

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск **72**

Засновано в 1993
Founded in 1993



Харків – 2021



К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. — Харків : ХДАК, 2021. — Вип. 72. — 188 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства. Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 10 від 28.05.2021 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: КВ №13567-2540P від 26.12.2007 р. Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України №886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексуються в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії або зовнішніми незалежними експертами. Редакція здійснює перевірку статей за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

Вебсайт збірника: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК: rvv2000k@ukr.net

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Culturology and Art Criticism. For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 10 of 28.05.2021)

Certificate of state registration of the print media: KB №13567-2540P of 26.12.2007. The journal was approved by the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine №886 of 02.07.2020 as a professional publication in culturology and art criticism (category «B»), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Performing arts.

The journal is submitted to the portal of Vernadsky National Library of Ukraine in the Information resource "Scientific Periodicals Ukraine", in bibliographic databases "Ukrainika scientific" and "Dzherelo". Indexed in the bibliographic databases "WorldCat", "Index Copernicus International", Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) and in academic search engines "Google Scholar", "BASE". KhSAC is the Sponsored Member of PILA.

Головний редактор

Сташевський А. Я., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Заступник головного редактора

Рощенко О. Г., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Відповідальний секретар

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничим відділом, кандидат філософських наук (Україна).

Редакційна колегія

Басюл Е., Університет М. Коперника, професор факультету образотворчого мистецтва, доктор наук з мистецтва (Польща);

Бенч О., Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

Бертелсен О., Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, доктор історичних наук (США);

Благоєвич М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри туристичного бізнесу, доктор культурології, доцент (Україна);

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, професор кафедри культурології та музеєзнавства, доктор культурології (Україна);

Гончар О. В., Харківська державна академія культури, проректор з наукової роботи, доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Димон М., Жешувський університет, декан Відділу музики, доктор габілітований, професор (Польща);

Заєць В. М., Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна);

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

Кравченко О. В., Харківська державна академія культури, декан факультету культурології, доктор культурології, професор (Україна);

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, перший проректор, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства (Україна);

Мокрий В., Ягеллонський університет, завідувач кафедри українознавства, доктор гуманітарних наук, професор (Польща);

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції, доктор історичних наук (Франція);

Польська І. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства (Україна);

Рибалко С. Б., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Andrew J. Svedlow, Університет Північного Колорадо, професор історії мистецтв, доктор філософії (США);

Сташевська І. О., Харківська державна академія культури, проректор з навчальної роботи, професор кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, доктор педагогічних наук (Україна);

Х. Якуп Озтуна, Університет Докуз Ейлул, директор Інституту мистецтв, доктор філософії (з мистецтва), професор (Туреччина);

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

Хроми Я., Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

Editor-in-Chief

Stashevskiy A. Ya., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine).

Deputy Editor-in-Chief

Roshchenko O. G., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine).

Executive Editor

Machulin L. I., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Editorial and Publishing Department, Candidate of Philosophical Sciences (Ukraine).

Editorial Board

- Basiul E.**, University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);
- Bench O.**, Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Slovak Republic);
- Bertelsen O.**, Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (USA);
- Blagojevic M.**, Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);
- Bozhko L. D.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Tourism Business, Doctor of Culturology, Associate Professor (Ukraine);
- Vytkalov S. V.**, Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);
- Gonchar O. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Research, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukraine);
- Dymon M.**, University of Rzeszow, Dean of the Department of Music, Doctor Habilitation, Professor (Poland);
- Zaiets V. M.**, P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukraine);
- Keym S.**, Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);
- Kysliuk K. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);
- Kravchenko O. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Dean of the Faculty of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);
- Krasivskiy O.**, Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);
- Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);
- Makaryk I.**, University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);
- Myslavskiy V. N.**, Kharkiv State Academy of Culture, senior lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism (Ukraine);
- Mokry W.**, Jagellonian University, Head of the Department of Ukrainian Studies, Doctor of the Humanities, Professor (Poland);
- Pozner V.**, National Institute of History of Arts, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity, Doctor of Historical Science (France);
- Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);
- Rybalko S. B.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Humanities and Art Criticism, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);
- Andrew J. Svedlow**, University of Northern Colorado, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Art History (Greeley, Colorado, USA);
- Stashevska I. O.**, Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Academic Work, Professor of the Department of Instruments of Wind and Variety Orchestras, Doctor of Pedagogical Sciences (Ukraine);
- Haci Yakup Öztuna**, Dokuz Eylül University, Director of the Institute of Arts, PhD, Professor (Izmir, Turkey);
- Hicks J.**, Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);
- Chromy J.**, Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);
- Sheyko V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

