. В основі методу закладена інтенсивна взаємодія між учасниками процесу. Воркшоп являє собою дослідження, в центрі якого лежить окремо взята й неоднозначна проблема. Процес роботи в групі під час воркшопу дає можливість поглянути на проблеми з різних боків, почути різні думки, дійти несподіваних висновків. Таким чином, воркшоп допомагає всім його учасникам стати більш компетентними після свого закінчення, ніж на початку.

Літні академії – одна з прогресивних й актуальних форм обміну досвідом між майстром й учнем. Окрім того, що вона допомагає музикантам підтримувати форму в період відсутності регулярних занять і виступів, сама форма заходу знаходить відгук у молодих поколіннях, яким притаманне проєктне мислення й командна робота. Інтенсивна, але коротка робота й відчутний прогрес повноцінно захоплює молодь. Від початку заснування в 1998 р. «Школи виконавської майстерності» при конкурсі пам'яті В. Горовиця викладачі Київської консерваторії постійно залучені до її діяльності.

Іншим прикладом переосмислення феномену майстер-класу є діяльність Творчої майстерні у НМАУ імені П. І. Чайковського. За словами її засновниці О. Ринденко, причинами для створення «Творчої майстерні» стало прагнення не тільки виконання музики, а також її розуміння. Була поставлено завдання об'єднати в одному заході зусилля виконавців, музикознавців і композиторів. Окрім того, плеяда сучасних талановитих композиторів потребувала промоції їхньої творчості. Важливою складовою частиною розвитку творчої майстерні стало залучення творів іноземних композиторів-сучасників, які були маловідомі широкому загалу. Така комунікація в широкому професійному колі більше сприяє популяризації творів нечасто згадуваних композиторів та обміну науково-творчим досвідом між всіма учасниками майстерні. Зазначимо, що поширена практика проведення «творчих майстерень» свідчить про

великий попит на подібні новітні форми майстер-класу, адже кожен з учасників може відчувати себе як у ролі Майстра, Вчителя, так і, звичайно, учня. А аудиторія слухачів постійно розширюється завдяки прямим трансляціям через інтернет-ресурси.

Висновки. З'ясовано, що київська фортепіанна школа, як складова частина української, виховала багато поколінь всесвітньо відомих піаністів-виконавців і піаністів-викладачів. Набутий за роки досвід у тій чи іншій формі передавався майбутнім поколінням. Доведено, що феномен майстер-класу один з найбільш дієвих у цьому процесі. Викладачі Київської консерваторії як продовжувачі традицій найкращих фортепіанних шкіл Європи впроваджували майстер-клас у свою мистецьку практику. За спогадами учнів Ф. Блюменфельда, Г. Нейгауза, В. Топіліна, Т. Кравченко, а ще пізніше І. Рябова, А. Роціної та інших усі

вони у своїй практичній викладацькій діяльності широко використовували майстер-клас як форму передання виконавського досвіду. Наприкінці ХХ ст. майстер-клас широко використовувався у формі відкритого уроку, про що свідчать спогади сучасних викладачів Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. За останні декілька років завдяки стрімкому розвитку новітніх технологій за допомогою Інтернету, а також нових засобів потокового передавання відео- й аудіоінформації, майстер-класи проводяться он-лайн, тому набувають надзвичайної популярності й охоплюють аудиторію, необмежену за кількістю. Відзначено, що в сучасному світі явище майстер-класу набуває нових форм у вигляді воркшопів, літніх музичних академій, творчих майстерень. Останні, окрім провідника досвіду, також слугують своєрідними популяризаторами творчості молодих українських і маловідомих світових композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горностаева В. Два часа после концерта (Записки и воспоминания пианистки). Дубна : Свента, 1995. 223 с.
2. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ : НПУ, 2007. 460 с.
3. Жуков І. М. Уроки життя (о Г. Г. Нейгаузе). Москва : Музыкальная академия, 2007. № 1. С. 39–45.
4. Зильберман Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. Киев : 2002, Кн. 1. 411 с.
5. Зимогляд Н. Ю. Українська фортепіанна школа першої половини ХХ сторіччя. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, Київ : 2015. № 17. С. 182–187.
6. Кашкадамова Н. Б., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток : зб. статей. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. Львів : Musica humana, 2003. № 8. С. 169–187.
7. Київська фортепіанна школа. Імена та часи : монографія / авт.-упоряд. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
8. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Москва : Антиква, 2002. 329 с.
9. Рощина Т. Репертуарная модель пианиста-исполнителя : творческий поиск или выбор стереотипа. Київ : *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2002. № 21. С. 246–253.
10. Федоришин М. С. Англо-український словник з українською транскрипцією. Львів : БаК, 2009. 228 с.
11. Шамаєва К. І. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія. Київ : *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2013. № 2. С. 136–143.
12. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка. Київ : ДАКККіМ, 2005. 271 с.

REFERENCES

1. Gornostaeva V. Dva chasa posle kontserta (Zapiski i vospominaniya pianistki). [Two hours after the concert (Notes and memoirs of the pianist)]. Dubna : Sveta, 1995. 223 p. [in Russian].
2. Guralnik N. P. Ukrainska fortepianna shkola XX stolittya v konteksti rozvutku muzichnoi pedagogiki: istoriko-metodologichni ta teoretiko-tekhnologichni aspekti. [Ukrainian piano school of the twentieth century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects]. Kyiv : NPU, 2007. 460 p. [in Ukrainian].
3. Zhukov I. M. Uroki zhizni (o G. G. Neygauze). [Life lessons (about G. G. Neuhaus)]. Moskva : Muzykhnaya akademiya, 2007. № 1. P. 39–45. [in Russian].
4. Zilberman Y. Kievskaya simfoniya Vladimira Gorovitsa. [The Kyiv Symphony by Vladimir Horowitz]. Kyiv, 2002. Book. 1. 411 p. [in Russian].
5. Zimoglyad N. Yu. Ukrainska fortepianna shkola pershoi polovini XX storichchya. [Ukrainian piano school of the first half of the twentieth century]. Kyiv : *Scientific magazine NPU named by M. P. Dragomanov*, 2015. № 17. P. 182–187. [in Ukrainian].
6. Kashkadamova N. B., Sadova L. Lvivska fortepyanna shkola: traditsyi ta rozvitok. [Lviv piano school: traditions and development]. Lviv : Musica Humana: *Collection of articles: Scientific magazine of LDMA named by M. Lysenko*, 2003. № 8. P. 169–187. [in Ukrainian].
7. Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasi : monografiya / avt.-uporyad. T. O. Roshchina, O. V. Rindenko. [The Kyiv piano school. Names and ages: monography/ editor-compiled. T. O. Roshchina, O. V. Ryndenko]. Kyiv : NMAU named by P. I. Tchaikovsky, 2013. 630 p. [in Ukrainian].

8. Naumov L. Pod znakom Neygauza. [Under the sign of Neuhaus]. Moskva : RIF Antikva, 2002. 329 p. [in Russian].
9. Roshchina T. Repertuarnaya model pianista-ispolnitelya: tvorcheskij poiski ili vybor stereotipa. [Repertoire model of a pianist-performer: creative search or selection of a stereotype]. Kyiv : *Scientific magazine NMAU named by P. I. Tchaikovsky*, 2002. № 21. P. 246–253. [in Russian].
10. Fedorishin M. S. Anglo-ukrainskiy slovník z ukrainskoyu transkriptsieju. [English-Ukrainian dictionary with Ukrainian transcription]. Lviv : BaK, 2009. 228 p. [in Ukrainian].
11. Shamaeva K. I. Genrikh Gustavovich Neygauz i Kyivska konservatoriya. [Heinrich Gustavovich Neuhaus and the Kyiv Conservatory]. Kyiv : *Periodical journal National Music Academy of Ukraine named by P. I. Tchaikovsky*, 2013. № 2. P. 136–143. [in Russian]
12. Shulgina V. D. Ukrainska muzichna pedagogika. [Ukrainian musical pedagogy]. Kyiv : DAKKKiM, 2005. 271 p. [in Ukrainian].

УДК 339.56 (477.8-08+437.3):008-027.543“X/XII”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208925>

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*

ТРАДИЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСИ В САКРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У пропонованій публікації на основі систематизації джерел відтворено окремі аспекти багатовікової традиції монументального малярства храмових споруд України-Русі. Настінні зображення, збережені в унікальних пам'ятках княжого періоду Києва, допомагають виявити основні тенденції живописного декорування та специфіку трактування іконографічних образів у сакральних інтер'єрах Київської Русі. Про вигляд храмових інтер'єрів давньокиївського періоду можемо робити висновки, спираючись на частково збережені зображення на мініатюрах літописів, рукописних книг і гравюрах стародруків.

Фрагменти розписів, віднайдені вченими під час польових пошуків на теренах краю, дають підстави припускати, що монументальні стінописи прикрашали головні храми Давнього Галича. За результатами археологічних досліджень сакральних споруд XII–XIII ст. можна констатувати, що місцева традиція сформувалася на основі візантійських коренів і під впливом романських форм, які поширювались із сусідніх угорських, польських і німецьких – територій.

Віднайдені фрагменти фрескових розписів допомагають корегувати датування пам'яток і з'ясувати мистецьку вартість фрескових розписів давньогалицьких інтер'єрів культових споруд. Барвіста палітра, орнаментика, техніка виконання, що відрізняють тамтешні пам'ятки від київських, означили відхід від візантійської традиції стінопису.

Увага автора привернута до фрескового ансамблю Горянської ротонди, що своїми композиціями засвідчує звернення майстрів до західноєвропейських мистецьких традицій. Натомість поліхромія церкви в селі Лаврів створена на основі візантійського живопису під впливом ікономалярських шкіл балканських країн та Афону. Високим рівнем й авторською самобутністю відзначаються стінописи майстра Гайля. Фрески виконані в характерній тогочасній ікономалярській манері, що синтезувала візантійські іконописні традиції та впливи західноєвропейського живопису.

Ключові слова: *стінопис, фреска, Галицько-Волинська Русь, монументальне малярство, традиція, Горянська ротонда.*

Oleh CHUYKO,
orcid.org/0000-0003-3713-5593
Candidate of Art History,
Professor of Chair of Design and Art Theory
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *art.trivium@gmail.com*

MURAL PAINTING TRADITIONS OF GALICIA-VOLHYNIA RUS IN THE MEDIEVAL SACRAL CULTURE

Based on systematization of sources, the paper reconstructs some aspects of the centuries-old mural tradition of temples of Ukraine-Rus. The wall paintings, preserved in the unique princely-period monuments of Kyiv, help to reveal main tendencies of the pictorial embellishment and specific interpretation of iconographic images in sacred interiors of Kyivan Rus. We can draw conclusions about the appearance of temple interiors of the Ancient Kyiv period based on partially preserved images on miniatures in chronicles, manuscripts and engravings in early printed books.

Painting fragments found by scientists during field searches on the territory of the region suggest that monumental murals adorned main temples of Ancient Halych. Based on the results of archeological studies of sacred buildings of the 12th-13th centuries, we can say that local tradition developed on the basis of Byzantine roots and under the influence of Romanesque forms, which spread from the neighboring Hungarian, Polish and German territories.

The fragments of frescoes found here help to adjust monument dating and to ascertain the artistic value of frescoes of ancient Galician interiors of religious buildings. Colorful palette, ornamentation, technique distinguished local monuments from those of Kyiv and marked a shift away from the Byzantine tradition of mural painting.

The author pays attention to the fresco ensemble of the Goryany Rotunda, whose assemblage attests the artists'

inclination to Western European art traditions. On the other hand, the church polychromy in the village of Lavriv was Byzantine-oriented, influenced by icon-painting schools of the Balkan countries and Athos. The murals of master Hail are characterized by the high level of author's originality. The frescoes are made in the characteristic icon-painting manner of the time, synthesizing Byzantine iconic traditions and influences of Western European painting.

Key words: mural, fresco, Galicia-Volhynia Rus, mural painting, tradition, Goryany Rotunda.

Постановка проблеми. Вирішальну роль у розвитку давньоруської художньої культури відіграв Візантія. Найбільш плідними й інтенсивними були контакти Візантії з Галицькою землею та Волиню. У ранній період формування русько-візантійських зв'язків центром культурних взаємовідносин був Київ. У XII ст. Галич, що мав безпосередній зв'язок Дністровським шляхом з Константинополем, став важливим політичним і культурним осередком. Давньоруські літописи й візантійські хроніки розповідають про приїзд до Галича із Царгорода дипломатичних місій від візантійських імператорів, грецького духовенства від Константинопольського патріарха; сюди прибували каравани грецьких купців. Галицькі князі запрошували з Візантії грецьких майстрів і архітекторів, іконописців, різьбярів по каменю та ювелірів.

Монументальне малярство храмових споруд в Україні має багатовікову традицію, започатковану в унікальних пам'ятках давньоруського періоду. Настінні зображення Софійського собору, храмів Печерської лаври й Кирилівської церкви в Києві дають уявлення про основні тенденції живописного декорування та його іконографічні схеми в сакральних інтер'єрах Київської Русі. Очевидно, що схожі риси були притаманні церковному мистецтву її західних земель, яке, щоправда, позначене своєрідністю.

Аналіз досліджень. Проблематика українського монументального мистецтва, а також його іконографічної еволюції висвітлювалася в публікаціях В. Александровича, М. Голубця, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свенціцької, В. Яреми. Особливостям розписів Горянської ротонди присвячені студії В. Залозецького, Л. Міляєвої та Н. Сліпченко. До вивчення широкого кола аспектів Лаврівської поліхромії зверталися М. Голубець, А. Рогов. Мистецька спадщина Галицько-Волинського князівства перебувала у фокусі наукових студій В. Александровича, Г. Логвина, Ю. Лукомського, І. Могитича, Я. Пастернака, Н. Сліпченка та інших.

Мета статті – з'ясувати особливості традицій монументального малярства Галицько-Волинської Русі, сформованих на основі візантійських іконописних коренів і впливів західноєвропейського живопису.

Виклад основного матеріалу. Пишне оздоблення фресковим розписом мав інтер'єр княжої катедрі у давньому Галичі. Це показали археологічні дослідження фундаментів тамтешнього Успенського собору, проведені в 1936–1937 рр. Ярославом Пастернаком (Пастернак, 1998: 149). У колірній гамі, як він зауважив, переважали рожеві, сірі й оранжеві кольори, окрім того палітру майстра-живописця доповнювали ще біла, жовта, червона, коричнева, чорна, темно-вишнева й зелена барви. Імовірно, колорит фресок галицького храму був багатшим, аніж у Софії Київській, розпис якої виконано синьою, жовтою, червоною й зеленуватою фарбами. У фресках чернігівського храму Спаса Преображення використано лише три кольори: білий, червоний і чорний. Техніка виконання галицьких настінних розписів, як вважав Я. Пастернак, зближує їх із романським малярством Західної Європи, тим більше що в структурі тиньку немає складників, як-от прядиво, клоччя, різана солома, типових для візантійської традиції фрескового малярства.

Фрагменти стінопису виявлені археологами під час експедиційно-польових досліджень на місцях інших храмів, тому можна припускати, що монументальні розписи прикрашали Спаську, Святоїллінську й Кирилівську церкви в Галичі (Лукомський, 1991: 6; 18; 20). Залишки фресок, що збереглися у вівтарі галицького храму Св. Пантелеймона, пов'язують із первісним оздобленням. Фрагмент орнаментальної композиції виявлено 1996 р. львівськими реставраторами на відкості східного вікна південного фасаду. Орнамент виконаний жовтою й червоною вохрою у змішаній техніці фрески з промальовуванням окремих частин по сухому тиньку. На світло-жовтому тлі вирізняються жовті переплетені кола з уписаними в них хрестами, що мали вигляд з'єднаних трипелюсткових стилізованих квітів. Такий мотив мав поширення в середньовічному мистецтві, особливо XI–XII ст. Аналогічні композиції трапляються в орнаментиці давньоруських творів декоративно-прикладного мистецтва й в оздобленні рукописних книг (Сліпченко, 1997: 123).

Після перенесення князем Данилом столиці своєї держави з Галича до Холма монументальний живопис став невід'ємною складовою частиною в синтезі сакрального мистецтва в межах нового

центру. У Галицько-Волинському літописному зводі під 1259 р. один з авторів розповідає про будівництво храму Св. Івана Золотоустого й зазначає, що верх був прикрашений золотими зорями на лазуровому полі (Мишанич, 1989: 418).

Монументальне малярство, як вважає В. Александрович, відіграло провідну роль у мистецькій культурі княжого Перемишля. Сліди фрескового розпису зафіксовано на кам'яних блоках перемишльського катедрального собору Івана Предтечі. Іконографія мініатюр Архієрейського Службника перемишльського єпископа Антонія (1220–1225 рр.) із зображенням святих у композиції «Літургія святих отців» дає підстави медієвістам припускати, що у вівтарному стінописі могла бути фреска на такий самий сюжет (Александрович, 1999: 13).

Нашестя хана Батия спустошило Галицько-Волинську Русь, але не перервало давньої традиції монументального мистецтва. Яскравим підтвердженням цього є архітектурні пам'ятки княжої доби з уцілілими фресковими зображеннями – церква-ротонда в Горянах, поблизу Ужгорода, та центричний храм Св. Онуфрія в Лаврівському монастирі. Найвірогіднішою датою спорудження закарпатського храму-ротонди Св. Миколи дослідники вважають середину XIII ст., хоча існують й інші датування цієї пам'ятки – X–XV ст.

Горянська ротонда вимурована із цегли, схожої на давньоруську плінфу (35×17,5×4,5 см). Храм шестиконховий у плані, вписаний у коло, зовнішній діаметр – 9 м. В інтер'єрі церкви збереглися фрески XIII, XIV і XV ст. Найважливіше місце на підкупольних склепіннях ротонди відведено постатям Ісуса Христа й Пресвятої Богородиці. На стінах храму можна бачити композиції, які трактують як посвяту дитинству Спасителя. Це, зокрема, розписи верхнього ярусу, розташовані в такій послідовності: «Благовіщення», «Різдво Христове», «Дари волхвів», «Прод наказує вбивати первістків», «Утеча до Єгипту», «Свята Родина». Завершує цикл ікона «Тайна Вечеря». У нижньому ярусі зображено сюжети «Моління про чашу», «Петро відрубує вухо рабу», «Поцілунок Юди», «Христос перед Каяфою», «Христос перед Пилатом», «Несення хреста», «Розп'яття», «Воскресіння», «З'явлення жінкам-мироносицям». Окрім того, автори фрескового розпису виконали окремі зображення трьох великомучениць, серед яких можна розпізнати святих Варвару й Катерину.

У всіх композиціях відчуваються яскраві прояви західноєвропейських мистецьких традицій. Фресковий ансамбль виконали в XIV ст. на замовлення родини Другетів. Визначаючи стиль фреско-

вих розписів горянської ротонди, Г. Логвин указує на майстрів, які працювали в річищі італійського провінційно-традиційного малярства. Близькі за стильовою манерою твори трапляються в південно-чеських і північно-тірольських пам'ятках XIV ст., тоді як витоки такої манери походять із Північної Італії (Логвин, 1968: 386–389).

Мистецтвознавці помітили, що в XIV ст. ротонда в Горянах зазнала змін: до шестиконхової основи прибудували із заходу велику прямокутну наву, розраховану, мабуть, на велику кількість парафіян. Ротонда із замкової церкви перетворилася на вівтарну частину парафіяльного храму (така тенденція простежується в багатьох пам'ятках Середньовіччя, зокрема до ротонди в Корчеві (Угорщина) також прибудували наву) (Залозецький, 1924: 136–154).

На східній стіні нави збереглися три композиції: на південній половині стіни – «Розп'яття», а на північній – «Благовіщення» й «Покрова». Аналізуючи особливості образу розп'ятого Спасителя, дослідниця Н. Сліпченко дійшла висновку, що його побудова з акцентацією хреста й фігури Ісуса й перебільшена виразність у передачі почуттів, емоційного надриву, театральність сцени й побудови фігур є характерною для творів нідерландських і німецьких митців XIV–XV ст., як і «для того кола словацького монументального живопису, що формувався під їх впливом» (Сліпченко, 1997: 133).

Автор композиції «Благовіщення» створив чудовий образ Богородиці в адоративній позі на фоні вишуканої готичної споруди перед столиком із розкритою книгою; ліворуч від неї – архангел Гавриїл. Обличчя Марії увиразнене великими очима, а її одяг нагадує вбрання, характерне для населення регіону першої половини XIV ст. Подібні до горянського «Благовіщення» композиції трапляються в західноєвропейському мистецтві пізнього Середньовіччя.

Образ «Покрови», чи «Богородиці Милосердної», вказує на особу того самого майстра, що створив «Розп'яття» і «Благовіщення». Загалом живописне вирішення, підкреслена емоційна виразність, композиційна побудова та деякі особливості авторської манери дають можливість медієвістам говорити про приналежність фрескової композиції «Покрова» до великого кола творів пізньоготичного живопису, зокрема його народної течії першої половини XIV ст.

В історії досліджень давнього монументального живопису відомі непоодинокі випадки, коли наукові відкриття вносили корективи в датування мистецьких пам'яток. До таких несподіванок

належать виявлені 1925 р. під час реставрації Вірменської церкви у Львові фрескові розписи (Голубець, 1925: 119–126). Відкриття належить археологу Богдану Янушу (1889–1932 рр.), що підписував праці псевдонімом В. Карпович. Мистецтвознавець Микола Голубець (1891–1942 рр.) детально розповів про цю неординарну подію. Фрески виявлено після усунення барокового вітваря від південної стіни старого храму, що відкрило недбало закладену готичну віконну нішу. Коли вийняли цеглини й зняли побілку й заправу зі стін ніші, то виявилось, що вся вона покрита фресковою поліхромією, укомпонованою в залишиліся ніші. Угорі, на переломі віконного гостролуку, виднівся круглий медальйон із погруддям Христа, що благословляє, з книгою у лівій руці. Праворуч від нього – заввишки 1,5 м постать Івана Богослова зі св. Прохором, що сидить біля його ніг і пише (Голубець, 1994: 475). На лівій ніші видно апостола Якова, біля нього навколішках маленька фігура вельможі, очевидно ктитора Вірменського храму (Липка, 1983: 27). М. Голубець припускав, що це міг бути портрет фундатора церкви львівських вірмен – Якова з Кафи, згаданого в документах 1363 р.

Будівництво монастирського комплексу в с. Лаврів на Бойківщині науковці датували донедавна XIV ст., ґрунтуючись на першому документальному повідомленні про чернечий осідок 1407 р. Застосування сучасних методів дослідження допомогло довести, що храм Св. Онуфрія збудували наприкінці XIII ст., а лаврівську каплицю – на початку XIII ст. Давня церква Св. Онуфрія квадратна в плані, з прямокутною вітварною нішею (Могитич, 1997: 12). Як і в багатьох давньогалицьких церквах, підлога храму вимощена трикутними й квадратними полив'яними плитками завтовшки 2–2,5 см безпосередньо по материковій глині.

Первісну Онуфріївську церкву в Лаврові князь Лев Данилович у 1292–1300 рр. перебудував на триконхову, тридільну й двоверху. Архітектор-реставратор І. Могитич – один із тих, хто відкрив частково збережені фрески первісного перебудованого храму Св. Онуфрія (Могитич, 1995: 34). Вони komponуються трьома ярусами в бабинці: у нижньому ярусі зображено «Акафісти Богоматері», у середньому – пророки в медальйонах, у верхньому – «Вселенські собори». Центральним персонажем багатьох композицій є Пресвята Богородиця. Її зображення в першому ряду повторено кілька разів, зокрема в «Благовіщенні», «Розмові Марії з Йосифом», «Дарах волхвів» і в «Розп'ятті». Композиція «Покрова Богородиці»

виконана майстром у досконалій манері художнього письма. Провідною ідеєю твору виступає тема заступництва Богоматері за всіх християн. Загалом, поліхромія лаврівської церкви, як зауважують науковці, базується на традиціях українсько-візантійського живопису, на якому позначилися впливи ікономалярства слов'янських балканських країн та Афону.

Майстерність українських майстрів-монументалістів належно оцінювали не лише на батьківщині. За часів правління польського короля Владислава II Ягайла (1386–1434 рр.) їм доручали розписувати костели на Лисці в Кракові, Вислиці, Сандомирі, Любліні та Гнезні. Відкриття на межі XIX–XX ст. фрескового стінопису каплиці Св. Трійці Люблінського замку довело, що інтер'єр сакральної споруди оформили у візантійській манері майстри перемишльського кола. Головний майстер великої мистецької артілі мав таку високу репутацію, що засвідчив своє авторство власноручним підписом у пресвітерії, під постаттю Христа, що благословляє. М. Голубець відзначає, що з цього напису збереглося усього шість здекомплектованих стрічок, з яких усе ж таки довідуємося, що каплицю Св. Трійці в замку розмальовано за короля Ягайла, «багатьох земель господаря», 15 серпня 1418 р. рукою Андрійовою. Графічний стиль напису, як і м'яке звучання окремих написів, переконує дослідників-палеографів, що майстер Андрій мав західноукраїнське походження» (Голубець, 1994: 483). Виконані ним композиції «Христос-Пантократор», «Тайна Вечеря», «Євхаристія», де візантійські іконописні традиції доповнено впливами західноєвропейського живопису, спонукали науковців назвати майстра Джотто Півночі.

Історичний документ, опублікований 1875 р. Ісидором Шараневичем (1829–1901 рр.), обумовив в українському мистецтвознавстві так звану «проблему Гайля». Привілей короля Ягайла з 1426 р. надавав Гайлеві парафію церкви Різдва Христового на березі річки Сян у Перемишлі у винагороду за малярські роботи в Сандомирській, Краківській і Серадській землях (Александрович, 1995: 85–86).

Перемишльський священник Гайль мав, як установив В. Александрович, тісні зв'язки з королівським двором. Відомості польського хроніста Яна Длугоша (1415–1480 рр.) про королівські фундації малярських робіт у Лисогірському монастирі та Вавельському палаці наприкінці XIV ст. обґрунтовують вірогідність можливої діяльності Гайля в Кракові та його околицях. Фрески Сандомира й Вислиці також засвідчують його мистецьку

працю в Сандомирській землі. Участь майстрів перемишльської іконописної школи в реалізації мистецьких проєктів короля Ягайла, на думку В. Александровича, «характеризує її професійний рівень і вказує на неї як на одне з важливих явищ у тогочасному мистецькому житті українсько-польського пограниччя» (Александрович, 1995: 184). На думку В. Свенціцької, у Львові й Перемишлі діяли великі малярські центри, а перемишльська школа ікономалярства залишила багату спадщину, що вплинула на розвиток іконопису Лемківщини та Бойківщини (Логвин, Міляєва, 1976). Іконописці перемишльської школи були бездоганно обізнані зі старим візантійським малярством, адже аналогії до багатьох, створених ними творів відомі серед ікономалярської спадщини Греції та балканських слов'янських країн (Ягемта, 1972: 22–33).

Завершення творчої кар'єри Гайля та його сучасників призвело до занепаду перемишльської монументальної малярської традиції. Так, фрескові розписи, створені в монастирській церкві Св. Онуфрія у Посаді Риботицькій і в храмі Св. Онуфрія у Лаврові в 40-х рр. XVI ст., не відзначаються, як справедливо зауважується, авторською самобутністю. Вони виконані в манері, типовій для тогочасного ікономалярства, хоча й пристосовані до особливостей монументального живопису (Голубець, 1925: 187–192; Рогов, 1973: 339–351).

Висновки. На землях Київської Русі, а відтак і Галицько-Волинського князівства визначальними стали візантійські принципи обстави внутрішнього храмового простору. Канонізована система церковного облаштування охоплювала храмові меблі, богослужбові предмети, джерела освітлення.

Первісний вигляд храмових інтер'єрів давньокиївського періоду частково зображено на

мініатюрах літописів, рукописних книг і гравюрах стародруків. Давньогалицька традиція в облаштуванні церковного інтер'єру попри дотримання візантійських композиційних норм синтезувала разом із ними західноєвропейські й східні культурні віяння. Невипадково під час розкопок давньогалицьких храмів XII – початку XIII ст. виявлено фрагменти вівтарних перегородок (темплонів), що репрезентують місцеву традицію. Вона сформувалася під впливом романських форм, які поширювались із сусідніх угорських, польських і німецьких територій.

Фресковий розпис інтер'єрів давньогалицьких культових споруд відзначається барвистішою палітрою, аніж київських; їх орнаментика, як і техніка виконання, знаменує відхід від візантійської традиції стінопису.

Найдавніші фрескові ансамблі, що збереглися понині на території сучасної Західної України та сусідньої з нею Польщі, демонструють вплив західноєвропейських мистецьких традицій. Зокрема, у розписах Горянської ротонди помітна стильова манера, яка характерна для південночеських і північно-тірольських пам'яток XIV ст., витоки якої – у фресковому малярстві Північної Італії. Тут також видно впливи пізньоготичного живопису, німецьких і нідерландських майстрів XIV–XV ст. Поліхромія церкви в Лаврові зберігає візантійські іконописні традиції з помітним впливом ікономалярства слов'янських балканських країн. Фресковий стінопис каплиці Св. Трійці Люблінського замку також виконаний у візантійській манері, аналогії до якої є в ікономалярстві Греції та на Балканах. Фрески Люблінської каплиці репрезентують творчі здобутки майстрів перемишльської школи ікономалярства, яку вважають визначним явищем у художньому житті українсько-польського пограниччя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. 132 с.
2. Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст. Львів, 1995. 198 с.: іл.
3. Голубець М. Відкриття середньовічних фресків у Вірменському соборі у Львові. *Стара Україна*. Львів, 1925. С. 119–126.
4. Голубець М. Лаврівська поліхромія. *Стара Україна*. 1925. Ч. 11–12. С. 187–192.
5. Голубець М. На дворі Ягайла. *Історія української культури*. Київ : Либідь, 1994. С. 480–483.
6. Голубець М. Стінопис XIV–XVI вв. *Історія української культури*. Київ : Либідь, 1994. С. 474–476.
7. Залозецький В. Горянська замкова каплиця. *Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді за рік 1924*. Ужгород, 1924. С. 136–154.
8. Липка Р. М. Ансамбль вулиці Вірменської. Львів : Каменяр, 1983. 110 с.
9. Літопис Руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ, 1989. 591 с.
10. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ : Мистецтво, 1976. 209 с.
11. Логвин Г. Н. По Україні. Київ, 1968. 463 с.
12. Лукомський Ю. Архітектурна спадщина Давнього Галича. Галич, 1991. 40 с.
13. Могитич І. Нариси архітектури української церкви. Львів, 1995. 48 с.

14. Могитич І. Сторінки архітектури Галичини і Волині XII–XIV ст. *Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація*. Львів, 1997. Ч. 8. С. 3–20.
15. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. Івано-Франківськ : Плай, 1998. 347 с.
16. Рогов А. И. Фрески Лаврова. *Древняя Русь, Византия, Западная Европа. Искусство и культура : сборник статей в честь В. Н. Лазарева*. Москва, 1973. С. 339–351.
17. Сліпченко Н. Стінопис церкви св. Миколи в Горянах. *Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація*. Львів, 1997. Ч. 6. С. 122–123.
18. Сліпченко Н. Фрагменти фресок кінця XII ст. у церкві св. Пантелеймона в Галичі. *Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація*. Львів, 1997. Ч. 6. С. 122–123.
19. Jarema W. Pierwotne ikonostasy w dwieknianych cerkwiach na Podkarpaciu. *Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Sanok, 1972. № 16. P. 22–33.

REFERENCES

1. Aleksandrovych V. Mystetstvo Halytsko-Volynskoi derzhavy [Art of the Galicia-Volhynia State]. Lviv, 1999. 132 p. [in Ukrainian].
2. Aleksandrovych V. Ukrainske maliarstvo XIII–XV st. [Ukrainian Painting of the 13th-15th centuries]. Lviv, 1995. 198 p.: il. [in Ukrainian].
3. Holubets M. Vidkryttia serednovichnykh freskiv u Virmenskomu sobori u Lvovi [Revealing Medieval Frescos in the Armenian Cathedral in Lviv]. *Ancient Ukraine*. Lviv, 1925. pp. 119–126 [in Ukrainian].
4. Holubets M. Lavrivska polikhromiia [Lavriv Polychromy]. *Ancient Ukraine*. 1925. Parts 11–12. pp. 187–192 [in Ukrainian].
5. Holubets M. Na dvori Yahaila [At the Court of Jagiello]. *Ukrainian Culture History*. Kyiv: Lybid, 1994. pp. 480–483 [in Ukrainian].
6. Holubets M. Stinopys XIV–XVI vv. [Murals of the 14th-16th centuries]. *Ukrainian Culture History*. Kyiv : Lybid, 1994. pp. 474–476. [in Ukrainian].
7. Zalozetskyi V. Horianska zamkova kaplytsia [Goryany Castle Chapel]. *Academic digest of the Prosvita Society in Uzhhorod for the year of 1924*. Uzhhorod, 1924. pp. 136–154. [in Ukrainian].
8. Lypka R. M. Ansambl vulytsi Virmenskoï [Assemblage of the Virmenska Street]. Lviv: Kameniar, 1983. 110 p. [in Ukrainian].
9. Litopys Ruskyi [Chronicles of Rus]. Transl. from Ancient Ruthenian by L. Ye. Makhnovets; Editor-in-Chief O. V. Myshanych. Kyiv, 1989. 591 p. [in Ukrainian].
10. Lohvyn H., Miliiaeva L., Svientsitska V. Ukrainskyi serednovichnyi zhyvopys [Ukrainian Medieval Painting]. Kyiv : Mystetstvo, 1976. 209 p. [in Ukrainian].
11. Lohvyn H. N. Po Ukraini [Across Ukraine]. Kyiv, 1968. 463 p. [in Ukrainian].
12. Lukomskyi Yu. Arkhitekturna spadshchyna Davnoho Halycha [Architectural Heritage of Ancient Halych]. *Halych*, 1991. 40 p. [in Ukrainian].
13. Mohytych I. Narysy arkhitektury ukrainskoï tserkvy [Essays on the Architecture of the Ukrainian Church]. Lviv, 1995. 48 p. [in Ukrainian].
14. Mohytych I. Storinky arkhitektury Halychyny i Volyni XII–XIV st. [Architecture Profiles of Galicia and Volhynia in the 12th-14th centuries]. *Bulletin of Ukrzakhidproektrestavratsiia Institute*. Lviv, 1997. Part 8. pp. 3–20 [in Ukrainian].
15. Pasternak Ya. Staryi Halych [Ancient Halych]. *Archaeological and Historical Practices in 1850–1943*. Ivano-Frankivsk: Plai, 1998. 347 p. [in Ukrainian].
16. Rogov A. I. Freski Lavrova [Frescos of Lavriv] *Ancient Rus, Byzantine, Western Europe. Art and Culture: Collected Papers in honor of V. N. Lazarev*. Moscow. 1973. pp. 339–351. [in Russian].
17. Slipchenko N. Stinopys tserkvy sv. Mykoly v Horianakh [Murals of St. Nicolas Church in Goryany]. *Bulletin of Ukrzakhidproektrestavratsiia Institute*. Lviv, 1997. Part 6. pp. 122–123 [in Ukrainian].
18. Slipchenko N. Frahmenty fresok kintsia XII st. u tserkvi sv. Panteleimona v Halychi [Fresco Fragments of the Late 12th Century in the Church of Saint Panteleimon in Halych]. *Bulletin of Ukrzakhidproektrestavratsiia Institute*. Lviv, 1997. Part 6. pp. 122–123 [in Ukrainian].
19. Jarema W. Pierwotne ikonostasy w dwieknianych cerkwiach na Podkarpaciu [Original Iconostases in Wooden Churches in Podkarpackie Voivodeship]. *Materials of the Museum of Folk Architecture in Sanok*. Sanok, 1972. №. 16. pp. 22–33 [in Polish].

УДК 75.052 (7) «20»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208926>

Юлія ШЕМЕНЬОВА,
 orcid.org/0000-0003-0570-3613
 аспірантка кафедри образотворчого мистецтва
 Інституту мистецтв
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 (Київ, Україна) y.shemenova@kubg.edu.ua

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТЕМАТИКИ МУРАЛ-АРТУ ПІВНІЧНОЇ ТА ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ (НА ПРИКЛАДІ СТІНОПИСІВ КАНАДИ ТА ЧИЛІ)

У цій статті розглянуто традиційні й інноваційні особливості муралів на території міст Канади та Чилі. Зокрема, наведено огляд публікацій, які висвітлюють процес становлення вуличного мистецтва Північної та Південної Америки. Означено теорії щодо появи даного арту в працях американських і британських учених (Pamela Dennant, Henry Chalfant, Martha Cooper, Olivier Rabene, Rob Palmer). З них виокремлено 3 основні концепції зародження стріт-арту – поява графіті як художньої практики з традиційної для афроамериканського населення хіп-хоп культури; вуличне мистецтво як нова форма малюнків звичайних підлітків; мурал-арт – новітній прояв революційного мистецтва, заснований на досвіді мексиканського «муралізму».

Висвітлено тематику муралів Канади в містах Торонто, Онтаріо та на о. Монреаль. Зокрема, проведено аналіз сюжетів, що висвітлюють теми екології та історії становлення країни. Окреслено творчість місцевих художників Тома Діна, Джона Куна, Еммануеля Яруса, Філіпа Адамса, Даніеля Кірка й Івана Остапенка. Виокремлено зразки революційних стінописів у вуличному мистецтві чилійських міст (Сантьяго). З них окремо охарактеризовано творчість групи райтерів Brigada Ramona Parra (BRP) та місцевих живописців у колаборації з європейськими митцями. Зокрема, Inti (псевдо), Йоріт Агох, Еліот Тупак, Едгар Мюллер, Хав'єр Барігг, Алехандро Гонсалес та Жюльєн Маллан. Визначено, що більшість райтерів на даній території акцентують свою увагу на історичній тематиці, революції, проблемах рівноправ'я та поваги. Проведено порівняльний аналіз відтворених сюжетів і образно-символічного значення муралів на зазначених територіях. Виявлено, що на більшість із них вплинуло індивідуальне світосприйняття урбан-творців на території Північної та Південної Америки.

Висвітлено той факт, що важливе значення у виборі тематики для стінописів художники насамперед приділяють таким чинникам, як географічні кордони, історичний процес становлення та розвитку держави, розташування стінопису за формулою «тема = функція місця», вплив культур сусідніх країн, етностилістика.

Ключові слова: порівняльний аналіз, мурал-арт, Північна Америка, Південна Америка, Канада, Чилі.

Yuliia SHEMENOVA,
 orcid.org/0000-0003-0570-3613
 Postgraduate Student of the Department of Fine Arts
 of the Institute of Arts
 of Borys Grinchenko Kyiv University
 (Kyiv, Ukraine) y.shemenova@kubg.edu.ua

COMPARATIVE ANALYSIS OF MURAL ART OF NORTH AND SOUTH AMERICA (FOR EXAMPLE CANADA AND CHILE MURALS)

This article examines the traditional and innovative features of murals in the cities of Canada and Chile. In particular, an overview of publications covering the process of becoming a street art in the Americas is provided. Theories on the appearance of this art in the works of American and British scholars (Pamela Dennant, Henry Chalfant, Martha Cooper, Olivier Rabene, Rob Palmer) are outlined. There are 3 basics of the concept of the origin of street art – the emergence of graffiti as an artistic practice related to the traditional hip-hop culture of the African American population; street art as a new form of drawings of ordinary teenagers; mural art – the latest manifestation of revolutionary art based on the experience of Mexican “muralism”.

Shown the the subject of Canada's murals in Toronto, Ontario and Fr. Montreal. In particular, the analysis of the subject covering the topics of ecology and history of the countr's formation was carried out. The work of local artists Tom Dean, John Kuhn, Emmanuel Jarus, Philip Adams, Daniel Kirk and Ivan Ostapenko is outlined. Samples of revolutionary murals in the street art of Chilean cities (Santiago) are highlighted. Of these, the creativity of the group of writerts is separately characterized Brigada Ramona Parra (BRP) and local artists in collaboration with European artists. In particular, Inti (pseudo), Yorit Agoh, Elliot Tupac, Edgar Muller, Javier Barigg, Alejandro Gonzalez and Julien Malland. It is determined that most of the writerts in this area focus on historical issues, revolutions, issues of equality and respect. The comparative analysis of the reproduced plots and the figurative and symbolic significance of the murals in the indicated territories is carried out. Most of them were found to be influenced by the individual perceptions of urban creators in North and South America. Detected the fact that the importance of the choice of theme for murals by artists is given to such factors as geographical borders, the historical process of formation and development of the state, the location of the murals by the formula “theme = function of place”, the influence of cultures of neighboring countries, ethno-style.

Key words: comparative analysis, mural art, North America, South America, Canada, Chile.

Постановка проблеми. Сучасні твори вуличного мистецтва більшою мірою мають комерційний характер, адже вони виконуються урбан-творцями на замовлення управлінських організацій чи окремих осіб для конкретного публічного простору. Приміром, місцями для створення вищезазначених артефактів стають парки, екстер'єри урядових будівель, шкіл, церков, готелів, головних офісів і ресторанів. Тема конкретного твору може стосуватися функції споруди, на якій його зображують, чи середовища, значення котрого потрібно підсилити за рахунок стінопису. Зокрема, таке мистецтво часто спрацьовує для пропагандистських, урочистих чи освітніх цілей. Муралі та графіті в контексті вуличного арту Америки виконують насамперед естетичну та просвітницьку функції та тісно пов'язані з політичними, соціальними та релігійними меседжами. Останні й висвітлюються урбан-митцями та несуть певну ідеологію групи-замовника конкретного твору.

Зазначимо, що однією з головних причин появи вуличного мистецтва на території Північної Америки, зокрема у США та Канаді 1930-х років, стали «хуліганські» гасла протесту молодіжних субкультур, політичні та соціальні коментарі.

Втім, на перший погляд, до створення стінописів на південному континенті художники підходили більш усвідомлено та ґрунтовно. При цьому вони спиралися на історичну платформу становлення вуличного мистецтва Північної Америки. Появу муралів на території латиноамериканських країн спричинила велика мексиканська революція 1910–1917 рр. В її результаті сюжети, відтворені у стінописах, виступали відповіддю художників на події в країні. Саме в цей період митці Х. К. Ороско, Д. А. Сікейрос і Д. Рівера започаткували революційний мистецький рух «муралізм», який вже з 1960-х поширився на територію аргентинських і чилійських міст. Тому в процесі дослідження вуличного мистецтва Америки варто використовувати порівняльний аналіз стінописів міст обох її континентальних частин. Адже два континенти мали спільні та відмінні мотиви, що спонукали до появи та розвитку даного арту на їхній території.

Аналіз досліджень. Значна кількість авторів мистецької літератури, зокрема, Р. Шактер, Марго Томпсон (Margo Tompson), Сідар Льюсон (Cedar Lewisohn), Нуево Мундо (Nuevo Mundo), Памела Деннант (Pamela Dennant), Генрі Чейнфалт (Henry Chalfant), Олівер Дабене (Olivier Dabene), Роб Палмер (Rob Palmer) досліджують історію появи та розвитку вуличного мистецтва Америки крізь три основні теорії становлення даного арту (Шактер,

2018: 3; Lewisohn, 2008: 6; Chalfant, 1999: 7; Dabene, 2020: 10; Dennant, 2015: 11; Mundo, 2011: 13; Palmer, 2008: 16; Tompson, 2009: 19).

Відповідно до першої, головним джерелом появи графіті як художньої практики була традиційна для афроамериканського населення культура хіп-хоп. Представники цього напрямку більшою мірою займалися тегуванням, тобто швидкими написами, представленими на стінах міських будівель у вигляді сполучень цифр і літер.

Зокрема, дану концепцію висвітлює у статті «Поява графіті в Нью-Йорку» британська дослідниця Памела Деннант (Dennant, 2015: 11). Вона наголошує на тому, що мистецтво графіті розвивалося з етнічного хіп-хопу. За твердженням авторки, даними написами тодішня молодь мала на меті висловити свої протести та невдоволення. Причиною появи таких графіті стали зміни, котрі відбувалися в культурно-політичній сфері країни, що спричинили погіршення життєвого становища найбідніших верств населення. Хіп-хоп і графіті об'єднали певне комунікаційне середовище та стали формами соціальних і політичних тем між молодіжними групами (субкультурами) й іншими членами суспільства.

Йдеться про низку політичних процесів Америки протягом 1950-х – 1980-х років. Зокрема, це наслідки економічної кризи, суспільні конфлікти, утиски прав і свобод кольорового населення. Дані явища спричинили появу молодіжних об'єднань зі спільним ідеологічним складником, які мали на меті висловити своє ставлення до подій, що розвивалися навколо них, і робили це шляхом вуличного мистецтва, наприклад, «читанням» хіп-хопу та римунням у людних кварталах, «тегуванням» міських стін, підвалів і парканів. Зазвичай до таких груп належала афроамериканська молодь віком від 17 до 25 років. Представники цієї категорії найчастіше мали відношення до формування мистецтва вулиць і сміливо та зухвало відстоювали свої позиції. Між тим твердження Памели Деннант щодо появи графіті з хіп-хоп-культури є досить доречним.