А. М. Біленька	
Еволюція сценічного слова у вітчизняному історико-культурному процесі	7
Л. Д. Божко, М. М. Зайцева	
Соціально-культурні та економічні засади міського туризму	13
К. Р. Куртева	
Зародження прикарпатської хореографічної культури та її осмислення в літературних джерелах	21
Є. В. Субота	
Упровадження медіаосвіти та медіаграмотності в сучасну українську освітню систему	27
Д. І. Федорченко	
Еволюція вальсу в європейській бальній культурі	34
А. О. Церковний, М. В. Церковна	
Динаміка сприйняття здобувачами вищої освіти особливостей організації навчального процесу в Харківській державній академії культури у 2019–2021 рр.	39
Д. Г. Трегубов, І. М. Трегубова	
Взаємозв'язок формул календарно-обрядової та шлюбної семантики в піснях весняного й весільного циклів	45
С. В. Виткалов	
Еволюційні процеси в сучасному культурному просторі регіону	53
Ф. Маммадова	
Художні особливості портретних робіт народного художника Хусейнгулу Алієва	62

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Г. М. Бреславець	
Мистецька реконструкція фольклорного тексту у творчості Ю. Ілленка (на матеріалі кінопритчі «Криниця для спраглих»)	71
Я. В. Воскобойніков	
Піаніст і його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро)	76
Т. М. Габрель	
Меморіал пам'яті Небесної Сотні у Львові: багатовимірність образу чи формотворчі експерименти?	85
С. В. Кишакевич	
Аналіз еволюційних процесів в українській пісенній естраді кінця ХХ – початку ХХІ ст. в працях Миколи Мозгового	96
О. Л. Кріпак	
Фортепіанні концерти А. Караманова: «крива» мовностильової еволюції	101
О. В. Ламонова	
Акварелі Людмили Бруєвич 1990-х рр.	110
С. Б. Манько	
Аналіз функціонування вітчизняної вокальної естрадної школи в умовах музичної культури України на сучасному етапі	118
В. В. Осипенко	
Етноестетика української народнопісенної традиції у виконавській творчості співачки Оксани Мухи ..	124
В. П. Пацунов	
Концептуальні засади мистецтва «Театру потрясіння»	131
Г. С. Савченко	
Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі	136
А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська	
Упровадження фітнес-технологій у самостійну роботу студентів хореографічних факультетів закладів вищої освіти	144
Л. В. Шемет	
Жанрово-стильові пріоритети акордеонного виконавства в традиційно-побутовій культурі США	150
О. М. Шабаліна	
Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець	156
Т. С. Павлюк	
Вплив Франції на процеси формування бальної хореографії в контексті розвитку культури Західної Європи ХVІ – початку ХХІ століття	166
І. В. Зборовець	
Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Галіції: розгляд архітекtonіки і значення	172
Х. О. Береговська	
«Мультикультуралізм» Василя Курилика: авторський творчий метод	176
Наші автори	183
Вимоги до статей	186

Content

CULTUROLOGY

A. Bilenka	
Evolution of the scenic speech in the domestic cultural and historical process	7
L. Bozhko, M. Zaitseva	
Socio-cultural and economic fundamentals of urban tourism	13
K. Kurtieva	
The origin of the Subcarpathian choreographic culture and its perception in literary sources	21
E. Subota	
Implementation of media education and media literacy in the modern education system of Ukraine	27
D. Fedorchenko	
Evolution of the waltz in the European	34
A. Tserkovnyi, M. Tserkovna	
Dynamics of perception of higher education applicants of the educational process organization features at the Kharkiv State Academy of Culture in 2019–2021	39
D. Trehubov, I. Trehubova	
Relationship of formulas of calendar-ritual and marriage semantics in spring and wedding cycles songs ...	45
S. Vytkaiov	
Evolutionary processes in the modern cultural space of the region	53
F. Mammadova	
Artistic features of portrait works of people’s artist Huseyngulu Aliev	62