Друга концепція включає в себе твердження Генрі Чейнфалта (Henry Chalfant) – «діти малюють графіті тому, що це весело». Тобто дослідник відкриває нове бачення історії появи стріт-арту (Chalfant, 1999: 7). Він не виключає думки, що графіті Філадельфії та Нью-Йорку брали початок з рисунків звичайних підлітків на вагонах поїздів метро, що з часом набули масового поширення. Представниками таких примітивних робіт були майбутні всесвітньо відомі райтери Cornbread (псевдо), Cool Earl (псевдо), Taki (псевдо), Julio

(псевдо), Frank (псевдо), Joe (псевдо) тощо. Творчі пошуки зазначених митців призвели до появи нової ланки вуличного мистецтва мурал-арту, що поширився на всій території Північної Америки, зокрема у Сполучених Штатах, Канаді та Мексиці. Подібними думками автор ділиться у книзі «Метро мистецтво» (Subway Art), що написана у співпраці з Мартою Купер (Martha Cooper) (Cooper, 1988: 8).

Теорія, що висвітлена Генрі Чейнфалтом та його послідовниками, є актуальною у випадку аналізу зображень, що не мають важливого інформаційного й емоційного посилу. Зокрема, графіті з примітивних написів назв футбольних команд, бездумні малюнки тощо.

Відповідно до третьої концепції появи вуличного арту, а саме муралів, подібне явище сформувалося у країнах Південної Америки на основі мексиканського революційного мистецтва «муралізму». Представники вищезазначеного напрямку Х. К. Ороско, Д. А. Сікейрос, Д. Рівера у своїх творах проголошували революційні заклики на тему об'єднання народу навколо ідей Мексиканської демократичної революції 1910–1917 рр. Такі настрої митців швидко поширювались на країни з аналогічною проблематикою, зокрема на землі Латинської Америки. Насамперед, на Аргентину, Колумбію, Кубу, Бразилію та Чилі.

Автор книги «Вуличне мистецтво та демократія в Латинській Америці» Олів'єр Дабене (Olivier Dabene) з цього приводу стверджує, що мурал-арт у перелічених країнах – ніщо інше, як чіткий прояв демократії (Dabene, 2020: 10). Він наголошує на причинах вторгнення художників у міський простір. До таких автор відносить поширення люті, претензій чи заяв відносно правління держави. За рахунок даного виду протестів райтери ведуть діалог із представниками владних структур, щоб досягти консенсусу.

Подібну концепцію розкриває дослідник Роб Палмер (Rob Palmer) у праці «Стріт-арт Чилі» (Palmer, 2008: 16). Він наголошує на впливі мексиканських муралістів Д. А. Сікейроса, Ф. Маркоса та Г. де ла Фуента на стріт-арт республіки, що розвивався у річищі пропагандистського мистецтва. Дана книга висвітлює сучасний латиноамериканський стріт-арт настільки ж інноваційним, як будь-який у світі, де Чилі відіграє провідну роль. Становлення постаті сучасних художників та їхніх графіті письменник вбачає у продовженні латиноамериканських пропагандистських фресок.

Нині відомі митці стріт-арт-арени Bomber West, Charqui Punk, Dana Pink, Elodio, Inti, Piguan, Pussyz Soul Food, Ritalin Crew, Vazko та Yisa запозичують

стилістику та технологію мурал-арту Європи та Північної Америки, при цьому поєднують її з технікою фрескового живопису. Репродукції їхніх творів розміщені автором у хронологічному порядку. На сторінках книги Роб Палмер (Rob Palmer) охопив усі частини Чилі – від Аріки до Пунта-Аренас, з особливим акцентом на Сантьяго та Вальпараїсо – ключові центри латиноамериканського вуличного мистецтва.

Аналізуючи вищезазначені праці, варто звернути увагу на тематику та стилістику муралів на території країн, де відбувалися масові революційні повстання, зокрема Мексики, Чилі, Аргентини, Ізраїлю, Палестини, Судану, Ємену, України. Муралі та графіті в цих державах виступають інструментом висвітлення райтерами актуальних проблем суспільства. Вказані митці, виконуючи свої твори, закликають суспільство до вирішення всіх названих проблем шляхом відкритого діалогу між художником, звичайним мешканцем міста та владою.

Мета статті – кризь порівняльний аналіз стінописів Канади та Чилі визначити спільні та відмінні теми творчості вуличних художників Північної та Південної Америки.

Виклад основного матеріалу. Канада є найбільшою країною Північної Америки. Вона простягається майже на половину площі всього континенту, межуючи зі Сполученими Штатами на півдні та північному-заході, має морські кордони з Францією та Гренландією. Впродовж історичного розвитку, що походить від британських колоній до співробітництва зі США, на мистецтво даної країни значно вплинула культура й управлінський устрій держав-сусідів.

Ще до XV століття дану територію населяло корінне населення індіанців. Проте на початку 1700-х рр. британські та французькі експедиції почали заселяти атлантичне узбережжя країни, що перетворило її на державу з колоніальним устроєм. Мистецтво Канади розвивалося під впливом аристократичної Британії. Втім, кращі зразки місцевої образотворчості беруть початок саме в корінній культурі – індіанській та інуїтській.

Вже в XIX столітті художники-живописці у власних творах поєднували європейські ноу-хау та традиції індіанських народів. Творець Норваль Морріссо здійснив важливий внесок у розвиток автентичного мистецтва країни. Він став першим художником, який поєднував модернізм із традиційною індіанською образністю. Нині його авторський стиль відомий під назвою «Вудленд» – живопис легенд. У власних художніх творах він змішує сюжети стародавніх індіанських гравюр з модер-

нітськими чорними лініями, що розмежують зображення (Канадське мистецтво, 2020: 1).

Розвинена економіка, зростаюче населення та прибуття мандрівних художників-іммігрантів призвели до поширення в країні публічних художніх творів. Приклади настінного живопису тут на той час головним чином створювали іноземні італійські та німецькі митці. Найдавнішим документально зафіксованим зразком монументального живопису Канади, що був розроблений художниками у співпраці з архітектором, став розпис колон і склепіння Нотр-Дам у Монреалі 1828 року (Public Art, 2020: 17).

Вуличне мистецтво Канади разом із графіті США ще на початку 1960-х років трактувалося як синонім вандалізму. Проте вже впродовж десятиліть завдяки таким митцям, як Бенксі (Banksy), Жан-Мішель Баксіат (Jean-Michel Basquiat) і Кіт Харінг (Keith Haring), стріт-арт-твори набули нового значення. Нині у канадському місті Торонто муралі та графіті є невід'ємною частиною житлових кварталів. У межах проекту «Street Art Toronto», заснованого 2012 року, художники та письменники створюють візуальні оповідання на стінах навколо алей і тротуарів міста. Теми, що зображують митці, досить різноманітні, починаючи від політичних висловлювань, візуальних подорожей і закінчуючи панорамами, котрі відтворюють культурні особливості сусідніх держав (A Guide to Street Art in Toronto, 2020: 4).

Одним із найбільш популярних і знакових муралів Торонто є стінопис на «273 Queen Street West», виконаний райтером Джесі Харіс (Jesse Harris) у співпраці з організацією «Art Spectrum Art Project» і галереєю «COOPER COLE». На чорному тлі триповерхової будівлі ODToronto зображений відомий баскетболіст Кавхі (Giant Kawhi). Дана постать трактується художником як символ канадського баскетболу (Giant Kawhi mural, 2019: 12).

У цьому випадку митець висвітлює образ однієї людини, з яким пов'язує всі перемоги у баскетбольних матчах команди Торонто. Подібні прийоми досить часто використовуються художниками для створення збірного типажу, що включає в себе різні характеристики.

Втім, не варто оминати увагою сатиричний твір за межами гранж-притулку будинку Камерон від художника Тома Діна (Tom Dinn) під назвою «Paradise». Він також розташований уздовж будівлі на «Queen Street West». Даний стінопис із написом «This is Paradise» на жовто-блакитному тлі є алегорією до історії з життя художника Девіда Топінга, котрий у 1980-х роках знайшов притулок у будинку Камерон після того, як його

вигнали з власної квартири. Митець постійно проводив дні у цьому барі, що з часом і став його райським місцем (A Guide to Street Art in Toronto, 2020: 4). У даному випадку варто наголосити на зв'язку стінопису з функцією будівлі, на стіні котрої він зображений.

Ще одним муралом, який створений за принципом «тема = функція місця» є стінопис у селищі Ліберті під назвою «Килимовий розпис». Він розташований на стіні старовинної килимової фабрики за адресою Mowat Avenue, 67 (рис. 1). Малюнок імітує старий квітковий барвистий килим. Композиція виконана у традиційних кольорах індіанських народів (червоний, чорний, помаранчевий) і візуально нагадує полотно, намальоване у стилі живопису легенд «Вудленд».

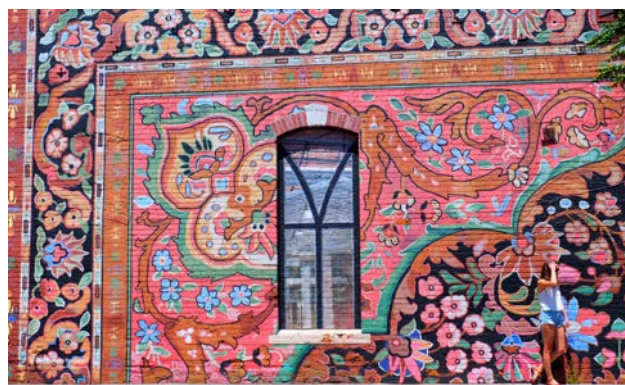


Рис. 1. Невідомий автор. Килимовий розпис. с. Ліберті. Канада. 2016–2017 рр.

Знаковою у творчості місцевих райтерів є тема збереження та піклування про навколишнє середовище. Означену проблематику висвітлює художник Еммануель Ярус (Emmanuel Jarus) у розписі силосу «Південна Свобода» за адресою Атлантичний проспект, 2. Він зображує дівчинку в червоній кофтині, погляд якої направлений на зону промислових будівель і житлових веж. За словами райтера, даним твором він хотів нагадати глядачеві, що природа є всюди, якщо ми просто озирнемось. При цьому існує великий потенціал у використанні сили цих, добре помітних, громадських просторів для виховання екологічної грамотності жителів околиць (Mural map of Canada, 2020: 14).

Продовжує висвітлювати екологічну тематику художник Філіп Адамс (Phillip Adams) на чолі творчої групи MU. Мурал під назвою «Au Fil De L'EAU» по вулиці Онтаріо на острові Монреаль – це певна ода воді, красі та крихкості цього природного ресурсу (рис. 2). Домінування блакитної рідини в загальній композиції стінопису та міський пейзаж на другому плані є нагадуванням про те, що Монреаль – острів, оточений

водою. Подальша доля цього місця залежить від її рівня та забрудненості. Саме про це художник нагадує, зобразивши на першому плані човник у вигляді оригамі, що містить написи про необхідність збереження надр води (Mural map of Canada, 2020: 14).



Рис. 2. Філіп Адамс. *Au Fil De L'eau*. Монреаль. Канада. 2012 р.

Проблему використання водних ресурсів у стінописі «Як вище, так нижче» (*As Above, so Below*) на торцевій стіні будинку Бікон Хілл по дорозі Біконвуд 155, в якому встановлений насос для відкачування води, розкривають андеграунд-митці Даніель Кірк (Daniel J. Kirk) та Іван Остапенко (Ivan Ostapenko) (рис. 3). Концепція малюнку походить від функції будівлі та являє собою візуальне дослідження водного циклу. Митці пропонують глядачеві стінопис із зображенням частково зануреного у воду невстановленого об'єкта. При цьому вони поділяють роботу на два сюжети, де відтворюють надводний і підводний світи.



Рис. 3. Даніель Кірік, Іван Остапенко. *Як вище, так нижче*. Vesonwood Road. Канада. 2014–2016 рр.

Означений стінопис включає силуети рибалок, білих ведмедів і представників морської фауни. Молекулярна структура води розкривається під час протікання в трубу встановленого об'єкта та через неї. Льодовикові утворення, виконані на третьому плані картини, символізують проблему глобального потепління. Загальна сцена пов'язана з постановкою художниками питання щодо збереження водних ресурсів на планеті (Mural map of Canada, 2020: 14).

Спостерігаємо, що більшість муралів на території Канади висвітлюють теми на «злобу дня», насамперед пов'язані з екологічними проблемами, відомими особистостями, сатиричними висловами, історичними подіями, що вплинули на становлення держави, та їхніми етнічними особливостями. У контексті висвітлення означеної тематики привертає увагу батальний стінопис «Березень Беттерсбі 1813» у с. Іслінгтон по Dundas St. від райтера Джона Куна (John Kun). Художник зобразив три канадські військові підрозділи 104-й (Нью-Брансвікський) (New Brunswick) піший полк, (Regiment of Foot), піхотний полк Гленгаррі (The Glengarry Light Infantry Fencible Regiment) і Лес Воултігеурс Канадський (Les Voltigeurs Canadiens) під час американського рейду на м. Торонто (у ті часи Йорк) 31 липня 1813 року.

Варто звернути увагу на мурал від згаданого андеграунд-митця Джона Куна під назвою «Після» (*Aftermath*) (рис. 4). У зазначеному стінописі автор висвітлює історичну подію 15 жовтня 1954 року. Саме ця дата пов'язана з великим ураганом «Хейлз», в результаті якого була затоплена більша частина околиць Торонто. На першому плані композиції райтер змалював групу добровольців і членів пожежної бригади Іслінгтона, що прибули на човнах на місце події. За ними інші вичищають сміття. У правому верхньому кутку зображено гвинтокрил, що готується висадити десантну групу в разі допомоги (Mural map of Canada, 2020: 14).



Рис. 4. Джон Кун. *Після*. Dundas St. Іслінгтон. Канада. 2011 р.

Як бачимо, стінописи Канади насамперед висвітлюють її як відносно мирну країну, незважаючи на кліматичні проблеми. Проте більшість із них створено на підставі формули «тема = функція місця». Тобто тутешні райтери підбирають теми для своїх творів у відповідності до місця їх майбутнього розташування. Втім, відповідно до історичного розвитку Канади в муралах цієї держави не висвітлено «мистецтво революції», на відміну від стріт-арту Республіки Чилі.

Історія Чилі розпочинається з часів заселення регіону близько 13 тис. р. тому корінними племенами «мапуче» та «чілоте». Протягом XVI століття розпочалося завоювання території сучасної республіки іспанськими конкістадорами. Протиріччя не заспокоювались ще понад 300 років. Та вже на початку XIX століття чилійський народ відвоював незалежність від колоніальної влади. Активний розвиток країни в гірничо-видобувній сфері до початку Другої Світової війни (1939) призвів до високого розвитку економіки.

Після керівництва державою християнсько-демократичними силами протягом майже на 100 років до влади у 1970 році прийшов член комуністичної партії президент Сальватор Альєнде. Його уряд провів глибокі реформи: були націоналізовані всі підприємства з видобутку міді та руди, що належали монополіям США; прийнята аграрна реформа; обмежена діяльність національної та промислової олігархії. Проте вже у 1973 р. військовий аташе при чилійському посольстві у Вашингтоні Августо Піночет разом із представниками збройних сил США увійшов до Республіки Чилі, проголосив військовий переворот і захопив владу.

Сотні протестних стінописів було створено в часи диктаторського правління генерала Августо Піночета протягом 1973–1990-х рр. Муралі, виконані в Сантьяго де Чилі та його околицях, відтворюють дух, силу й сутнісні характеристики політичного протесту впродовж важливого періоду чилійської історії. Загальними зображуваними темами були палаючий Палац Монета, портрети поваленого президента Сальвадора Альєнде, музиканта-мученика Віктора Хара та поета Пабло Неруди. Більшість із зазначених стінописів була знищена управлінським апаратом одразу після їх створення.

Заснована у 1968 році група молодих чилійських комуністів Brigada Ramona Parra (BRP), що отримала свою назву від Рамони Парр, 19-річної жінки, застреленої поліцією під час акції протесту в Сантьяго, створювала нові провокаційні стінописи. Саме вони 1970 року висунули кандидатом у президенти республіки Сальватора Альєнде (Palmer, 2008: 16).

Митці розглядали муралі як спосіб прикрасити сірі стіни міста Сантьяго й інструмент радикальних соціальних змін. Втім, у результаті військового перевороту будь-які прояви комуністичної ідеології були проголошені незаконними. Всі стінописи, створені райтерами, підлягали знищенню, а самі активісти мали ховатися від переслідувань нової влади. «Вони приходили та штовхали наші сліди з фарбою, кидали їх на наші фрески та заарештовували нас. Ми малювали на вихідних, а до понеділка вони зафарбовували наші роботи чорним. Потім, наступного тижня ми приходили назад і створювали нові сюжети поверх їхньої чорної фарби» – говорив Хуан Тралма, один із засновників BRP (Chilean Protest Murals, 2020: 9).

З часів повернення до демократії 1990 року учасники BRP вийшли з укриття та почали розписувати будівлі по всій Латинській Америці та навіть у Бельгії, Нідерландах, Німеччині й Ірландії.

Наразі колектив створює муралі на території республіки, висвітлюючи проблеми сучасності. Зокрема, трудові права та переваги корінних народів, кампанію за реформу освіти тощо. Нарізно варто звернути увагу на стінописи поруч із Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Мурал висотою у 3 м та 25 м завдовжки виконаний в яскравих червоному, синьому, білому кольорах і зображує шахтаря, студента, рибалку та члена найбільшої в Чилі громади корінних народів – мапуче (рис. 5). Даною композицією художники планували розповісти історію життя робочого населення країни. Всі намальовані персонажі обведені товстими чорними лініями, що частково нагадує стиль настінних розписів у країнах північного континенту, а саме Мексики (Street Art in Santiago, 2020: 18).



Рис. 5. BRP. Gabriela Mistral Cultural Center Mural. Сантьяго. Республіка Чилі. 2013 р.

Подвійний мурал від Brigada Ramona Parra при виході зі станції метро Bellas Artes (Лінія 5) під назвою «Resignacion» був виконаний райтером

Inti (псевдо) (рис. 6). Він відбиває в одному силуеті два обличчя андської (перуанської) ляльки. У даному стінописі художник протиставляє світло та темряву, день і ніч, життя та смерть, релігію та науку. Втім, все в мистецькому світі може бути суб'єктивним, тому автор надав можливість глядачеві самому розтлумачити даний стінопис. Заданий образ, як і більшість у своїх муралах, Inti (псевдо) створює на основі зображення перуанської маріонетки, що була символом давньої культури Ченчорро, котра панувала на території Чилі (раніше Тарапака) в період IX–IV ст. до н.е., чим показує нерозривний зв'язок минулого та сучасного (Museo a Crelo Abierto, 2020: 15).



Рис. 6. Inti. Resignation. Станція «Bellas Artes» Сантьяго. Республіка Чилі. 2016 р.

Крім членів угруповання Brigada Ramona Parra, вулиці Сантьяго наповнюють розписами всесвітньо відомі та місцеві художники. З них Йоріт Агох, Сет, Еліот Тупак, Тьєері Нуар, Блек Лі Рат, Едгар Мюллер, Міло та Хав'єр Барігг. На заході від центру міста у кварталі Barrio Brasil варто звернути увагу на мурал під назвою «Інтеграція». Він виконаний у творчій колаборації двох райтерів – місцевого Алехандро Гонсалеса та французького урбан-творця Жюльєна Маллана. Митці зобразили дівчинку в монохромній кольоровій гамі, що

споглядає на глядача стінопису. При цьому вона малює барвисте зображення жінки з поєднанням кольорових плям і товстих чорних ліній, притаманних мексиканським живописцям (Street Art in Santiago, 2020: 18).

Найвизначнішим арт-простором на території Сантьяго по праву названо музей під відкритим небом «Сан-Мігель». Він включає в себе 40 муралів, що знаходяться в одному районі на торцевих стінах багатоквартирних будинків. Головними темами, котрі висвітлюють райтери, стали святкування двохсотріччя незалежності республіки, данина поваги корінним племенам «мапуче» і «чілоче», Латинській Америці, правам людини, теми, сюжети й образи чилійської літератури.

Виходячи з вищезазначених фактів, можна констатувати, що на мурал-арт Латинської Америки, в тому числі й Чилі, досить помітно вплинув мексиканський революційний рух «муралізму». Проте його стилістичні особливості в кожній країні мали свої характерні локальні вияви в тематиці та манері виконання стінописів.

Висновки. Проаналізувавши приклади мурал-арту Канади та Республіки Чилі, можна виділити відмінні та подібні теми, які висвітлюють сучасні райтери на території північно- та південноамериканського континенту. Насамперед серед них домінують ті, що пов'язані з фактами історичного розвитку та становлення держав і корінних племінних народів. Втім, райтери, що працюють на території Канади, висвітлюють теми, які є «на часі». Головною з них є збереження навколишнього середовища та водних ресурсів.

Натомість митці, твори яких знаходяться в містах Республіки Чилі, акцентують свою увагу на історичній тематиці, революції, проблемах рівноправ'я та поваги. Відповідно, очевидним стає те, що різниця між світосприйняттям урбан-творців на території Північної та Південної Америки, на основі якого згадані автори розробляють мурали, є досить значною. Адже важливе місце у виборі тематики для стінописів художники насамперед приділяють таким факторам, як особливості географічних кордонів, історичний процес становлення та розвитку держав, розташування стінопису за формулою «тема = функція місця», вплив культур сусідніх країн та етностилістика.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Канадське мистецтво. URL: <http://vcanade.ru/uk/kanadske-mistetstvo.html> (дата звернення: 23.01.2020).
2. Кузовенкова Ю. А. «Право на город»: практики легітимизації графіти і стрит-арта. *Культура и цивилизация*. 2005. № 4–5. С. 31–46.
3. Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва / пер. з англ. Є. Гулевич та ін. Київ : «Magenta Art Books», 2018. 408 с.

4. A Guide to Street Art in Toronto. URL: <https://theculturetrip.com/north-america/canada/articles/toronto-street-art-from-ancient-history-to-a-cultural-phenomena/> (дата звернення: 26.01.2020).
5. Canada's Street Art Evolution. URL: <https://lyfstyl.ca/canadas-street-art-evolution/> (дата звернення: 26.01.2020).
6. Cedar Lewisohn. Street Art: Graffiti Revolution. New York : Abrams, 2008. 160 p.
7. Chalfant H., Prigoff J. Spraycan art. London : Thames and Hudson Ltd., 1999. 96 p.
8. Chalfant H, Cooper M. Subway Art. Holt Paperback. New York, 1988. 104 p.
9. Chilean Protest Murals. URL: <https://library.harvard.edu/collections/chilean-protest-murals> URL: (дата звернення: 29.01.2020).
10. Dabene O. Street Art and Democracy in Latin America. Springer International Publishing. Switzerland, 2020. 261 p.
11. Dennant P. The emergence of graffiti in New York City. Hip-Hop Network. URL: <http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/emergenceofnycitygraffiti.asp> (дата звернення: 11.09.2020).
12. Giant Kawhi mural appears in downtown Toronto ahead of Game 5. URL: <https://dailyhive.com/toronto/raptors-kawhi-mural-queen-street-toronto-may-2019> (дата звернення: 12.12.2019).
13. Mundo N. Latin American Street Art. Maximiliano Ruiz. Geastalten, 2011. 255 p.
14. Mural map of Canada – Mural Routes. URL: <https://muralroutes.ca/map/> (дата звернення: 30.01.2020).
15. Museo a Crelo Abierto, an Open Air Mural Display in Santiago's San Miguel Neighborhood. (Електронний ресурс) <http://santiagotourist.com/museo-al-cielo-libre-an-open-air-mural-display-in-santiagos-san-miguel-neighborhood/> (дата звернення: 01.02.2020).
16. Palmer R. Street Art Chile. Eight Books Ltd. London, 2008. 144 p.
17. Public Art. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/public-art> (дата звернення: 01.02.2020).
18. Street Art in Santiago! Discover the Colorful side of Chile's capital. URL: <https://chile.travel/en/street-art-in-santiago-discover-the-colorful-side-of-chiles-capital> (дата звернення: 25.01.2020).
19. Thompson M. American Graffiti. Baseline Co Ltd. Ho Chi Minh City. Vietnam, 2009. 253 p.

REFERENCES

1. Kanadske mystetstvo. [Canadian Art]. Retrieved from <http://vcanade.ru/uk/kanadske-mistetstvo.html>. [In Ukrainian].
2. Kuzovenkova Y. A. (2005). «Pravo na horod»: praktyky lehytymatsyy hrafyty y stryt-arta [«Right to the City»: practice of legitimizing graffiti and street art] *Kultura y tsyvylyzatsyia*, 4–5, 31–46. [In Russian].
3. Shakter R. (2018). *Svitovyi atlas vulychnoho mystetstva* [World Atlas of Street art] per. z anh. Ye. Hulevych, V. Pravylo, Ye. Sardalova, S. Semenko, L. Yakym. Kyiv «Magenta Art Books», 2018. 408 p. [In Ukrainian].
4. A Guide to Street Art in Toronto. Retrieved from <https://theculturetrip.com/north-america/canada/articles/toronto-street-art-from-ancient-history-to-a-cultural-phenomena/>. [In English].
5. Canada's Street Art Evolution. Retrieved from <https://lyfstyl.ca/canadas-street-art-evolution/>. [In English].
6. Cedar Lewisohn. Street Art: Graffiti Revolution. Abrams, 2008. 160 p. [In English].
7. Chalfant H., Prigoff J. Spraycan art. London: Thames and Hudson Ltd, 1999. 96 p. [In English].
8. Chalfant H, Cooper M. Subway Art. Holt Paperback. New York, 1988. 104 p. [In English].
9. Chilean Protest Murals. Retrieved from <https://library.harvard.edu/collections/chilean-protest-murals>. [In English].
10. Dabene O. Street Art and Democracy in Latin America. Springer International Publishing. Switzerland, 2020. 261 p. [In English].
11. Dennant P. The emergence of graffiti in New York City. Hip-Hop Network. Retrieved from <http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/emergenceofnycitygraffiti.asp>. [In English].
12. Giant Kawhi mural appears in downtown Toronto ahead of Game 5. Retrieved from <https://dailyhive.com/toronto/raptors-kawhi-mural-queen-street-toronto-may-2019>. [In English].
13. Mundo N. Latin American Street Art. Maximiliano Ruiz. Geastalten, 2011. 255 p. [In English].
14. Mural map of Canada – Mural Routes. Retrieved from <https://muralroutes.ca/map/>. [In English].
15. Museo a Crelo Abierto, an Open Air Mural Display in Santiago's San Miguel Neighborhood. Retrieved from <http://santiagotourist.com/museo-al-cielo-libre-an-open-air-mural-display-in-santiagos-san-miguel-neighborhood/>. [In English].
16. Palmer R. Street Art Chile. Eight Books Ltd. London, 2008. 144 p. [In English].
17. Public Art. Retrieved from <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/public-art>. [In English].
18. Street Art in Santiago! Discover the Colorful side of Chile's capital. Retrieved from: <https://chile.travel/en/street-art-in-santiago-discover-the-colorful-side-of-chiles-capital>. [In English].
19. Thompson M. American Graffiti. Baseline Co Ltd. Ho Chi Minh City. Vietnam, 2009. 253 p. [In English].

УДК 7.03: 739.2(477.4)«10-12»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208927>**Ольга ШКОЛЬНА,***orcid.org/0000-0002-7245-6010**доктор мистецтвознавства,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)***Олександра БАРБАЛАТ,***orcid.org/0000-0001-8682-9247**викладач ювелірного мистецтва,
аспірантка кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) alexandrabarbalats@gmail.com*

КИЄВОРУСЬКІ ЗІРЧАСТІ ТА ДИСКОПОДІБНІ КОЛТИ З ЧОРНІННЯМ В УКРАЇНСЬКИХ І ЗАКОРДОННИХ КОЛЕКЦІЯХ: ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ

Дослідження присвячено мистецтвознавчому осмисленню києворуських зірчастих і дископодібних золотих і срібних колтів з чорнінням. Окреслено інформацію про історичні передумови виникнення чільцеподібних прикрас на теренах Київської Русі. Висвітлено культуротворчі взаємини між східними народами, починаючи від кіммерійців і скіфів, котрі мали іранське коріння та були близькими в окремих напрямках творчості ассирійцям, з русичами, які також були носіями традицій прикрашання головних уборів з бічними підвісками з обважнювачами. Так звані колти – скроневі підвіски – були модними жіночими церемоніальними прикрасами головного убору Київської Русі в середині XI – на початку XII століть. Дані ювелірні вироби містили невеликі шматочки тканини, наповнені ароматичними оліями або травами. Понад 20 пар цих елегантних і розкішних прикрас збереглися до наших днів. Кожна пара унікальна за своїм дизайном та мотивами, що дозволяє припустити, що всі вони були виконані під замовлення.

За останні 200 років у центральній, аристократичній та укріпленій частині середньовічного Києва було знайдено значну кількість малих і великих скарбів. Більшість із них було виявлено випадково (під час прокладки водопроводів чи водостоків, копання фундаментів, створення доріг тощо), недалеко від старих монастирів та церков, де під час бурхливих часів їх закопували в землю для їх захисту. Ці обереги, до яких входили вироби з князівського одягу та релігійні предмети, склалися, головним чином, з ювелірних виробів високої художньої майстерності. Окрім інших дорогоцінних предметів, серед них були і скроневі підвіски, відомі як колти. Відкриття цієї великої кількості ювелірних прикрас, котрі за своїми художньо-стилістичними особливостями вказують на те, що Київ розвивав власні золоті майстерні та традиції, має велике значення для осягнення зв'язків Києворуської держави з європейськими, азійськими й африканськими країнами.

Здійснено спробу охарактеризувати центри Києворуської держави, де виготовляли означені вироби та носили. Розглянуто час побутування виробів, а також художні особливості прикрас, способи їх носіння. Окреслено основні різновиди експонатів, відомих за українськими колекціями, а також за реконструкціями. Уточнено технічні особливості виконання творів, специфічні ознаки оригінальних колтів.

Ключові слова: колти зірчасті, колти дископодібні, колти з чорнінням, зернь, Київська Русь, XI – перша половина XIII століть.

Olga SCKOLNA,*orcid.org/0000-0002-7245-6010**Doctor of Arts, Professor of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine)***Oleksandra BARBALAT,***orcid.org/0000-0001-8682-9247**Teacher of Modern Jewelry Art,
Graduate Student of the Department of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine) alexandrabarbalats@gmail.com*

STAR-SHAPED AND DISC-SHAPED SILVER KOLTS WITH NIGELLUS FROM KIEVAN RUS IN UKRAINIAN AND FOREIGN COLLECTIONS: INSPIRATION SOURCES

This research is devoted to the understanding of the star-shaped and disc-shaped gold and silver kolts with nigellus. It outlines the information on historical preconditions for the appearance of ring-shaped ornaments on Kyivan Rus territory. The research highlights the cultural and creative relations between the Eastern peoples, starting with the Cimmerians and Scythians, who had Iranian roots and were close in some areas of creativity to the Assyrians, with Russians who were also bearers of the tradition of decorating headgear with side hangers. So called kolts were fashionable women's ceremonial headdress ornaments of Kyivan Rus in the middle of the XI – beginning of the XII centuries. These jewelry pieces contained small bits of fabric filled with aromatic oils or herbs. More than 20 pairs of these elegant and luxurious jewelry have survived to this day. Each pair has unique design and motives, suggesting that they were all custom made.

Over the last 200 years, a large number of small and large treasures have been found in central, aristocratic and fortified parts of medieval Kyiv. Most of them were discovered by accident (when laying water or gutters, digging foundations, building roads, etc.), not far from the old monasteries and churches where they were buried in the earth during turbulent times to protect them. These amulets, which included princely articles and religious items, consisted mainly of high-quality jewelry. In addition to other precious items, there were decorative headgear with side pendants known as kolts. The discovery of this large amount of jewelry, the artistic and stylistic features of which indicates that Kyiv developed its own gold workshops and traditions, is of great importance for understanding the connection of the Kyivan Rus relations to European, Asian and African countries.

An attempt has been made to characterize the centers of the Kyivan Rus state where these items were made and worn. The time of life of products, as well as artistic features of jewelry, ways of wearing them are considered. The main varieties of exhibits found in Ukrainian collections as well as item's reconstructions are outlined. Specified technical features of the works, specific features of the original kolts.

Key words: star-shaped kolts, disc-shaped kolts, silver nigellus kolts, silver granulated technique, Kyivan Rus, XI – first half of XIII centuries.

Постановка проблеми. Останнім часом переглядаються хронологічні межі існування певних пластів художньої культури на вітчизняній території, уточнюється зміст окремих понять і дефініцій. У зв'язку з цим переосмислюються й надбання певних періодів у галузі мистецтва. Адже вимоги до історіографії доби ХХ століття за штучної асиміляції деяких процесів під призою загальнонародянської історії дещо неоднозначно пропонували тлумачити деякі здобутки певних територій, виводячи їх у контекст давньоруської культури.

Нині науковий дискурс в означеній царині дозволяє розглядати власне киеворуську спадщину країни з центром у Києві як самодостатню і викінчену в межах тогочасного існуючого адміністративно-територіального устрою. У цьому зв'язку мистецькі артефакти дозволяють краще зрозуміти точки перетинів художньої культури окремих осередків, їхні спільні чи різні творчі прерогативи та факти певного єднання за тогочасною модою.

Аналіз досліджень. З огляду на вищевикладене особливий інтерес у контексті розглядуваної теми становлять киеворуські колти, знайдені в Києві та Чернігові, а також на землях етнічної Росії у Пскові, Новгороді, Рязані, Калузі та Підмосков'ї.

Походження колтів низка вчених, починаючи з доктора мистецтвознавства, професора-візантолога Н. Кондакова (Кондаков, 1896: 96–97),

доктора історичних наук, археолога Т. Макарової (Макарова, 1975: 15–21), доктора історичних наук, професора С. Рябцевої (Рябцева, 2017: 499–510), (Рябцева, 2005: 169–199), вважала пов'язаним із візантійськими прикрасами. Перший з означених науковців правильно визначив, що загальний прототип місячних (серповидних) прикрас був сприйнятий з теренів Сирії і поширювався як у Візантії, так і на Русі й у народів Причорномор'я. Причому у двох останніх ареалах культур автономно розвивався свій, не тотожний візантійському тип місячних колтів, що наближався до більш «варварських» об'ємних прикрас-ароматниць (Ароматические колты, 2018).

Так, у візантійській провінції Кримській Готії побутували як пласкі, так і об'ємні різновиди, що кріпилися до головних уборів на ціпках. Деякі з них, виконані із золота, на думку візантолога-медієвіста, доктора мистецтвознавства, професора Н. Кондакова, призначалися для поховального обряду (Кондаков, 1896: 96–97). З погляду доктора історичних наук, археолога О. Айбабіна їхня генеза напряму пов'язана з культурою хазар кінця VII – першої половини VIII століть. Адже цю тезу підтверджують підвіски з жіночого поховання в Новопокровці (Східний Крим), прикрашені різнобарвними скляними вставками (Айбабин, 2013: 277–315).

Деякі різновиди колтів, наприклад, зірчасті, і їх східна генеза були, досліджені доктором

історичних наук, археологом Н. Жилиною, котра намагалася дати визначення не лише типології форм цих виробів, а й тлумаченню семантики окремих мотивів (Жилина, 1997: 140–150). Остання згадана авторка також вважала, що кулясто-лунничні різновиди прикрас у Київській Русі розвивалися паралельно з візантійськими, маючи власну лінію формотворення, не перехрещену з Другим Римом (Жилина, 2018: 269–275).

Києворуським колтам і їхній варіативності форм та декору присвячені окремі публікації доктора історичних наук, професора, академіка АН СРСР Б. Рибаківа. Так, означений вчений упродовж кінця 1950-х – 2000-х рр. розглядав мотив іранського собако-птаха Семаргла (Сенмурва) в язичницькому пантеоні Київської Русі (Рыбаков, 1971), (Рыбаков, 1967: 91–116). Також колтам та їхнім художнім особливостям, замішаним на перському складнику, були присвячені окремі сторінки статті по іконографії Семаргла та монографії доктора історичних наук М. Васильєва 1999 р. «Язичництво східних слов'ян напередодні хрещення Русі» і «Релігійно-міфологічна взаємодія з іранським світом» (Васильєв, 2017: 187–206), (Васильєв, 1999: 206–300).

Мета статті – висвітлити художні й технологічні особливості киеворуських зірчастих, дископодібних золотих і срібних з чорнінням колтів з вітчизняних і закордонних музейних колекцій.

Виклад основного матеріалу. Загалом, слід зазначити, що чільцеподібні прикраси прийшли до теренів Київської Русі через традиції східних народів. Так, починаючи від кіммерійців і скіфів, котрі мали іранське коріння та були близькими в окремих напрямках творчості асирійцям, з якими русичі мали певні культуротворчі взаємини, існувала традиція носіння головних уборів з прикрасами, що завершувалися бічними підвісками з обважнювачами. Ця конструктивна деталь одягу прижилася в багатьох східних народів, оскільки знімним обручем або пов'язкою-стрічкою на повітрі притримували плат на голові, котрий прикривав голову й обличчя від сонця.

Така прикраса спочатку мала чисто утилітарну функцію – захистити свого власника від теплового або сонячного удару і шкіру обличчя від згорання. А власне обважнювачі не давали плату чи убрусу під час поривів вітру зірватися з голови, аби не залишитися незахищеними просто неба. Так, досі в арабських та інших спекотливих країнах, зокрема в Ірані, Єгипті, Сирії тощо, притримують головний убір.

З часом підвіси на головному уборі номадів-кочовиків стали урізноманітнюватись, набували

мистецьких ознак і їхні обважнювачі, які інколи трансформувалися в окремі скроневи чи завушні «колтки» (елементи, що розхитувалися, колтихалися на вітру та під час ходіння) або й сережки. Зокрема, це чітко прослідковується за трансформацією налобних, скроневих і вушних прикрас зі скіфських курганів (Історія українського мистецтва, 2008: 211–227).

Так, кандидат історичних наук, археолог О. Фіалко в першому томі «Історії образотворчого мистецтва України» зазначає, що «у V столітті до н.е. скіф'янки виявили цікавість до човникоподібної (або місяцеподібної) моделі сережок» (Історія українського мистецтва, 2008: 211–227). Подібні твори, на думку вказаної авторки, походять від образу місяця-човника з образотворчого мистецтва Середземномор'я II тисячоліття до н. е. Часто їх форма в ювелірному мистецтві доповнювалася зображенням голови водоплавної качки, що була символом трьох стихій і, відповідно, родючості. Такі прикраси, інколи з чорнінням, із шумелінням-підвісами знизу швидше за все несли ознаки обрядових (шлюбних) предметів (Історія українського мистецтва, 2008: 211–227).

Надалі давньогрецькі скроневи підвіски у вигляді рондального диску і лунниці із шумелінням-підвісками з амфорисками на кінцях, всередині кола якої була зображена голова богині Афіни, носили в Криму. Подібні предмети, декоровані всередині рондо і частково в деяких з деталей емаллями, відомі від V–IV ст. із розкопів Куль-Обинського кургану в Криму (Історія українського мистецтва, 2008: 227–507).

Вважається, що в таких виробках (як скроневих підвісах, так і сережках) прослідковується поєднання двох найдавніших типів кольчиків – дископодібних і човникоподібних (серповидних). Деякі з них, як свідчить кандидат мистецтвознавства доцент М. Русяєва, в означений час доповнювалися зерню (Історія українського мистецтва, 2008: 508–509).

Поєднання двох вищезначених типів традицій – іранської і давньогрецької поступово призвели до утворення на територіях Криму так званого «стилю елліно-скіфського мистецтва». У його симбіозі знайшли віддзеркалення високі грецькі естетичні канони нанесення філігранних зображень (пост-Фідієвського часу) і високоякісні технічні властивості скіфо-сарматських (де-факто іранських) традицій тореветики, похідних від срібла Ахеменідського Ірану з чорнінням, інколи в поєднанні з амальгамною позолотою й, подеколи, гарячими емаллями та

інкрустацією кольоровим склом (Хайредінова, 2017: 86–99).

Пізніше хвилі номадів, обмін данню та перетрактації всередині іраномовних племен призвели до появи рефлексій золотарства Сасанідів, що відоме на весь світ своїми техніками срібних ювелірних виробів. Власне, і непересічна скіфська золота пектораль із Товстої Могили (сучасна Дніпропетровська обл.) IV ст. до н. е. демонструє уподобання цього населення щодо серповидних форм ювелірних виробів. Надалі інші тюркські племена, споріднені зі скіфами, зокрема алани та половці, кочуючи великими територіями від українських земель до Кавказу, впливали на моду щодо головних уборів на просторах від Візантії до Київської Русі.

Принагідно варто зазначити, що у скіфів під впливом високого грецького мистецтва поступово зооморфні образи були витіснені антропоморфними. Ці трансформації з часом знайшли відображення й у мініатюрах киеворуських колтів. Адже від другої половини II–III століть нашої ери підковоподібні підвіски-лунниці (Лунничные серьги и колты) з виїмчастими емаллями увійшли внаслідок технологічних досягнень римського часу у виробництві скла в побут представників так званої київської культури (Історія українського мистецтва, 2008: 600–623).

За скарбом люду з останньої, датованого III-м ст. н.е., з Межигір'я під Києвом, за реконструкцією кандидата історичних наук, археолога Є. Гороховського й історика-археолога, етнокультуролога П. Корнієнка, відомо, що комплект тогочасних прикрас складався з чільця-діадеми та круглих блях на ціпкових звисаючих рянах-підвісах (Історія українського мистецтва, 2008: 623–624).

Надалі, з удосконаленням техніки, від межі X–XI століть на вітчизняних територіях, куди інколи потрапляли візантійські монети-соліди із зображенням царгородських імператорів з підвісками до них, так званими «препендаріями», закріпилася мода на подібні вироби в колах істеблїшменту із виїмчасто-перегородчастими емаллями та рельєфними візерунками з черню. Власне, з цих само монет були запозичені взірці візантійських корон, поширені в окремих провінціях імперії кшталту Грузії, а-ля ірансько-тюркські, що нагадували половецько-аланські шапки-тубетейки з хутряним відворотом з опушкою. Про це свідчать дослідження кандидата історичних наук, доцента О. Брайчевської (Брайчевська, 1993: 112–117). Враховуючи, що більшість киеворуських князів виховувалися в половецьких ста-

нах у своїх матерів, такі уподобання видаються цілком зрозумілими. Подібні головні убори мали східні першовзірці, насамперед ірано-кавказько-хазарської генези, які набули поширення в колах грузинської знаті (характерний приклад – зображення царя Давида, який мешкав наприкінці XI – на початку XII ст.).

Ще одним фактором підтвердження зв'язків вітчизняних колтів з перським сріблом є факт поширення в них техніки чорніння (Макарова, 1986: 15–16). Причому останні розповсюдилися в слов'янському соціумі саме наприкінці XI – на поч. XII століть і по своїй зооморфній орієнтації малюнків рельєфів на торевтику в окремих сегментах наближалися до прототипів з емаллями. Однак колти з черню, що виготовлялися в киеворуських центрах золотарства, найчастіше містили зображення Семаргла, не характерне для емалевого ансамблю прикрас головного убору з убрисом.

Відомо, що іранські першовзірці з чорнінням часто доповнювалися золоченням. Саме такі вироби здебільшого виконувалися на замовлення істеблїшменту, і їх виробництво локалізувалося саме в осередках міської культури. Джерелом інспірацій на наших територіях, крім сиро-персько-візантійських (Даркевич, 1975: 287–350) векторів, для майстрів давніх Києва та Чернігова були також ординські вироби, що осідали на наших землях після вторгнень. Здебільшого вони прикрашалися вишуканими техніками зерні та скані. Тому естетика творів східного походження часто була цим творам близькою.

Оскільки відомі колти (ковтки) (Словник української мови, 1996) кулястої та зірчастої форм, можна зазначити, що обидві з них були представлені на Русі в сріблі. Натомість золоті такі вироби в основному мали серповидну форму й оздоблювалися виїмчасто-перегородчастими емаллями з мотивами сиринів та алконостів, птахів, зображень святих, Ісуса та Богоматері. При цьому зірчасті колти з білого та жовтого металів одночасно прикрашалися зерню та сканню. Для срібла тоді використовували техніку дифування (діфовки) – ручної виколотки візерунку, котрий відтінювався черню та позолотою. А зірчасті вироби в означену добу додатково часто оздоблювали крихитними кільцями, на які напаявали мікроскопічні зернятка срібла (Макарова, 1986: 7–15).

Мистецтво черні могло прийти до киеворуських ювелірів двома шляхами. По-перше, з візантійських провінцій, близьких до Ірану, а саме з Кавказу. Адже відомо, що означена техніка була

відома у Грузії від X століття (приклад – ікона Спаса з Целенджі та виносний Ішхадський хрест (Макарова, 1986: 26–28), і за посередництва тюркських народів або ж власне греків-візантійців, яких у великій кількості запрошували на Русь, у тому числі через Крим, могла відбутися передача секретів виробництва. Інше джерело – це ірансько-сирійські вектори взаємодії, зокрема через майстрів-мініатюристів рукописів.

Натомість появу зерні на теренах Київської Русі, за Т. Макаровою, варто пов'язувати з технологіями, поширеними перед тим від X століття на землях Чехії та Польщі. У Києві та Чернігові означені дві техніки прижилися в другій половині XI століття, одночасно з опануванням від грецьких майстрів золотарства мистецтва перетинчастої емалі (Макарова, 1986: 26–28).

Останнє застосовували найчастіше під час виконання частин так званих ансамблів налобної прикраси чільця-діадеми зі скроневидами підвісами-усерязями з підважувачами-бляхами, що, модифікуючись упродовж XI століття, отримали вигляд порожнистих усередині колтів, які ароматизувались пахучими тканинами або запашними травами (Брайчевська, 1993: 112–117). Однак свого високого розвитку перші дві названі техніки в Київській Русі набули вже в другій половині XII – на початку XIII століть.

Принагідно варто зазначити, що на колти й інші прикраси весільного костюму насамперед наносилася поганська символіка, орієнтована підсилювати родючість. Передусім зображувалися парні Семаргли-Переплуті (Рыбаков, 1967: 91–116) з їхнім невід'ємним атрибутом – плетінкою або ж грифоноподібні чи голубоподібні птахи з деревом життя та криновидними (штибу лілей-пік) елементами (Рис. 1). Означені композиції були покликані втілювати ідею розвитку життя, запліднення. Часто архітектоніка вказаних мотивів наближається до візерунків різьбярів по каменю, що споріднює мистецтво названих галузей означеного часу. Цебто свідчить про джерела інспірацій окремих малюнків і долучає їх до кола образів і сюжетів, пов'язаних з естетичними уподобаннями замовників-містобудівників.

Так, Н. Жилина унаочнює образну єдність зірчастих колтів із зерню з об'ємно-геометричним стилем розвитку киеворуського мистецтва і датує такі вироби першою половиною – серединою XII століття. Однак поширення таких різновидів виробів окреслює, окрім Києва й Чернігова, і центрами в етнічній Росії, зокрема Старої Рязані та

Терехово сучасної Орловської області (Жилина, 2018: 269–275). Причому в поданих нею зразках довкола чорнених опуків фасадної частини виробів по колу розташовувалися крупні краплі зерні або й намистини з перлів (так звані обнизі). У такому вигляді подібні вироби з типово місячних набували ознак сонячно-соляричних, що віддзеркалює трансформації свідомості.

В останньому вказаному населеному пункті авторка наводить і локалізацію знахідок кулястих колтів із зображенням парних Семарглів тієї ж доби (перша половина – середина XII ст.). Натомість колти з перегородчастими емаллями (Макарова, 1975: 127–128) вона датує кінцем XII – першою третиною XIII ст. і визначає їх як вироби власне київських майстрів (Жилина, 2018: 99–101). Відомо, що такі виключно князівські твори перед самою монголо-татарською навалою на початку XIII ст. стали виготовляти в більш дешевих варіаціях – відливали з бронзи та свинцю й здійснювали продаж речей на ринках. Після нашестя їх виготовлення вже не відновилося (Коруны, усерязи, колты).

Срібні колти XI – початку XIII ст. стали відомі за розкопками В. Хвойка початку XX ст. на Черкащині. Зокрема, в цій місцевості побутовали в означений час шестипроменеві срібні, а також колти із зображеннями грифонів й золоті з мотивами птахів. Надалі подібні прикраси знаходили у Володимирі й інших киеворуських містах (Жилина, 1997: 98–115). Частково такі колти княжо-боярської світської верхівки у композиційному плані наслідували прикраси у вигляді золотих підвісів, що звисали з головного убору візантійських імператорів, під назвою препендулії. При цьому колти з черневим візерунком вказаного періоду з одинарним або парним мотивом Семаргла могли робитися в княжих майстернях Чернігова разом з емалевими (Макарова, 1986: 51–156).

З часом обнизі довкола колтів із чорнінням з образами парних Песо-птахів трансформувалась з відлитих елементів у тиснені половинки зерняток, надалі спаяних в єдину кульку (Макарова, 1986: 51–52). Згодом їх знаходили в Рязані й інших населених пунктах етнічної Росії, де означені твори могли й виготовлятися. Пізні різновиди таких виробів з черню характеризувалися переходом від зооморфних мотивів до орнітоморфних, а довкола диска колту опоряджувалися променеподібні перетинки.

Спочатку на їхніх кінцях трималися зернини (імітація перлової обнизі), як у кримських виробках візантійського часу XI століття з Лучистого,

Новопокровки, Верхріччя, Херсонесу із зображенням різноманітних птахів (павичів тощо) та благовоннями всередині корпусу (Жилина, 2018: 275–279). Надалі ці променці були обпаяні між собою довколишньою каймою, що у сукупності утворювала рондальне зовнішнє коло. Означені вироби локалізувалися в Києві, Переяславлі, Новгороді, Ізяславлі. При цьому інколи чернь на них замінювалася чорною емаллю (Макарова, 1986: 60–63).

Натомість зірчасті киеворуські колти із зерню є типовим відлунням візантійської ювелірної моди ІХ–ХІІ ст., що фіксується за творами з іноземних колекцій – Британського художнього музею в Лондоні, Музею візантійського та християнського мистецтва в Афінах (Шаронова, Анушевская). Такі срібні вироби, виконані із застосуванням техніки зерні, за матеріалами Музею історичних коштовностей України атрибутовані як київські, датовані ХІ – початком ХІІІ ст. Однак у цьому випадку термін «візантійський» характеризує тип та рівень мистецтва, але не його походження чи місце виготовлення. Розвиваючи самобутнє образотворче мистецтво та вдосконалюючи значні технічні навички, середньовічний Київ започаткував власні багаті традиції у виробництві емалі, скані, черні й зерні, які сьогодні ототожнюються з киеворуською добою (Рис. 3).

Однак їхні модифікації з напаяними назовні 5–6 променів пірамідальними кульками відомі за

скарбами Старої Рязані, Тули (Рис. 2), Старого Осколу, Твері, Гродно (Оружейная палата, 2018: 21–22) тощо. З часом замість срібла для їхніх дешевших аналогів застосовували олов'яно-свинцеві сплави. Інколи їх включали в парадний ансамбль прикрас знатної містянки разом із бармами – нашійно-нагрудною низькою медальйонів з емалевими зображеннями клейм із життя святих у стилі візантійських.

Висновки. Отже, виготовлення киеворуських колтів з черню було поширено в княжих майстернях Києва та Чернігова, а надалі такі вироби знаходили у скарбах Старої Рязані, Новгорода тощо. Їхніми основними мотивами оздоблення були парні або одинарні зображення Песо-птахів і птахів, часто подібних до грифонів, або таких, що нагадували голубів (тема круговороту різних стихій і кохання-запліднення). Відчутними джерелами інспірацій тут були сироперсько-тюрсько-візантійські прообрази. Подеколи техніку черні в таких творах замінювала чорна емаль, що свідчить про фактично один час виконання з емалевими колтами, який датується кінцем ХІ – початком ХІІІ ст. Натомість зірчасті колти на 5–6 променів, запозичені з кримських прообразів візантійського часу (ІХ століття), інколи із застосуванням техніки скані, були поширені, окрім киеворуських міст, і на теренах етнічної Росії, де, ймовірно, і виготовлялися в місцевих майстернях ювелірів.



Рис. 1. Дископодібний срібний колт із чорнінням ХІ–ХІІ ст. Київська Русь. Зберігається у Metropolitan Museum of Art

Pl. 1. Disc-shaped silver kolt with nigellus technique XI–XII centuries. Kievan Rus. Metropolitan Museum of Art



Рис. 2. Зірчастий срібний колт з Тульського кладу. ХІІ ст. Київська Русь. Зберігається в Оружейній палаті Московського Кремля

Pl. 2. Star-shaped silver kolt from Tula treasure. XII century. Kievan Rus. Armory Chamber. Moscow Kremlin Museum



Рис. 3. Зірчастий золотий колт. ХІІ – перша половина ХІІІ ст. Київська Русь. Зберігається в Музеї історичних коштовностей України (філії НМІУ)

Pl. 3. Star-shaped golden kolt XII – the first half of the XIII centuries. Kievan Rus. Museum of Historical Treasures of Ukraine

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айбабин А. И Археологическое наследие хазар времени создания каганата. *МАИЭТ*. 2013. Вып. XVIII. С. 277–315.
2. Ароматические колты. 24 июля 2018 г. URL: <https://was.media/2018-07-24-drevneruskie-ukrashenia/> (дата звернення: 07.04.2020).
3. Брайчевська О. А. Вироби дрібної пластики, монети і актові печатки як джерело для вивчення чоловічих головних уборів давньоруського часу. *Старожитності Південної Русі* : Мат-ли історико-археологічного семінару «Чернігів і його округа в IX–XIII ст.» (Чернігів, 15 травня 1990 р.). Чернігів, 1993. С. 112–117.
4. Васильев М. А. Древнерусский теоним Семаргль: историко-лингвистические этюды, I–II. *Славянский альманах: Институт славяноведения РАН* / отв. ред. К. В. Никифоров. Москва : Индрик, 2017. №1–2. С. 187–206.
5. Васильев М. А. Язычество восточных славян накануне крещения Руси. Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром / отв. ред. А. А. Турилов. Москва : Индрик, 1999. С. 328.
6. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. Москва : Искусство, 1975. С. 350.
7. Жилина Н. В. Древнерусские звездчатые колты (схема развития). *Научные чтения памяти В. М. Василенко*. Москва, 1997. № 1. С. 140–150.
8. Жилина Н. В. Лунничные серьги и колты средневекового Крыма (матрица из фондов ГАИМЗ «Херсонес Тавический»). *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. Симферополь, 2018. Вып. XXIII. С. 269–275.
9. Історія українського мистецтва : У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; ред. тому Р. Михайлова, Р. Забашта. Київ, 2008. Т. 1 : Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. С. 710.
10. Ковтки. *Словник української мови* : в 4-х т. / автор-упор. Б. Грінченко. Київ : Наукова думка, 1996. Т. 2 : 3–Н. С. 262.
11. Кондаков Н. Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. Санкт-Петербург, 1896. Т. 1. С. 183.
12. Коруну, усерязи, колты. URL: <https://was.media/2018-07-24-drevneruskie-ukrashenia/> (дата звернення: 7.04.2020).
13. Лунничные серьги и колты. URL: <http://xn--80aajhqhktebqvc2c9e6cj.xn--p1ai/finds/%D0%BB%D1%83%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%8C%D0%B3%D0%B8-%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%82%D1%8B> (дата звернення: 7.04.2020).
14. Макарова Т. Перегородчатые эмали Древней Руси. Москва : Наука, 1975. С. 127.
15. Макарова Т. Черное дело Древней Руси. Москва : Наука, 1986. С. 156.
16. Оружейная палата. Путеводитель. Москва : Красная площадь, 2018. С. 288.
17. Рыбаков Б. А. Декоративно-прикладное искусство Руси X–XIII веков. Ленинград : Аврора, 1971 ; Оцифрування: Львів: Срібний Вовк, 2005. URL: http://www.rodnovery.ru/attachments/article/388/Dekorativnoprikladnoe_iskusstvo_Rusi_X-XIII.pdf (дата звернення: 17.02.2020).
18. Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Перепплут. *Советская археология*. 1967. № 2. С. 91–116.
19. Рябцева С. С. Древнерусские женские головные уборы с рясами и колтами. *В камне и бронзе: сб. ст. в честь Анны Анисимовны Песковой*. Санкт-Петербург, 2017. С. 499–510.
20. Рябцева С. Древнерусский ювелирный убор. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2005. С. 384.
21. Хайрединова Э. Х. Византийские кресты с инкрустацией из Юго-Западного Крыма. *Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения*. 2017. Т. 22. № 5. С. 86–99.
22. Шаронова Е., Анушевская А. Серьги Византии (Средний период, 9–12 вв.). URL: http://south-rus.org/articles/?ELEMENT_ID=8921 (дата звернення: 08.04.2020).

REFERENCES

1. Aybabin A.I Arkheologicheskoye naslediyе khazar vremeni sozdaniya kaganata. [Archeological heritage of the Khazars of the time of the creation of the Kaganate]. // MAEET. 2013, Issue. XVIII. pp. 277–315 [in Russian].
2. Aromaticheskiye kolty. (24 iyulya 2018 h.) [Aromatic kolts. (July 24, 2018)]. URL: <https://was.media/2018-07-24-drevneruskie-ukrashenia/> (date of the application: January 13, 2020) [in Russian].
3. Braychevs'ka O. A. Vyrobny dribnoyi plastyky, monety i aktovi pechatky yak dzherelo dlya vyvchennya cholovichykh holovnykh uboriv davn'orus'koho chasu [Products of small plastic, coins and nudity seals as a source for the study of men's hats of ancient times]. // Antiquity of southern Russia. Mat-li of the historical-archeological seminar «Chernihiv and its district in IX–XIII centuries» (Chernihiv, May 15, 1990). Chernihiv, 1993, pp. 112–117 [in Russian].
4. Vasil'yev M. A. Drevnerusskiy teonim Semargl: istoriko-lingvisticheskiye etyudy I–II. [The Old Russian Theonym Semargl: Historical and Linguistic Studies I–II]. // Slavic almanac: Institute of Slavic Studies, RAS / ed. K. V. Nikiforov. Moscow: Indrik, 2017, Nr. 1–2, pp. 187–206 [in Russian].
5. Vasil'yev M. A. YAzychestvo vostochnykh slavyan nakanune kreshcheniya Rusi. Religiozno-mifologicheskoye vzaimodeystviye s iranskim mirom. [Paganism of the Eastern Slavs on the eve of the baptism of Russia. Religious and mythological interaction with the Iranian world]. Holes ed. A. A. Turilov. Moscow: Indrik, 1999, p. 328 [in Russian].
6. Darkevich V. P. Svetzkoye iskusstvo Vizantii. Proizvedeniya vizantiyskogo khudozhestvennogo remesla v Vostochnoy Yevrope X–XIII veka. [Secular art of Byzantium. Works of Byzantine art craft in Eastern Europe X–XIII century]. Moscow: Art, 1975, p. 350 [in Russian].

7. Zhilina N. V. Drevnerusskiye zvezdchatyye kolty (skhema razvitiya). [Old Russian star-shaped kolts (development chart)] // Scientific readings in memory of V. M. Vasilenko. Moscow, 1997, Nr. 1, pp. 140–150 [in Russian].
8. Zhilina N. V. Lunnichnyye ser'gi i kolty srednevekovogo Kryma [Lunar earrings and kolts of medieval Crimea]. (matrix from the GAIMZ «Tavic Khersones» funds) // Materials on archeology, history and ethnography of Tavria. Vol. XXIII. Simferopol, 2018, pp. 269–275 [in Russian].
9. Istoriya ukrayins'koho mystetstva [History of Ukrainian Art]. In 5 volumes / NAS of Ukraine, IMF them. MT Rylsky; heads. ed. D. Skripnik; ed. so R. Mikhailova, R. Toast. Kyiv, 2008, Vol. 1: The Art of the Ancient Age and the Ancient World, pp. 710 [in Ukrainian].
10. Kovtky // Slovnyk ukrayins'koyi movy. [Kovtky // Dictionary of the Ukrainian language] in 4 volumes / author-emphasis. B. Grinchenko. T. 2. Z – N. Kyiv: Scientific Thought, 1996, p. 262 [in Ukrainian].
11. Kondakov N. Russkiye klady. Issledovaniye drevnostey velikoknyazheskogo perioda. [Russian treasures. Ancient Studies of the Grand Ducal Period]. T. 1. St. Petersburg, 1896, p. 183 [in Russian].
12. Koruny, useryazy, kolty. [Crowns, mules, kolts.]. URL: <https://was.media/2018-07-24-drevneruskie-ukrashenia/> (date of the application: April 07, 2020) [in Russian].
13. Lunnichnyye ser'gi i kolty. [Lunar earrings and kolts.]. URL: <http://xn--80aajhqhktebqvcv2c9e6cj.xn--p1ai/finds/%D0%BB%D1%83%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%8C%D0%B3%D0%B8%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%82%D1%8B> (date of the application: April 07, 2020) [in Russian].
14. Makarova T. Peregorodchatyye emali Drevney Rusi. [Cloisonne of Ancient Rus]. Moscow: Nauka, 1975, p. 127 [in Russian].
15. Makarova T. Chernevoye delo Drevney Rusi. [The nigellus technology of Ancient Rus]. Moscow: Nauka, 1986. p. 156 [in Russian].
16. Oruzheynaya palata. Putevoditel' [Armory Chamber. Guide]. Moscow: Red Square, 2018, p. 288 [in Russian].
17. Rybakov B. A. Dekorativno-prikladnoye iskusstvo Rusi X–XIII vekov. [Decorative and applied art of Russia of the X–XIII centuries]. Leningrad: Aurora, 1971. (Digitized: Lviv: Sribny Vovk, 2005). URL: http://www.rodnovery.ru/attachments/article/388/Dekorativnoprikladnoe_iskusstvo_Rusi_X-XIII. (date of the application: February 17, 2020) [in Russian].
18. Rybakov B. A. Rusalii i bog Simargl-Pereplut. [Rusalii and the God Simargl-Pereplut]. // Soviet archeology. 1967, Nr. 2, pp. 91–116 [in Russian].
19. Ryabtseva S. S. Drevnerusskiye zhenskiye golovnyye ubory s ryasami i koltami. [Old Russian women's hats with robes and kolts]. // In stone and bronze: collection. Art. in honor of Anna Anisimovna Peskova. St. Petersburg, 2017, pp. 499–510 [in Russian].
20. Ryabtseva S. Drevnerusskiy yuvelirnyy ubor. [Old Russian jewelry]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2005, p. 384 [in Russian].
21. Khayredinova E. Kh. Vizantiyskiye kresty s inkrustatsiyey iz Yugo-Zapadnogo Kryma. [Byzantine crosses with inlay from the South-Western Crimea]. Bulletin of VolSU. Series 4, History. Regional studies. International relationships. 2017, T. 22. Nr. 5, pp. 86–99 [in Russian].
22. Sharonova Ye., Anushevskaya A. Ser'gi Vizantii. (Sredniy period, 9–12 vv.). [Earrings of Byzantium (Middle period, 9–12 centuries)]. URL: http://south-rus.org/articles/?ELEMENT_ID=8921 (date of the application: April 07, 2020) [in Russian].

УДК [786.8:78.071.2] (043.3)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208928>

Ірина ЯЩЕНКО,
orcid.org/0000-0003-2033-3155
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Старобільськ, Луганська область, Україна) yasenkoi018@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОЗИЦІЙНО-БАГАТОРЯДНОЇ АПЛІКАТУРИ БАЯНІСТА ТА ЇХ РЕАЛІЗАЦІЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

Виконавська майстерність баяністів в останні десятиліття невпинно розвивається в контексті загально-академічного музично-інструментального мистецтва сьогодення, що є закономірним і природним явищем. Порівнюючи виконавство сучасних баяністів з майстерністю гри їхніх попередників, неважко відзначити як очевидний факт суттєве якісне зростання. Ці еволюційні зміни у виконавському мистецтві баяністів охоплюють майже всі його художньо-технологічні аспекти, насамперед виконавську естетику, музичне мислення, художню інтерпретацію, звукову якість, віртуозність, а також основний спектр засобів виконавського вираження, серед яких найважливіше місце посідає аплікатурна дисципліна. Сьогодні у виконавському мистецтві баяністів відбувається безперервне вдосконалення, покращення та кристалізація ігрових прийомів і засобів, отже, аплікатурний аспект, як і питання розташування корпусу (посадка), постановка інструмента, постановка рук, кількість рядів на баяні тощо перебувають в еволюційній динаміці. Тому природним сьогодні стає питання недосконалості традиційної аплікатурної системи, яка вже не є конкурентоздатною порівняно з більш прогресивною позиційністю. Розвиток аплікатурної культури значною мірою сприяє формуванню високотехнічного та стабільного музичного виконання в баянному мистецтві сьогодення, що є невід'ємною константою художньо-естетичного цілого. Аплікатура є засобом виконавської майстерності й не може функціонувати ізольовано від самого виконавського процесу як окрема художня одиниця. Будучи не тільки «способом розташування пальців під час гри», а й руховим процесом (пальців на клавіатурі), аплікатура підпорядкована анатомо-фізіологічним та психофізіологічним чинникам, які безпосередньо впливають на вибір і формування тих чи тих аплікатурних рішень. Усебічне дослідження цієї проблеми може істотно розширити знання баяністів у площині анатомо-психофізіологічного складника виконавського процесу та надати допомогу у виборі більш прогресивних принципів аплікатури, що своєю чергою раціоналізує як психологічні процеси мислення, так і рухові відчуття загалом.

Ключові слова: баян, клавіатура, позиційність, аплікатура, виконавець.

Irina YASCHENKO,
orcid.org/0000-0003-2033-3155
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Music Art and Choreography
of Luhansk Taras Shevchenko National University
(Starobelsk, Luhansk region, Ukraine) yasenkoi018@gmail.com

THEORETICAL FOUNDATIONS OF POSITIONAL MULTI-ROW FINGERING AND THEIR IMPLEMENTATION IN THE PERFORMANCE PROCESS

In recent decades, the performing skill of bayanists has been constantly evolving in the context of the general academic musical instrumental art of today that is a regular and natural phenomenon. Comparing the performance of modern bayanists with their predecessors' skills of playing, the significant qualitative growth is not difficult to be noted as an obvious fact. These evolutionary changes in the bayanists' performing skill encompass almost all of its artistic and technological aspects, primarily performing aesthetics, musical thinking, artistic interpretation, sound quality, virtuosity, as well as the main range of means of performing expression, among which fingering occupies the most important place. A continuous improvement and crystallization of playing techniques and means is happening today in the performing arts of bayanists, therefore, the fingering aspect is in evolutionary dynamics, as well as the question of the location of the body, instrument placement, arm placement, number of rows on the bayan, etc. Therefore, the natural problem today is the imperfection of the traditional fingering system, which is no longer competitive compared to more progressive positioning. The development of the fingering culture contributes greatly to the formation of a high-tech and stable musical performance in the bayan art of today that is an integral constant of the artistic and aesthetic whole. Fingering is a mean of performing skill, not only a "way of finger placement during playing", but also a motor process (of fingers on the keyboard). Fingering is subordinated to anatomical, physiological and psychophysiological factors that influence the choice and formation of certain fingering solutions directly. A comprehensive study of this problem can significantly expand the knowledge of bayanists in the plane of the anatomic-physiological component of the performance process and assist in the selection of more progressive principles of fingering that in turn will streamline both psychological thought processes and motor sensations in general.

Key words: accordion, keyboard, positivity, fingering, performer.

Постановка проблеми. Сучасне музично-виконавське мистецтво, з його високим рівнем художньо-естетичних критеріїв, з одного боку, та постійним ускладненням оригінального репертуару – з іншого, вимагає від баяністів перманентного пошуку нових, більш прогресивних виконавських прийомів і технологій системного вдосконалення баянної методики. Покращення виконавської майстерності, збагачення репертуарного арсеналу та подальше накопичення педагогічного й науково-методичного досвіду взаємопов'язані та постійно впливають одне на одне в їхньому розвитку. Поява баянів з багаторядною правою клавіатурою (чотирирядною, п'ятирядною, а згодом і шестирядною) значно полегшила вирішення численних виконавсько-віртуозних завдань і розширила технічний потенціал баяністів, оскільки з'явилася нова можливість удосконалення аплікатурної дисципліни через активне залучення допоміжних рядів у процес гри.

Аналіз досліджень. У багатьох роботах, опублікованих в останні десятиліття, провідні методисти й баяністи-практики розглядали особливості чотири- та п'ятипальцевої аплікатури, пропонували власні думки щодо результативності використання того чи того аплікатурного способу (І. Алексєєв, 1968: 1), (Ю. Бай, 1998: 2), (В. Галактіонов, 1987: 3), (П. Говорушко, 1963: 4), (О. Дмитрієв, 1998: 5), (Ф. Ліпс, 1985: 6), (А. Осокін, 1962: 7), (В. Полетаєв, 1962: 8), (Й. Пуриц, 2007: 9), (М. Різоль, 1977: 10), (Ю. Ястребов, 1976: 11) тощо.

Тривалі теоретико-методичні пошуки музикантів-баяністів призвели до усталення п'ятипальцевої аплікатурної школи, яка своєю чергою прогресувала й ставала досконалішою аж до появи позиційно-багаторядної аплікатурної системи. Слід зауважити, що питання осмислення прогресивності та раціональності щодо використання виключно позиційної системи в баянному виконавстві ще не набули широкого впровадження, оскільки знаходяться в площині фахової полеміки між «консерваторами» й «новаторами».

Мета статті – визначити теоретичні засади позиційно-багаторядної системи баяніста та особливості її реалізації у виконавському процесі.

Виклад основного матеріалу. *Аплікатурна позиційність* у баянному виконавстві – це злагоджений системно-структурний принцип послідовного залучення пальців під час виконання звукоряду, що дозволяє баяністові логічно мислити аплікатурними позиціями, відчувати фізіологічну та психологічну свободу у вирішенні художніх завдань під час виконання музичного твору. Тобто

аплікатурна позиційність є синтезом природних ігрових рухів, контрольованих свідомістю та мисленням баяніста.

Найголовнішою характерною ознакою позиційності є послідовне розташування (рух) від трьох до п'яти пальців на клавіатурі. Послідовне використання двох пальців не вважають позицією.

Позиційні принципи аплікатури відкривають значні виконавські можливості та є універсальним засобом розвитку технічної досконалості виконавця-баяніста. Завдяки дублюванню на п'ятирядній клавіатурі сучасних баянів першого та другого рядів у виконавця з'являються можливості моделювати позиційні комбінації. З великої їх кількості необхідно відбирати оптимально раціональні аплікатурні послідовності, які сприяють адекватній передачі музично-художнього змісту, а, що найголовніше, відповідають таким вимогам:

- зберігають єдиний стиль аплікатури;
- завжди є природними та зручними під час гри;
- мають логічну структурну будову;
- прості для запам'ятовування.

Засвоєння комплексу основних аплікатурних формул відбувається за умови свідомого надбання навичок підбору аплікатури, які сприяють формуванню правильних (прогресивних) аплікатурних стереотипів у свідомості баяніста.

Слід пам'ятати, що перехід із непозиційної аплікатурної практики до позиційно-багаторядного методу позиційної аплікатурної системи на початку викликає деякі фізіологічні та психологічні складнощі, але разом із тим відкриває значні музично-технічні переваги. Обраний виконавцем шлях кардинальних змін щодо вибору аплікатурних принципів зумовлює суттєве технічне зростання протягом короткого часу, веде до психологічного розкріпачення, вільного володіння інструментом та стає запорукою його професійного успіху.

Отже, оволодіваючи навичками позиційно-багаторядної гри, баяніст отримує значні можливості й переваги, як фізіологічні, так і психологічні.

Фізіологічні переваги зумовлені анатомічною специфікою виконавських можливостей руки баяніста. Принцип позиційно-послідовного розташування пальців активізує ствердження позиційно-багаторядної постановки ігрового апарату на клавіатурі. Необхідними фізіологічними умовами утримання руки в позиційно-багаторядному положенні є такі: зберігання м'якості та еластичності ігрово-рухового апарату; природне положення опорно-рухового апарату й кисті на клавіатурі;

зібраність та фіксація кисті в одному ігровому положенні (позиції); урівноваженість опори всіх пальців; рівномірний розподіл м'язового навантаження в межах однієї позиції між усіма пальцями під час гри; рухів під час переходу з однієї позиції в іншу; виконання маневру зміни позиції одним імпульсом та єдиним рухом руки; чіткість і мінімальність амплітуди рухів пальців під час гри елементів позиційного комплексу, що нівелює зайві рухи та сприяє швидкості виконання.

Опанування позиційно-багаторядного аплікатурного методу має відбуватися за таких психологічних умов: усвідомлена й цілеспрямована реалізація рухових дій баяніста; мислення окремими позиціями, що спрощує сприйняття складності музичної послідовності до рівня простих аплікатурних блоків, виконання яких підкорено одному наказу свідомості, це надає баяністові можливість у найкоротший термін запам'ятати музичний твір і завдяки цьому досягти високого рівня автоматизації рухів ігрового апарату; структурне усвідомлення музичної фактури не за кількістю звуків, а за кількістю позицій (позиційних блоків) та позиційних серій, що дозволяє виконавцеві зосередити увагу на цілісності й баченні перспективи великої музичної думки; систематизація й уявна фіксація позиційних переміщень, яка розвантажує свідомість і надає психологічної впевненості й стабільності під час концертного виступу.

На перших етапах опанування позиційно-багаторядного методу баяніст може відчувати деякий дискомфорт, спричинений необхідністю подолати такі труднощі: постановка рук, вагове відчуття, переміщення ігрового апарату вздовж клавіатури, мислення позиційними структурами. Тому треба враховувати й усувати можливі помилки та вади, які з'являються під час ігрового процесу. Характерними помилками в процесі вироблення навички гри позиційно-багаторядним методом виявляється: стан напруги ігрового апарату; занадто високе положення кисті; прогинання ігрового апарату (кисті) в зап'ясті; невиправдана зміна положення кисті (розворот) у разі зміни позицій; несвоєчасна підготовка до маневру позиційних переміщень; різний ступінь підйому пальців у процесі ігрового руху в позиції; неточне попадання в центр клавіші під час позиційного руху пальців; прогинання, вирівнювання пальців або їх зайве загинання; мислення короткими аплікатурними поєднаннями (менше одного позиційного).

Реалізація позиційно-багаторядного аплікатурного методу відбувається за умови усвідомлення злагодженого функціонування його складових елементів, до яких належать: внутрішньопозицій-

ний (інтервальний) крок, види позицій (вузька, широка, напівпозиція, однорідна, змішана), позиційний аплікатурний блок (комплекс), позиційна серія, позиційна модель (фігура), різноспрямовані клавіатурні вектори (ігрові напрями), позиційні формули, що реалізуються в умовах аплікатурно-позиційного мислення та природного руху ігрового апарату.

На основі опанування позиційно-багаторядного аплікатурного методу, зокрема вироблення навички аплікатурно-позиційного мислення, стає можливим визначити *основні принципи раціонального підбору аплікатури*, які сформуємо такими постулатами: системність; логічність; цілісність; зручність.

Застосовуючи принципи раціонального підбору аплікатури під час опанування музичного твору, слід дотримуватися таких правил:

1. Необхідно проаналізувати аплікатурні рекомендації, які надає автор або редактор. Сліпо виконувати авторські побажання нерозумно, оскільки часто рекомендовані аплікатурні рішення бувають нелогічними й незручними.

2. Уперше переглядаючи музичну фактуру, виконавець виявляє найбільш складні технічні уривки, виставляє аплікатуру у виявлених складних місцях та перевіряє в поєднанні із суміжними фактурними фрагментами.

3. У пасажах слід дотримуватися принципу позиційності (послідовне використання пальців), на опорні акцентовані звуки підбирати пальці з максимальною автономією рухів (сильні пальці), у схожих фактурних фігурах зберігати єдиний аплікатурний стиль (тотожні аплікатурні схеми).

4. Раціональність та оптимальність аплікатурного варіанта перевіряють грою уривка у швидкому темпі. Складний епізод відпрацьовують у швидкому темпі найбільш зручним аплікатурним варіантом, «прив'язаним» до попереднього й наступного музичними уривками. У разі винайдення та апробації оптимально-раціонального варіанта його записують у нотах.

Вибираючи раціональну аплікатуру на багаторядному баяні, слід пам'ятати про усунення деяких характерних помилок (особливо це стосується виконавців, що переходять із традиційної аплікатурної системи до позиційно-багаторядної), які полягають у такому:

- недосконале знання структурної організації четвертого та п'ятого рядів клавіатури багаторядного баяна та усвідомлення їхньої функції виключно як допоміжних;
- мислення трирядністю (аплікатурно-структурні комбінації в умовах трьох рядів);

– часті підкладання та перекладання пальців, що є характерним для традиційно-непослідовного принципу аплікатури;

– невідповідність принципу природного розташування кисті на клавіатурі, за якого довгі пальці грають на дальніх рядах, короткі – на ближніх;

– невиправдані раптові зміни аплікатурного варіанта під час гри вже після знайденого та опанованого оптимального рішення;

– виявлення й реалізація раціональної аплікатури в музичному матеріалі має фрагментарний, а не системний характер;

– вибір аплікатурного варіанта не фіксують у музичному тексті.

Виявляючи раціональну аплікатуру в різних типах фактурних побудов (одноголосні послідовності, арпеджовані пасажі, пальцеві репетиції, подвійні ноти, акордові сполучення, стрибки, поліфонічний виклад), необхідно виконувати такі загальні вимоги:

– неухильно дотримуватися основних аплікатурних принципів позиційно-багаторядного методу;

– зберігати єдиний принцип (аплікатурний стиль) у тотожних звукових будовах,

– утримувати незмінне положення кисті на клавіатурі під час виконання позиційного блоку;

– контролювати мінімальність амплітуди рухів пальців у позиції та під час її зміни;

– дотримуватися рівноцінного залучення всіх пальців у гру;

– завчасно передбачувати аплікатурні зміни у звукових послідовностях;

– тримати рівноцінний контакт усіх пальців із клавіатурою;

– позиційні блоки змінювати за принципами «стрибкового руху», перекладання та підкладання пальців.

Наукова новизна статті в тому, що вперше виявлено теоретичні засади позиційно-багаторядної аплікатури та їх реалізація у виконавському процесі.

Висновки. Дослідження теоретичних засад позиційно-багаторядної системи баяніста та особливостей її реалізації у виконавському процесі призвело до таких висновків. Основними теоре-

тичними засадами баянної позиційно-багаторядної аплікатурної системи є:

– формування навичок раціонального підбору аплікатури, що відбувається на основі позиційно-багаторядного методу та його основних компонентів: аплікатурно-позиційного мислення, фізіологічно природних ігрових рухів, позиційно-багаторядної постановки ігрового апарату, а також за умови використання основних принципів раціонального підбору аплікатури, тобто системності, логічності, цілісності та зручності виконання в процесі відтворення музичного матеріалу;

– переходячи з традиційної аплікатурної системи до позиційно-багаторядної та вибираючи раціональну, художньо обґрунтовану аплікатуру на багаторядному баяні, виконавець повинен пам'ятати та усувати характерні помилки й недоліки;

– виявляючи оптимально раціональну аплікатуру в різних типах фактурних побудов (одноголосні послідовності, арпеджовані пасажі, пальцеві репетиції, подвійні ноти, акордові сполучення, стрибки), баяніст повинен дотримуватися загальних вимог, які ґрунтуються на принципах позиційно-багаторядного методу, та дотримуватися їх;

– основні вимоги до раціонального підбору аплікатури для лівої руки, незважаючи на її деякі функціональні особливості, є тотожними принципам підбору аплікатури для правої руки, тобто використання засад і правил позиційності гри є головними показниками доцільності у виявленні оптимальних рішень аплікатури;

– усвідомлення злагодженого функціонування складових елементів аплікатурно-позиційного методу, до яких належать: внутрішньопозиційний (інтервальний) крок, види позицій (вузька, широка, напівпозиція, однорідна, змішана), позиційний аплікатурний блок (комплекс), позиційна серія, позиційна модель (фігура), різноспрямовані клавіатурні вектори (ігрові напрями), позиційні формули;

– трансформації та зміни аплікатурних рішень відбуваються залежно від різновидів фактури твору та комплексу застосованих музично-виражальних засобів (артикуляція, фразування, метроритм, інтонування та агогіка).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне. Москва : Музгиз, 1968. 126 с.
2. Бай Ю. М. Багатофакторний аналіз психологічних механізмів віртуозної швидкості (побіжності) техніки баяніста. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1998. С. 16–21.

3. Галактионов В. Особенности двигательной ориентации на клавиатурах при исполнении современных сочинений на баяне. *Сб. тр.* Москва : Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 95. С. 75–104.
4. Говорущко П. И. Основы игры на баяне. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1963. 78 с.
5. Дмитриев А. И. Позиционная аппликатура на баяне. Санкт-Петербург : Союз художников, 1998. 22 с.
6. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. Москва : Музыка, 1985. 158 с.
7. Осокин А. В. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой. Москва : Сов. композитор, 1962. 51 с.
8. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне. Москва : Сов. композитор, 1962. 27 с.
9. Пуриц Й. Г. Гра на баяні : метод. ст. / перекл. з рос. О. В. Постумент. Тернопіль: Навчальна книга, Богдан, 2007. 232 с.
10. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне : моногр. Москва : Сов. композитор, 1977. 297 с.
11. Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры : автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02. «Музыкальное искусство» Ленинград, 1976. 19 с.

REFERENCES

1. Alekseyev I. Metodika prepodavaniy igry na bayne [Methods of teaching accordion playing]. Moscow: Muzgiz, 1968. 126 p. [in Russian]
2. Bai Y. Bagatofactorniy analis psihologichnyh mehanizmv virtuoiznoy shvidcosty tehnic bayanista [Multifarious analysis psychophysiological means consummate technic button accordion player]. K., 1998. pp. 16 – 21 [in Ukraine]
3. Galaktionov V. Osobennosti dvigatelnoy orientazii na klaviaturah pri ispolnenii sovremennih sochineniy na bayane [Features of motor orientation on keyboards when performing modern compositions on the accordion] / Zb. sciences. pr. – Part 95. M. Gnesins Russian Academy of Music, 1987. pp. 75 – 104 [in Russian]
4. Govorushko P. Osnovi igry na bayne [Basics of playing the accordion]. L.: State music publishing house, 1963. 78 p. [in Russian]
5. Dmitriev A. Pozisionnaya aplicatura na bayani [Positional fingering on the accordion]. Saint Petersburg: Union of artists, 1998. 22p. [in Russian]
6. Lips F. Iscusstvo igry na bayani [Art of playing in the accordion]. M.: Music, 1985. 158 p. [in Russian]
7. Osokin A. Posobiye dlya ispolniteley na bayane s pyatiryadnoy pravoy klaviaturoy [Manual for performers on the accordion with a five-row right keyboard]. Moscow: Sov. kompozitor, 1962. 51 p. [in Russian]
8. Poletaev A. Pytipalyzevaya aplicatura na bayani [Five-position fingering on the accordion]. Moscow: Sov. Composer, 1962. 51 p. [in Russian]
9. Purits J. Gra na Bayani [Play on the accordion]. Tr. in Rus., T: Navchalna kniga, Bogdan, 2007. 232 p. [in Ukraine]
10. Rizol N. Prinzipy primeneniya pytipalyzevay aplicaturi na bayani [Principles of using five-finger fingering on the accordion]: Monogr. M.: Sov. composer, 1977. 297 p. [in Russian]
11. Yastrebov Y. Sovremenniye principi bayannoy applicatury [Modern principles of accordion fingering]: Extended abstract of candidate's thesis. L. 1976. 19 p.[in Russian]

РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208929>

Сергій ГУМЕНЮК,
orcid.org/0000-0003-0872-1470
доктор педагогічних наук,
професор кафедри теоретичних основ і методики фізичного виховання
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) gumenyik@ukr.net

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ М. В. КОЖОКАР, О. О. ЦИБАНЮК, Ю. Ю. МОСЕЙЧУКА, Я. Б. ЗОРІЯ, Ю. О. УШЕНКА, Я. П. ГАЛАНА, А. В. КОШУРИ «ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ НА БУКОВИНІ»¹

Історія фізичної культури дає нам знання про причини виникнення і розвитку фізичного виховання, про ті українські національні традиції і звичаї, які пов'язані з використанням засобів фізичної культури у процесі фізичного виховання. Звернемо увагу лише на те, що виникнення фізичного виховання – процес об'єктивний, а вже в первіснообщинному суспільстві воно було всезагальним і обов'язковим.

Авторський колектив із різноаспектними, але односпрямованими науковими інтересами, акумулюючи свої зусилля й наукові напрацювання, зумів здійснити аналіз систем фізичного виховання молодого покоління Буковини.

Рецензована праця містить передмову, п'ять розділів, у яких висвітлено різні грані досліджуваного питання, а також список використаних джерел, який складається з 402 найменувань.

У першому розділі «Загальна характеристика системи фізичного виховання дітей та молоді Буковини» визначено, що система освіти Буковини (в тому числі й фізичне виховання) працювала передусім на підготовку з цілих поколінь буковинців вірнопідданих громадян монархії, здатних працювати на її процвітання й оборону. Система фізичного виховання тісно пов'язана з системами освіти, охорони здоров'я, оборони, матеріального виробництва, культури, науки і розвивається під впливом змін, що відбуваються в них. Будучи підсистемою (частиною) системи виховання, національна система фізичного виховання сама складається з низки взаємопов'язаних частин, окремих систем фізичного виховання, які

відображають особливості фізичного виховання різних груп населення.

У другому розділі «Аспекти формування системи фізичного виховання школярів Буковини досліджуваного періоду» здійснено аналіз формування цілісної системи фізичного виховання і управління нею задля досягнення очікуваних результатів, відбувалося в умовах занедбання буковинських дітей через несприятливі соціально-культурні обставини, у яких перебував край. Загалом система освіти Буковини (в тому числі й фізичне виховання) працювала передусім на підготовку з цілих поколінь буковинців вірнопідданих громадян монархії, здатних працювати на її процвітання й оборону.

У третьому розділі монографії «Виховна діяльність українських студентських спілок Чернівецького університету» визначено, що студентські товариства Чернівецького університету досліджуваного періоду за типом розподілялися на чотири групи: 1) академічні; 2) корпорації або буршеншафти; 3) релігійні; 4) фахові спілки. Розкрито основні напрями, зміст, форми й методи виховання молодого покоління в українських студентських товариствах Буковини різного типу означеного періоду в хронологічній послідовності. Розкрито специфічні особливості виховання студентів у товаристві «Січ». Здійснено аналіз організаційно-педагогічних засад виховання молоді в українських студентських корпораціях «Запороже» (1907 р.) та «Чорноморе» (1913 р.).

У четвертому розділі «Зміст, форми та методи фізичного виховання дітей та молоді у громадських товариствах Буковини досліджуваного періоду» проведений аналіз нормативно-законодавчої бази, що регламентувала діяльність будь-яких громадських товариств на теренах

¹ Кожокар М.В., Цибанюк О.О., Мосейчук Ю.Ю., Зорія Я.Б., Ушенко Ю.О., Галан Я.П., Кошура А.В. Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині : монографія. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2019. 235 с.

Буковини другої половини ХІХ – початку ХХ ст., напрямів їх діяльності.

Схарактеризовані мета, форми і зміст діяльності спортивного товариства «Буковинський полк Українських Пластунів імені І. Богуна». Визначено, що головною метою діяльності новоствореної організації було фізичне гартування молоді середніх закладів освіти краю в комплексі із вихованням моральних цінностей, характеру і милосердя, підготовкою до майбутнього дорослого життя, вивченням основ медичної допомоги і рятувальної справи тощо.

У п'ятому розділі «Фізичне виховання складова освіти сучасної молоді» представлено ґрунтовний огляд філософсько-методологічних засад професійної підготовки майбутніх учителів фізичної культури та детермінантів процесу формування у них культури здоров'я. Підтримуємо запропоновану педагогічну концепцію неперервності та

наступності професійної підготовки майбутніх учителів фізичної культури з високим рівнем культури здоров'я. Цікавим та інформативним вважаємо представлену у монографії структурно-функціональну модель системи формування культури здоров'я майбутніх учителів фізичної культури на засадах неперервності та наступності професійної підготовки, а також навчально-методичний супровід авторської системи.

Автори роботи зробили позитивний та конструктивний внесок у науку, вміло подали добірку інформації, її аналіз і тлумачення для заповнення прогалин в історії становлення та розвитку системи фізичного виховання дітей та молоді. Потрібно зазначити, що монографія гарно ілюстрована, матеріал викладено в доступній формі для широкого кола читачів й водночас має наукову цінність і практичне значення для студентів, науковців, освітян.

Петро МАЦЬКІВ,

orcid.org/0000-0002-1853-5375

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української мови*

*Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) petro_matskiv@ukr.net*

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ КОТОВИЧ ВІРИ ВАСИЛІВНИ «ОЙКОНІМІЯ УКРАЇНИ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН»¹

Одним із пріоритетних напрямів сучасної лінгвістики є вивчення мови як джерела культурно-історичної інформації. Історія різних мовних явищ і фактів взаємодіє з історією культури, історією народу. Світосприйняття нації загалом визначається не тільки раціонально-логічним осмисленням світу, але й спогляданням, відчуттям і оцінкою, які реалізуються через найменування, завдяки чому можна стверджувати, що вони відіграють важливу роль у культурно-філософському сприйнятті життя нації. Вони є справді лінгвокультурологічним феноменом, що функціонує в комунікативному просторі мовної особистості й відтворює своєрідний національний колорит, співвідносячись з системою культурно маркованих цінностей і уявлень (вербалізованих знаків культури, культурного коду нації).

На сучасному етапі мовознавці дедалі частіше застосовують лінгвокультурологічний підхід до вивчення мовних явищ. Із його появою лінгвістичні студії збагатилися новим понятійним апаратом, методами, експериментальними процедурами, що дало змогу по-новому трактувати проблему вербалізації інформації в процесі пізнання навколишнього світу, способи репрезентації мовних одиниць у людській свідомості та їхню участь у збереженні й передаванні знань. Такий підхід значно розширює межі дослідження, зосереджуючись не тільки на денотативно-сигніфікативному аспекті мовного знака, але й на лінгвокультурологічному (когнітивному за сутністю). Саме така дослідна парадигма обрана авторкою рецензованої монографії.

У першому розділі «Теоретично-методологічна база ономастико-культурологічного дослідження ойконімного простору України» дослідниця аналізує історико-географічний та ономастичний аспекти вивчення українського ойконімного простору як підґрунтя їхнього лінгвокультурологічного потрактування, з'ясовує базові поняття та

терміни дослідження, торкається дискусійних проблем ономастики, зупиняється також на методах лінгвокультурологічного опрацювання назв поселень.

В. Котович цілком слушно пов'язує історико-географічні та ономастичні студії із засадами (точніше передвісниками) лінгвокультурологічного підходу (проаналізовано чи окреслено праці науковців різних часових періодів (М. Максимовича, Я. Головацького, І. Франка, М. Кордуби, М. Сумцова, Я. Рудницького, А. Білецького, Л. Гумецької, К. Цілуйка, Ю. Карпенка, О. Стрижака, Є. Отіна, М. Худаша, Д. Бучка, В. Лучика).

Ономастичні дослідження українського ойконімного простору, як зазначає авторка, засвідчують споконвічність заселення краю українцями-автохтонами; міграційні процеси, супроводжувані перенесенням іменувань рідних осель, вказують на тяглість історичної пам'яті. У більшості назв національний колорит збережений, але і втрачений сьогодні активно відроджується, попри всілякі перешкоди та політичні суперечності; штучні, ідеологічно марковані назви, минають разом з епохою, яка їх народила.

Торкаючись питання семантичності / асемантичності оніма, науковець окреслює цю проблему так: «Семантичні характеристики апелювальної та пропріальної лексики суттєво різняться між собою. Не варто шукати спільних критеріїв для семантичного аналізу і всієї онімної лексики: в різних класів онімів вони не збігаються. Ойконім можна розглядати з трьох позицій: він побутує 1) як адміністративно-територіальний знак; 2) у мовленні як назва конкретного поселення; 3) іноді в художньому тексті і зрідка в мовленні як конотативна одиниця. У першому випадку ойконім не має реального значення, виконує номінативну функцію <...>. Ойконім як назва конкретного поселення в мовленні наділений енциклопедичною (історичною, лінгвістичною, культурологічною, географічною та інше), частково (вибірково) асоціативною інформативністю та своєрідною

¹ Котович В.В. Ойконімія України як лінгвокультурний феномен : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2020. 448 с.

семантикою <...>. Ойконім як конотативна одиниця в художньому тексті і в мовленні може приймати на себе різноманітні культурні конотації» (с. 69).

На думку В. Котович, лінгвокультурологія не може підмінити ономастичного обґрунтування власних назв, позаяк вказує на культурні основи та скеровує мовні теоретичні дослідження в площину людиноцентричного, національного, духовного, сприяє поглибленому студіюванню культурного компонента. Ще один аргумент, чому лінгвокультурологічні пошуки мають доповнювати, а не підмінювати ономастичних студій, зводиться до того, за авторкою, що культурологічна інформація, закодована в ойконімі, есплікується зазвичайна синхронному зрізі. Однак діяхронний аналіз доводить, що протягом періоду свого побутування ойконім нерідко зазнає суттєвих фонетико-морфемно-словотвірних змін (часто за гіперкорекції різномовними писемними джерелами). Отже, ономастика постійно орієнтована на синхронно-діяхронний вектор дослідження, позаяк тільки за такого підходу можна забезпечити об'єктивність отриманих результатів. «І власне тому слід говорити про лінгвокультурологічний підхід в ономастиці, а не про лінгвокультурологічну ономастику», – висновує дослідниця (с. 64).

В. Котович вибудовує методикку лінгвокультурологічного підходу до ономастичних досліджень, компонентами яких є мовний (лексико-семантичний, структурно-словотвірний, етимологічний, синхронно-діяхронний, стратиграфічно-просторовий) + культурологічний (матеріально-духовний, соціально-, етно- та національноорієнтований) аналіз назви кожного окремо взятого населеного пункту. Не викликає заперечень й структура лінгвокультурологічного портрета астіонімів сучасної України: *ядерна зона* (теперішня назва міста, його локалізація); *ближня периферія* (генеза астіоніма); *дальня периферія* (характеристика етимона); *інтерпретаційна зона* (контroversійні тлумачення, народна етимологія, конотоніми, дескрипції, дотична до назви енциклопедична інформація тощо) (с. 83).

За згадану методикку досліджена типологія онімного та апелятивного коду астіоніма у другому та третьому розділах монографії. В астіонімах онімного коду простежено мотивацію антропонімами (відомими або реконструйованими давньослов'янськими іменами-композиціями, давніми відкомпозиційними іменами, відапелятивними особовими власними назвами). У назвах низки міст засвідчено християнські імена засновників,

що демонструє активний в українському вжиткові церковно-християнський іменник; проаналізовано назви міст, які є репрезентантами гідронімного, мікротопонімного, оронімного, хоронімного, ергонімного кодів.

Астіоніми апелятивного коду, за спостереженням авторки, зберігають у своїх основах лексеми, які визначають смисловий зміст назви поселення, демонструють багату історичну, географічну, етнографічну, світоглядну інформацію, нерідко є мовними реліктами, реконструкція яких уможливлена саме побутуванням тої чи іншої назви міста. Такі бази, експлікуючи відомості про природні особливості місцевості, про об'єкти, створені людиною, демонструють давній пласт лексики, рідко коли вживаний (а то й не вживаний) сьогодні, – народну географічну термінологію: *гуляй-поле*, **буринь*, **деражня*, *коломия*, **коростень*, *полонь*, *рень*, **сторожинець* та інші.

Розглянуто апелятиви іншомовного походження, закодовані в назвах українських поселень, що репрезентують контакти українців з іншими етносами і є прямими свідками здатності мови творчо використовувати елементи інших топонімів систем для свого розвитку.

Досліджено ойконіми, які іменувалися за груповими назвами осіб, отриманими мешканцями за характерною прикметою місця їхнього поселення, етнічною належністю, службовим становищем (професією), а також у знак пам'яті про малу батьківщину. Ці одиниці, як стверджує В. Котович, репрезентують культуру іменування обжитого українцями простору, прагнення зберегти в назві етнічні та професійні ознаки першопоселенців.

Моделювання лінгвокультурологічних портретів українських астіонімів дало змогу, на нашу думку, простежити генезу, особливості функціонування, культурно-історичну та національно-етнічну зумовленість кожної з 461 назв міст України.

У четвертому розділі «Ойконімний простір України як репрезентант засадничих лінгвокультурологічних категорій» описано категорію темпоральності в лінгвокультурології, топонімні форманти темпоральності, розглянуто духовність у дзеркалі ойконімної номінації, їхню образність, символічність.

Як зазначає авторка, передумовою темпоральних досліджень в ойконіміці стали здійснювані синхронно-діяхронні (структурно-словотвірні та лексико-семантичні) студії, які дали змогу назвати топонімівні афікси не тільки засобом деривації, але й формальними виразниками темпоральності ойконімів.

Дослідниця аналізує топонімоторчі форманти, які вказують на давній або відносно новий час заснування поселення. Так, давня ойконімія України представлена архаїчними моделями на *-jъ (*-j-a, *-j-e): *Любомль, Путивль* та ін.; утвореннями на -ів (<*-овъ), -ин (<*-іпъ): *Васильків, Чернігів, Бату́рин, Малин* та ін.; ойконімами на -ичі (<*-ітj-і): *Боратичі, Будятичі* (комоніми) та ін.; -івці (<*-овьсі), -инці (<*-іпсьі): *Ваши́вці, Дунаївці, Копичинці* та ін.; -ани/-яни (<*-ану/*-janу): *Бережани, Сокиряни* та ін.; назвами старожитніх поселень на -ськ/-цьк (<*-ьскъ): *Волочиськ, Луцьк* та ін.; -н-(а, е, о) (<*-ьн): *Дубно* та ін.; -ець (<*-ьсь): *Кролевець, Сторожинець* та ін.; -иця (<*-іс-а): *Вижниця, Дубровиця* та інші. Тоді як новий час формування суфіксальної української ойконімії засвідчений зазвичай назвами поселень на -івк-а: *Авдіївка, Дружківка, Кадіївка, Миронівка* та ін.; -к-а: *Каховка, Мар'їнка* та інші (с. 382).

Проаналізовано ойкокультуроніми, утворені від назви освяченої церкви або церковно-християнської події (*Богоявленка, Вознесенськ, Святотроїцьке, Покровськ* та інші), від колективних назв осіб, поіменованих за належністю до парадії, церкви, монастиря (*Воскресинці, Різдяни* та

інші). До них примикає група ойконімів, утворених від мікротопонімів, мотивованих апелюваннями на позначення сакральних споруд, їх частин або пов'язаних з ними об'єктів, місць проживання осіб релігійного сану; від загальних назв, які первісно вказували на належність об'єкта церковнослужителям, тощо (*Біла Церква, Крилос, Пастирське* та інші); назви, мотивовані лексемами *рай, хрест, всесвятий, святий* та інші (*Райгород, Хрестівка* та інші) тощо.

Розглянуто ойкокультуроніми, які опосередковано відтворюють духовно-ціннісні орієнтири українців з першим компонентом *Бог-, Бого-, Богу-, Бож-* та інші, а також ойкокультуроніми, трансформовані зі слова-знака у слово-образ, слово-символ.

Опрацювання наукової літератури з сучасної лінгвістики і суміжних з нею галузей духовно-культурного, гуманітарного знання, використання мовного матеріалу з архівних джерел, лексикографічних праць, глибокий комплексний аналіз, – все це привело автора до вагомих результатів і переконливих висновків. Монографія Віри Котович «Ойконімія України як лінгвокультурний феномен» є помітним внеском у розвиток лінгвокультурології та ономастики.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208931>

Інна СТРАЖНИКОВА,
 orcid.org/0000-0001-5921-6197

доктор педагогічних наук,
 професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту імені Богдана Ступарика
 Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
 (Івано-Франківськ, Україна) zavina@email.ua

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ М. В. КОЖОКАР, О. О. ЦИБАНЮК,
 Ю. Ю. МОСЕЙЧУКА, Я. Б. ЗОРІЯ, Ю. О. УШЕНКА, Я. П. ГАЛАНА,
 А. В. КОШУРИ «ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ
 ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ НА БУКОВИНІ»¹**

Реформування освіти – один із шляхів якісного розвитку і оновлення держави. Тому у процесі розвитку суспільства накопичення практичного досвіду і наукових знань у різних галузях, зокрема й у галузі фізичної підготовки людини до життєдіяльності, складаються дві взаємопов'язані системи заходів, спрямовані на вирішення питань про фізичне виховання: система фізичних вправ і методів їх застосування, тобто педагогічний процес, спрямований на зміну у потрібному напрямі фізичних можливостей людини, і система організаційних заходів, що визначають та регламентують розвиток фізичного виховання в країні, суспільстві. Проте форми організації, засоби і методи, принципи у соціально-організаційній і педагогічній системах можуть бути неоднаковими.

Фізичне виховання є цілісним процесом, у якому розвиток (у біологічному розумінні) поєднується з розумовою освітою і вихованням: моральним, естетичним, патріотичним тощо. Процес освоєння нового здійснюється у спеціальній взаємодії вчителя та учня. Під час протікання процесу усвідомлено або неусвідомлено у спілкуванні з товаришами, вчителем, під час виконання та засвоєння вправ здійснюється освоєння нових знань, умінь, навичок, а також самовдосконалення людини. Домінуюча дія того або іншого фактора зумовлюється об'єктивними закономірностями психічної адаптації. Педагогічний процес фізичного виховання має загалом два напрями: напрям задоволення неусвідомлених і усвідомлених потреб людини та освітньо-виховний напрям. Критеріями ефективності процесу є ступінь вирішення оздоровчих, освітніх і виховних завдань, економічної, моральної орієнтованості.

¹ Кожокар М. В., Цибанюк О. О., Мосейчук Ю. Ю., Зорій Я. Б., Ушенко Ю. О., Галан Я. П., Кошура А. В. Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині : монографія. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2019. 235 с.

Ці питання висвітлюються у монографії «Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині», аналізуються організаційно-педагогічні, теоретичні та методичні аспекти фізичного виховання дітей та молоді Буковини в різні історичні періоди. В цьому виданні узагальнено наукові підходи до характеристики методів і форм фізичного виховання в закладах освіти краю, зокрема школах та Чернівецькому університеті. Також розглянуто нормативно-правову базу забезпечення фізичного виховання в краї, проаналізовано систему освіти як адресат його впровадження; наголошено на цінності історичного досвіду регіону у фізичному вихованні підростаючого покоління. Авторами виокремлена характеристика концептуальних основ фізичної культури та фізичного виховання як базису формування сучасного студента, схарактеризовано систему підготовки фахівців галузі: учителів фізичної культури, тренерів та інструкторів для громадських товариств. Адже про ефективність системи фізичного виховання в країні або регіоні можна судити за сукупністю таких показників: 1. Ступінь усвідомлення ролі та місця фізичного виховання у житті людей і суспільства (ідеали, цілі, завдання, принципи). 2. Кількість, якість і доступність для населення спортивних споруд та інвентарю. 3. Ступінь проникнення ФВ у життя та побут населення (відсоток людей, які займаються ФВ і спортом). 4. Рівень наукових знань та кількість кваліфікованих кадрів. 5. Стан соціальної організації фізичного виховання населення (платне, безкоштовне). 6. Стан здоров'я, фізичного розвитку та фізичної підготовленості населення.

Отже, зміни, що відбуваються під впливом фізичного виховання у процесі дії на організм людини спеціальними засобами, зумовлені однією з основних об'єктивних закономірностей життєдіяльності живих організмів – здатністю до адап-

тації – оптимальною пристосувальною зміною функціонування за рахунок саморегулювання. У процесі накопичувальної адаптації відбувається й саморозвиток організму, підвищення його функціональних спроможностей. А за своїм характером фізичне виховання є процесом, спрямованим на підвищення або підтримування на певному заданому рівні функціональних спроможностей організму за рахунок певної системи впливу, тобто є керованим процесом. Тому за своєю суттю фізичне виховання являє собою процес управління адаптивним функціонуванням організму здорової людини, а отже, мета і завдання цього процесу зумовлюються потребами окремих особистостей, демографічних і соціальних груп та суспільства загалом.

Позитивним вважаємо вивчення авторами різноманітних джерел, яке засвідчило, що проблеми організації та змісту фізичної підготовки учнів різних вікових категорій та різних типів навчальних закладів завжди викликали увагу науковців з історії України, педагогіки, фізкультури і спорту, медицини та інших наук. Тому автори, проаналізувавши спадщину минулого та сучасного століть, встановили, що серед широкого кола питань,

які потребують додаткового наукового опрацювання, найбільш вагомими є обґрунтування форм і методів організації фізичної підготовки учнів початкової школи, але для цього необхідно у ЗВО на відповідному рівні підготувати вчителів фізичної культури й тренерів.

Рецензоване видання складається з п'яти розділів, у яких автори торкаються проблем Європейських тенденцій організації фізичного виховання школярів, виховної діяльності українських студентських спілок Чернівецького університету, в окремих студентських корпораціях, реалізації досвіду діяльності фізкультурно-спортивних організацій буковинського регіону австро-угорського періоду тощо.

Монографія стане в пригоді та буде цікава науковцям, викладачам, аспірантам, студентам, а також усім, хто цікавиться актуальними проблемами формування культури здоров'я, адже фахівець з фізичного виховання та спорту повинен володіти високою загальною культурою, високою моральною, правовою та естетичною вихованістю, мати добрий художній смак, знання літератури, мистецтва, поезії, образотворчого мистецтва і зі сфери фізичної культури.

Катерина ТРИБУЛЬКЕВИЧ,

orcid.org/0000-0002-1907-7011

доктор педагогічних наук,

професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін,

завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова

(Миколаїв, Україна) margelina@i.ua

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ М. В. КОЖОКАР, О. О. ЦИБАНЮК,
Ю. Ю. МОСЕЙЧУКА, Я. Б. ЗОРІЯ, Ю. О. УШЕНКА, Я. П. ГАЛАНА,
А. В. КОШУРИ «ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ
ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ НА БУКОВИНІ»**

Доцільність дослідження обраної проблеми зумовлена необхідністю утвердження демократичного устрою через розвиток молодіжного руху, організацію молодіжної активності. Утвердження здорового способу життя шляхом фізичного виховання є неодмінною умовою суспільного добробуту та майбутнього нашої держави, головною цінністю якої має бути здорова нація.

Актуальною є потреба переосмислення цілей і змісту виховної роботи зі студентською молоддю, модернізації освітнього процесу відповідно до вимог євроінтеграції та сучасних суспільних викликів. І досвід вивчення діяльності студентських організацій Буковини у різні історичні періоди, що відіграли важливу роль у становленні української національно свідомої інтелігенції, сприяли національному вихованню й формуванню чіткої ідейної позиції молоді, має сьогодні непересячене значення. Це знаходить підтвердження і у Державній цільовій програмі «Молодь України» на 2016–2020 рр., затвердженою постановою Кабінету Міністрів України від 18 лютого 2016 р. № 148.

У монографії здійснено аналіз основних завдань, форм і засобів фізичного виховання підростаючого покоління. Варто зауважити, що дослідники творчо поєднали кращі вітчизняні здобутки у галузі фізичного виховання за значний період розвитку, який охопив більше двох століть, із кращими європейськими традиціями фізичного виховання.

Безперечною перевагою цієї наукової праці є описана авторами система фізичного виховання,

що охоплює загальну середню та вищу освіту. Знайомлячись із працею, можна прослідкувати усі ланки становлення здорової особистості громадянина Української незалежної держави у системі освіти та вивірену практикою технологію підготовки фахівців галузі: учителів фізичної культури, тренерів та інструкторів для громадських товариств.

Позитивним є те, що належна увага надається і визначенню ролі родинного впливу на фізичне виховання дітей і молоді. Викликає інтерес подана модель, де визначено мету, зміст і завдання, засоби, роль родини у фізичному вихованні дітей та молоді.

Наведені моделі, схеми, таблиці, такі як модель структури управління системою фізичного виховання школярів Буковини, схема системи фізичного виховання школярів Буковини, модель системи освіти Галичини та інші, наявність обґрунтованих висновків свідчить про чітку логіко-структурну будову роботи.

Обґрунтовано періодизацію розвитку фізичного виховання в краї, проаналізовано систему освіти через призму застосування ідей фізичного виховання дітей і молоді.

Монографія адресована науковцям, викладачам, аспірантам, студентам, а також усім, хто цікавиться актуальними проблемами фізичної культури. Значну увагу приділено дослідженню історії становлення ідей фізичного виховання дітей та молоді на Буковині.

Монографія є цілісною завершеною науковою працею. Подальших наукових розвідок потребує застосування обґрунтованих авторами положень у педагогічній практиці фізичного виховання дітей і молоді.

¹ Кожокар М. В., Цибанюк О. О., Мосейчук Ю. Ю., Зорій Я. Б., Ушенко Ю. О., Галан Я. П., Кошура А. В. Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині : монографія. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2019. 235 с.

Андрій ДУШНИЙ,
orcid.org/0000-0002-5010-9691
кандидат педагогічних наук,
заслужений діяч естрадного мистецтва України,
член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) assomobile@ukr.net

Богдан ПИЦ,
orcid.org/0000-0001-9542-0582
заслужений діяч естрадного мистецтва України,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) pyts_b@ukr.net

«ВІЗЕРУНКИ ПРИКАРПАТТЯ – 2019»: ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ФОРУМ ДРОГОБИЧА В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СПІЛЬНОТИ

ХІІ-й Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» відбувся 29 листопада – 1 грудня на базі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Безпосередній організатор конкурсу – кафедра народних музичних інструментів та вокалу (завідувач – доцент **Андрій Душний**) Навчально-наукового інституту музичного мистецтва. Цей вже традиційний музично-виконавський форум вкотре збирає у Дрогобичі «сметанку» акордеонної спільноти України та зарубіжжя як у складі журі конкурсу, його учасників-виконавців та їх педагогів, так і серед доповідачів наукової конференції, слухачів майстер-класу та семінару викладачів мистецьких закладів.

Доволі глибоко сколихнула музикознавче та музично-педагогічне товариство ХІІІ-а міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть», яка в рамках конкурсу скликала представницьке коло фахівців. Очолована ректором університету, доктором філософських наук, професором **Надією Скотною**, конференція окреслила коло як «вічних», так і злободенних мистецтвознавчих та музично-педагогічних проблем. У конференції взяли участь науковці з Франції, Італії, Словаччини, Чехії, Латвії, Литви, Казахстану, Білорусі, В'єтнаму, представники українських регіонів (Київ, Львів, Івано-Франківськ, Миколаїв, Дніпро, Чернігів, Мелітополь, Дрогобич, Червоноград, Міжгір'я, Старий Самбір, Стебник, Великий Любінь). Головні доповіді кон-

ференції опубліковані у збірнику наукових праць. Серед доповідачів пленарного засідання, плеяда молодих науковців Франкового університету під керівництвом доц. А. Душного – **Роман Стахнів**, **Ганна Савчин**, **Андрій Олексюк**, **Роман Дидик**; гості із м. Остер (Чернігівська обл.) – **Віра Вербова** та Івано-Франківська **Ігор Євенко**; представники прибалтійських республік **Маріте Маркевічсене** з м. Шяуляй (Литва) та **Сподріс Качанс** з м. Даугавпілс (Латвія).

У майстер-класі президента Всесвітньої конфедерації акордеоністів “Confédération Mondiale de l’Accordéon”, професора **Фредеріка Дешампса** (Франція), який викликав велике зацікавлення педагогів, учасниками стали учні українських навчальних закладів – **Артем Іщенко**, **Микола Синягівський** (Львів), **Олександр Семко** (Переґінськ), **Сергій Сапун** (Шостка), дует **Остап Гринаш – Володимир Орос** (Дрогобич), за допомогою яких французький педагог демонстрував свою методичну систему майже 3,5 години. Звісно, в кулуарах з часом розгорнулися обговорення кожного її примітного нюансу. Професор зосередився, головним чином, на власне музиці, він показував як потрібно «чути музику», розрізняти музичні стилі, аналізувати засоби виразності. І це було цікаво. Адже якщо французька акордеоністика нараховує майже століття, то українська, яка довгий час не могла вийти за рамки всеросійської, тільки в останні десятиліття почала осмислювати свої основи. Прихід Незалежності зняв штучні перепони, й українські виконавці почали активно

просуватися на міжнародні змагання, активізувалася методична, музично-творча та наукова думка, в країні почало формуватися середовище, сприятливе для розвитку саме української школи акордеонного мистецтва. І «Візерунки Прикарпаття» – один з прикладів цього процесу. Наші здобутки настільки вразили професора Ф. Дешампса (а він почав «приглядатися» до нас ще з травня місяця під час конкурсу “Perpetuum mobile – 2019”, більше того наш завідувач кафедри доцент А. Душний відвідав у якості члена журі «Трофей світу», який відбувся цьогогоріч у Португалії), що Всесвітня конфедерація акордеоністів (в його особі) вивчає можливість проведення «Трофею світу-2021» у Дрогобичі та Трускавці.

Конкурс «Візерунки Прикарпаття» стабільно привертає увагу молодих виконавців та їх педагогів розмаїттям номінацій (аж VI!), які створюють можливість максимального розкриття талантів як у інструментальному музикуванні, так і в інтелектуальних (наукових та педагогічних) пошуках, як у формах виконавства (сольна, ансамблева, оркестрова), так і у вікових категоріях (від 9 до 22 років). Серед представництва України навчальні заклади різного рівня зі Львова, Дрогобича, Білків, Болехова, Борислава, Гошанська, Житомира, Золочова, Коростеня, Кременця, Кривого Рогу, Нижніх Воріт, Перегінська, Полтави, Сум, Харкова, Хмельницька, Шостки. Щодо представників із інших країн, то це міста Шяуляй, Дайну, Нововільнянськ (Литва) та Мінськ (Білорусь).

Водночас постійне вдосконалення організаційних форм та репертуарної політики конкурсу, орієнтація на високоавторитетне журі з провідних музикантів-виконавців, композиторів, педагогів та науковців створили імідж престижності дрогобицькому форуму як форуму, який дає путівку у світ. Це відзначали як професор **Фредерік Дешампс**, так і всесвітньовідомий баяніст-композитор-диригент **Володимир Зубицький** (Україна – Італія) – співголова журі, заслужений діяч мистецтв України, й профільні фахівці Прибалтійських республік, підтверджуючи, що дрогобицькі «Візерунки Прикарпаття» (а також міжнародний конкурс “Perpetuum mobile”) стали своєрідною перепусткою до європейських та світових конкурсів. Водночас до складу високоповажного журі, окрім вищезгаданих митців, увійшли представники мистецької спільноти Литви – **Маріте Маркевічсене** (Шяуляй), Латвії – **Сподріс Качанс** (Даугавпілс) та України – **Ігор Саєнко** (Київ), **Ярослав Олексів** (Львів), **Юрій Чумак** (Дрогобич).

Живим підтвердженням цієї тези були й два вечірні концерти, в рамках конкурсу, головними дійовими особами яких стали багаторазові учасники дрогобицького змагання, а сьогодні лауреати одного з найпрестижніших міжнародних конкурсів «Трофей світу» під егідою Всесвітньої конфедерації акордеоністів.

Першим буквально приголомшив своєю неймовірною майстерністю 14-річний юнак з Литви **Йонас Возбугас**. Можна довго описувати складність (технічну, мистецько-інтелектуальну) та розмаїтість його програми, однак це не наблизить нас до розуміння феномену цього таланту. Він грав як Бог! Закривши очі, ми чули зрілого майстра у неймовірно багатоманітному мерехтінні звуко-фарбо-емоцій, що фантастичним чином зливалися у живі картини, які заволоділи слухачами настільки, що здавалося ніхто й не дихав! Публіка шаленіла від захвату, відбиваючи долоні, вигуки «браво» лунали майже після кожного номера. І це при тому, що, нагадаю, зал заповнювала професійна музична еліта!

Наступного вечора, здавалося, ніщо вже не могло зворушити публіку, яка витратила доценту запас емоцій. Однак, коли на сцені з'явився високий чорнявий молодий чоловік в окулярах «а ля ботанік» зі стрижкою «їжачком», усі насторожено притихли. З кожним звуком-інтонацією, акордом, наростаючими то спадаючими хвилями звукових потоків виникали то ліричні, то величні, то грізні картини-полотна сучасних художників, невидимим пунктиром через які проходить то ледь чутний, то ревучий бій пульсу тривоги (“SOS” – так називався один із творів) про існування цивілізації на межі прірви. Музично-віртуальні образи проникали в свідомість слухачів, відносячи їх у центр всесвітніх вирів, вирів вічної боротьби ДОБРА і ЗЛА, СВІТЛА і МОРОКУ... Ми втратили відчуття часу і навколишнього простору, була тільки музика і цей неймовірний музикант-чарівник – **Роман Пунейко**. І знову оваціям не було меж!

Минулися хвилі захоплення, прийшли роздуми про шляхи виховання і розвитку таких талантів. Йонас – учень класу **Маріте Маркевічсене** Гімназії мистецтв ім. С. Сондецькіса із м. Шяуляй (Литва). Педагог постійно заохочує свого вихованця до участі в конкурсах, тим самим створюючи потужний стимул у юнака до систематичних занять, до подолання нових вершин. І він, розпочавши з регіональних змагань, вже декілька разів побував і на «Візерунках», де завжди ставав переможцем. Дрогобицький конкурс став стартовим майданчиком для наступного руху вперед. І ось вже тільки цього року Йонас 13 разів здобув пере-

моги на міжнародних конкурсах акордеоністів! Необхідно відзначити, що М. Маркевічене апробувала свої методи виховання юних обдарувань ще декілька років тому, презентуючи свою талановиту вихованку-акордеоністку – **Егле Барткевічене**. Завоювавши перші нагороди на декількох наших конкурсах, Егле здобула відповідний вишкіл, що дозволив їй поступити до Паризької консерваторії. І сьогодні вона вже студентка II курсу в класі професора Ф. Дешампса.

Роман, другий герой концертних вечорів «Візерунків», вихованець кандидата мистецтвознавства, доцента Ярослава Олексіва, сьогодні студент його класу у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Роман розпочав навчання у Я. Олексіва у Спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, ще зі шкільної парти розпочав гартуватися в дрогобицьких конкурсах, поступово напрацьовуючи репертуар, здобуваючи сценічну витримку, розвиваючи свої музично-мистецькі задатки. Його успіхи в оволодінні баяном ставали все помітнішими, він впевнено долає вступні випробування до музичної академії, як виконавець виходить на рівень міжнародних конкурсів (у десятці кращих баяністів-акордеоністів на «Кубку світу» у Каунусі та четвертий на «Трофеї світу» у Лоуле). Сьогодні

це вже ім'я, яке знають на Батьківщині та у ближньому зарубіжжі. І втішно, що у класі Я. Олексіва Роман не самотній, тут зростають низка хлопців і дівчат, які разом з Романом випробовують себе у мистецьких змаганнях. Це Павло Гільченко, Іван Сумарук, Надія Довганюк та інші.

Завершилося небуденне мистецьке дійство концертом лауреатів конкурсу «Візерунки Прикарпаття», який ще раз продемонстрував професійну глибину роботи журі. Окрилені переможці під рясні аплодисменти та вигуки «браво» з ентузіазмом «працювали» на сцені Франкового вузу, яка для багатьох стане трампліном у високе мистецтво.

Хочеться подякувати всім, хто долучився до мистецького форуму, зокрема, ректорату університету, дирекції навчально-наукового Інституту музичного мистецтва, професорсько-викладацькому складу та концертмейстерам кафедри народних музичних інструментів та вокалу.

Цьогорічні «Візерунків Прикарпаття – 2019» відкрили нові імена на олімпі акордеонного виконавства України, стали своєрідним стартапом новацій в музичному мистецтві, підтвердили звання «лауреата» низки юних талантів, сприяли утвердженню конкурсу в руслі провідних мистецьких форумів України.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Sevil Shivakhan gizi BANRAMOVA. Protecting and maintaining of religious values system in Azerbaijan and the work done in this direction.....	4
Zulfiya ISMAYILOVA. The educated generation who has a great role in the training of teachers in Nakhchivan.....	9
Назим Рахбар оглу МАМЕДОВ. История Агдамского района Азербайджанской Республики.....	14

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Михайло АЛЕКСАНДРОВ. Визначення характерних ознак френча як предмета одягу.....	19
Ліля АМЕТОВА. Світоглядні засади творчості Євгенії Гапчинської за матеріалами сервісів Youtube та Pinterest.....	26
Ірина БЕРМЕС. Диригентська діяльність Станіслава Людкевича.....	32
Ольга БОРИН. Дитячі вокальні талант-шоу як одна із форм реалізації творчого потенціалу підростаючого покоління (на прикладі першого сезону телепроекту «Голос. Діти»).....	39
Ірина БОСАК. Інсценізації за творами М. Матіос на сцені Івано-Франківського театру: синтез драми та музики.....	45
Оксана ГОРОЖАНКІНА. Кобзарське та бандурне мистецтво як предмет наукового дослідження: історичні та сучасні аспекти.....	50
Яна ГУЛЕЙ. Негативні наслідки неправильних технік вокального мистецтва (зрив голосу, формування шкідливих звичок, падіння інтересу до мистецтва співу).....	58
Ірина ДУБРОВІНА, Антон КАРМАЗІН. Особливості художнього оформлення нотних видань 20-х років ХХ століття (на прикладі ілюстрацій Г. Берковича).....	64
Юрій ДУТЧАК, Олег КВАСНИЦЯ. Креативно-діяльнісний компонент професійної компетентності майбутніх магістрів середньої освіти з фізичної культури, яка формується в закладах вищої освіти.....	69
Ігор ЄВЕНКО. Використання одинарних нот FLY-системи в аранжуванні творів для електробаяна-акордеона.....	76
Станіслав ЖОВНІР. Творчість Хуліо Сальвадора Саггераса в контексті гітарного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття.....	82
Лілія ЖУРАВЕЛЬ-ЗМЄЄВА. Особливості застосування народної, технічної та наукової термінології в галузі дизайну художнього текстилю.....	89
Оксана ЗАХАРОВА. Танець – зеркало времени. Социология бального танца.....	95
Ганна КАРАСЬ. Методологія трансдисциплінарної інтеграції відкритих освітніх ресурсів у вивченні художньої культури української діаспори.....	102
Владислав КНЯЗЄВ. Особливості становлення баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті (тенденції, здобутки, перспективи).....	109
Віталій КОЗІНЧУК. Іконографічний канон як богословський імператив.....	116
Анастасія КРАВЧЕНКО. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму.....	121
Ольга КУБІК. Специфіка розвитку ансамблевого бандурного мистецтва Прикарпаття: історико-виконавський аспект.....	127
Надія КУКУРУЗА. Національно-патріотична тематика в сценічному мистецтві української діаспори другої половини ХХ ст.....	134
Людмила ОБУХ. Управлінська майстерність Ігоря Кушплера як творчого лідера в організації культурно-мистецького життя.....	140
Алла ОСАДЧА, Марія ВИННИЧУК. Інтеграція у світовому дизайні.....	146

Микола ПІДГОРБУНСЬКИЙ. Кіноварні степенні та вказівні помети в азбуці-переліку XVII століття.....	151
Марина ПОГРЕБНЯК. Театралізовані форми джаз-танцю в українському музичному театрі XX – початку XXI ст.: шляхи впровадження та форми презентації.....	158
Марина ПОНОМАРЕНКО. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів.....	166
Леся РОМАНЮК. Культурно-мистецька та освітньо-виховна діяльність української державної чоловічої гімназії Станиславова.....	173
Ганна САВЧИН. Ансамблево-оркестрова творчість у доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва XXI століття.....	179
Ігор СТЕПАНЮК. Творча діяльність Волинського державного академічного народного хору (кінець XX – початок XXI ст.).....	185
Наталія СТОРОНСЬКА. Сучасне репертуарне забезпечення оркестрів (ансамблів) ВЗО на основі оригінальної музики (на прикладі творчості митців Дрогобицької музично-педагогічної школи Ернеста Мантулева і Романа Стахніва).....	192
Богдан ТКАЧУК. Комп'ютерні технології як чинник розвитку виконавства на ударних інструментах.....	197
Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА. Народнописенні публікації митців Закарпаття в контексті історіографії.....	204
Наталія ФЕДОРНЯК. Теоретичні аспекти трансформації українського музичного фольклору в середовищі української діаспори Північної Америки.....	212
Денис ФЕДОРЧЕНКО. Класифікація сучасних стилів танго.....	220
Ганна ХМАРА. Становлення індивідуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини XVIII століття.....	225
Кирило ЧИНЧЕВИЙ. Становлення та розвиток явища «майстер-клас» у Київській фортепіанній школі.....	232
Олег ЧУЙКО. Традиції монументального малярства Галицько-Волинської Русі в сакральній культурі періоду середньовіччя.....	238
Юлія ШЕМЕНЬОВА. Порівняльний аналіз тематики мурал-арту Північної та Південної Америки (на прикладі стінописів Канади та Чилі).....	244
Ольга ШКОЛЬНА, Олександра БАРБАЛАТ. Києворуські зірчасті та дископодібні колти з чорнінням в українських і закордонних колекціях: джерела інспірацій.....	252
Ірина ЯЩЕНКО. Теоретичні засади позиційно-багаторядної аплікатури баяніста та їх реалізація у виконавському процесі.....	260

РЕЦЕНЗІЇ

Сергій ГУМЕНЮК. Рецензія на монографію М. В. Кожокар, О. О. Цибанюк, Ю. Ю. Мосейчука, Я. Б. зорія, Ю. О. Ушенка, Я. П. Галана, А. В. Кошури «Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині».....	265
Петро МАЦЬКІВ. Рецензія на монографію Котович Віри Василівни «Ойконімія України як лінгвокультурний феномен» ¹	267
Інна СТРАЖНІКОВА. Рецензія на монографію М. В. Кожокар, О. О. Цибанюк, Ю. Ю. Мосейчука, Я. Б. Зорія, Ю. О. Ушенка, Я. П. Галана, А. В. Кошури «Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині».....	270
Катерина ТРИБУЛЬКЕВИЧ. Рецензія на монографію М. В. Кожокар, О. О. Цибанюк, Ю. Ю. Мосейчука, Я. Б. Зорія, Ю. О. Ушенка, Я. П. Галана, А. В. Кошури «Організаційно-педагогічні засади фізичного виховання дітей та молоді на Буковині».....	272
Андрій ДУШНИЙ, Богдан ПИЦ. «Візерунки Прикарпаття – 2019»: Всеукраїнський мистецький форум Дрогобича в контексті міжнародної мистецької спільноти.....	273

CONTENTS

HISTORY

Sevil Shivakhan gizi BAHRAMOVA. Protecting and maintaining of religious values system in Azerbaijan and the work done in this direction.....	4
Zulfiya ISMAYILOVA. The educated generation who has a great role in the training of teachers in Nakhchivan....	9
Nazim Rahbar oglu MAMMADOV. History of the Agdam district of the Azerbaijan Republic.....	14

ART STUDIES

Mykhailo ALEKSANDROV. Determination of the features of a French as an item of clothing.....	19
Lilia AMETOVA. Outlook fundamentals of the creativity of Yevhenia Gapchinska on the materials of Youtube and Pinterest.....	26
Iryna BERMES. Stanislav Lyudkevych's activity as a conductor.....	32
Olha BORYN. Children's vocal talent shows as one of the forms of realizing the creative generation's potential (on the example of the first season of TV project "The Voice. Kids").....	39
Iryna BOSAK. Staging based on the works of M. Matios on the stage of the Ivano-Frankivsk theatre: synthesis of drama and music.....	45
Oksana GOROZHANKINA. Kobza and bandura art as a subject of scientific research: historical and contemporary aspects.....	50
Yana HULEI. Negative consequences of the improper techniques of vocal art (disruption of voice, formation of bad habits, falling interest in the art of singing).....	58
Iryna DUBROVINA, Anton KARMAZIN. Features of artistic design of the sheet music editions of the 20-ies of XX century (on the example of the illustrations by H. Berkovych).....	64
Yurii DUTCHAK, Oleg KVASNYTSYA. Creative and activity component of professional competence of future secondary education masters in physical culture, which is frmed in higher educational establishments	69
Igor IEVENKO. The use of FLY system's double notes in works' adaptation for electric-button accordion-accordion.....	76
Stanislav ZHOVNIR. Creative activity of Julio Salvador Sagreras in the context of guitar art in 20 th – early 21 th centuries.....	82
Liliia ZHURAVEL-ZMIEIEVA. There are features of application of folk, technical and scientific terminology in the area of design of artistic textile.....	89
Oksana ZAKHAROVA. The dance is a mirror of time. Sociology of the ballroom dance.....	95
Hanna KARAS. The methodology of transdisciplinarity integration of open educational resources in the study of artistic culture of the Ukrainian diaspora.....	102
Vladyslav KNIAZIEV. The peculiarities of development of button accordion music art in the Transcarpathian region (trends, achievements, prospects).....	109
Vitalii KOZINCHUK. The econographic canon as a theological imperative.....	116
Anastasia KRAVCHENKO. Hermeneutics of ensemble performance in the semiological discourse of postmodernism.....	121
Olha KUBIK. The specificity of the development of the bandura ensemble art of the Carpathian region: the historically-performing aspect.....	127
Nadiya KUKURUZA. National-patriotic theme in the stage art of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th century.....	134
Liudmyla OBUKH. Management activity of Igor Kushpler as a creative leader in the organization of cultural and art life.....	140
Alla OSADCHA, Mariia VYNNYCHUK. Integration in world design or modern interactive direction.....	146
Mykola PIDHORBUSKYI. Reds high pitch soundands pointing signs in the alphabetical transfer of the 16 th century.....	151

Maryna POGREBNIYAK. Theatrical forms of jazz dance in the Ukrainian musical theatre of the XX – beginning of the XXI century: ways of introducing and forms of theatrical jazz dance presentation.....	158
Maryna PONOMARENKO. Impressional reminiscences of Victor Chaus: coloristic structure of portrait works.....	166
Lesia ROMANIUK. Cultural and art and educational activities of Ukrainian state human school in Stanislaviv.....	173
Hanna SAVCHYN. Ensemble and orchestra creativity in the development of the representatives of the Lviv school of bayan-accordion art of the XXI century.....	179
Ihor STEPANIUK. The creative activity of the Volyn state academic people’s choir (end of XX – beginning of XXI century).....	185
Nataliia STORONSKA. Modern repertoire providing orchestres (ensembles) on the basis of original music (on the example of creativity of artists of Drohobych music and pedagogical school Ernest Mantulev and Roman Stakhniv).....	192
Bogdan TKACHUK. Computer technologies as a factor performance development on drums instruments.....	197
Olga FABRYKA-PROTSKA. Folklore writings of Transcarpathian artists in the context of historiography...	204
Nataliia FEDORNIK. Theoretical aspects of transformation of Ukrainian musical folklore in the environment of the Ukrainian diaspora of North America.....	212
Denys FEDORCHENKO. Classification of contemporary tango styles.....	220
Hanna KHMARA. The ascertainment of individual composition style in Ukrainian chamber instrumental music of the second half of 18th century	225
Kyrylo CHINCHEVYI. Formation and development of the “Masterclass” phenomenon at the Kyiv piano school.....	232
Oleh CHUYKO. Mural painting traditions of Galicia-Volhynia Rus in the medieval sacral culture.....	238
Yuliia SHEMENOVA. Comparative analysis of mural art of North and South America (for example Canada and Chile Murals).....	244
Olga SCKOLNA, Oleksandra BARBALAT. Star-shaped and disc-shaped silver kolts with nigellus from Kievan Rus in Ukrainian and foreign collections: inspiration sources.....	252
Irina YASCHENKO. Theoretical foundations of positional multi-row fingering and their implementation in the performance process.....	260

REVIEWS

Serhii HUMENIUK. Review of the monograph by M. V. Kozhokar, O. O. Tsybaniuk, Yu. Yu. Moseichuk, Ya. B. Zorii, Yu. O. Ushenko, Ya. P. Halan, A. V. Koshur «Organizational and pedagogic basis of physical education of children and youth in Bukovyna».....	265
Petro MATSKIV. Review of the monograph by Kotovych Vira Vsylyvna «Oikonymy of Ukraine as a linguocultural phenomenon».....	267
Inna STRAZHNIKOVA. Review of the monograph by M. V. Kozhokar, O. O. Tsybaniuk, Yu. Yu. Moseichuk, Ya. B. Zorii, Yu. O. Ushenko, Ya. P. Halan, A. V. Koshur «Organizational and pedagogic basis of physical education of children and youth in Bukovyna».....	270
Kateryna TRYBULKEVYCH. Review of the monograph by M. V. Kozhokar, O. O. Tsybaniuk, Yu. Yu. Moseichuk, Ya. B. Zorii, Yu. O. Ushenko, Ya. P. Halan, A. V. Koshur «Organizational and pedagogic basis of physical education of children and youth in Bukovyna».....	272
Andrii DUSHNYI, Bohdan PYTS. «Patterns of Prykarpattia-2019»: all-Ukrainian artistic forum of Drohobych in the context of the international artistic community.....	273

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 28. ТОМ 5
ISSUE 28. VOLUME 5**

Редактори-упорядники
*Микола Пантюк
Андрій Душиний
Іван Зимомря*

Здано до набору 28.04.2020 р. Підписано до друку 22.05.2020 р.
Гарнітура Times New Roman. Формат 64x90/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 33,55. Зам. № 0620/169. 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. Інглєзі, 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.