ART CRITICISM

G. Breslavets	
Artistic reconstruction of the folklore text in the works of Yu. Illienko (on the example of a film-apologue “A well for the thirsty ones”)	71
Y. Voskoboinikov	
A pianist and his musical instrument (on the example of Alexandre Tharaud’s works)	76
T. Habrel	
Memorial of the Heavenly Hundred in Lviv: multidimensional image or forming experiments?	85
S. Kyshakevych	
Analysis of evolution processes in the Ukrainian variety song art at the end of XX – beginning of the XXI century in the scientific works of Mykola Mozghovyi	96
O. Kripak	
A. Karamanov’s piano concertos: “curve” of the style and language evolution	101
O. Lamonova	
Liudmyla Bruievych’s watercolors in the 1990s	110
S. Manko	
Analysis of the functioning of the domestic vocal variety school in the conditions of musical culture of Ukraine at the present stage	118
V. Osypenko	
Ethnoaesthetics of the Ukrainian folk song tradition in the performance of the singer Oksana Mukha	124
V. Patsunov	
Conceptual basis of the art of “Theatre of Shock”	131
H. Savchenko	
Manifestations of the “non-classical” in the orchestral manner of C. Debussy	136
A. Paladiichuk, N. Tsyhanovska	
Fitness technologies implementation in the individual work of choreographic departments students of higher educational institutions	144
L. Shemet	
Genre and style priorities of accordion performance in traditional common culture of USA	150
O. Shabalina	
From universalism to the universality. Bauhaus triad: subject, suit, dance	156
T. Pavlyuk	
Influence of France on the formation of ballroom choreography in the context of Western Europe culture development in the XVI – early XXI centuries	166
I. Zborovets	
Monument to Taras Shevchenko in Galicia: analysis of architectonics and meaning	172
H. Berehovska	
William Kurelek’s “Multiculturalism”: author’s creative method	176
Our authors	183
Requirements for articles	186

А. М. Біленька

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА У ВІТЧИЗНЯНОМУ ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

А. М. Біленька. Еволюція сценічного слова у вітчизняному історико-культурному процесі

Розглянуто процес еволюції української мови за схемою «народна мова — літературна мова — сценічна мова» та їх різницю. Проаналізовано історико-культурні причини мовної ситуації в Україні з початку християнізації Русі до сьогодення. Досліджено ключові етапи становлення літературної і сценічної мови. Розкрито особливості формування сценічного слова як соціокультурного феномену. Особливу увагу приділено періоду кінця XIX — першої половини XX ст. як найважливішому етапу в процесі становлення загальних принципів сценічного слова в контексті історико-культурного процесу. Проаналізовано діяльність кріпацького, аматорського і професійного театрів, а також їх засновників. Розглянуто внесок Леся Курбаса в мовну складову театрального процесу тогочасної України.

Ключові слова: історико-культурний процес, сценічне слово, народна мова, літературна мова, церковна мова, манера гри, розумний арлекін.

A. Bilenka. Evolution of the scenic speech in the domestic cultural and historical process

The purpose of this paper is to examine the evolution and transformation of Ukrainian scenic speech according to the scheme: folk speech — literary speech — scenic speech in the context of the historical and cultural process.

The relevance of the research is that the analysis of the peculiarities of the Ukrainian scenic language, the study of its formation and its role in the domestic cultural process will help overcome the crisis of speech culture caused by ethnic heterogeneity and politics of modern Ukraine.

The methodology. The author has used historic and theatric approaches that made it possible to identify the characteristics of scenic language as an important component of the culture of the XX century, which allows us to explore the relationship between the current state of the scenic speech with the language culture of the XXI century. Also chronological analysis was used, which allows to

reproduce the process of evolution of the Ukrainian scenic speech in chronological order.

The results. As a result, we can introduce the evolution process of the Ukrainian language according to the scheme: folk language — literary language — scenic language. The historical and cultural reasons of the language situation in Ukraine from the beginning of the Christianization of Kyivan Rus' to the present are analyzed. Special attention is paid to the period of the end of the XIX — first half of the XX century as the most important stage in the formation process of the general principles of the scenic speech in the context of the historical and cultural process.

The topicality. An attempt is made for the first time to identify the main phase of the formation of scenic speech in the context of the historical and cultural process.

The practical significance. The key results of this research can be used by theaters and higher educational institutions of culture and art of Ukraine for further improvement of studying, researching process and practical activity.

Keywords: historical and cultural process, scenic speech, folk speech, literary language, church speech, manner of playing, intelligent harlequin.

Актуальність теми дослідження. Сценічна мова як соціокультурне явище є невіддільною складовою художньої культури та постає в якості кінцевої ланки ланцюга процесу еволюції «народна — літературна — сценічна мова». У цьому контексті виявлення особливостей української сценічної мови, дослідження її, становлення та її роль у вітчизняному культурному процесі сприятиме подоланню кризи культури мови в сучасній Україні, що й зумовлює актуальність цієї теми.

Постановка проблеми. У сучасний період українізації гостро постає питання мови не тільки на побутовому рівні, а і в культурній сфері, зокрема в театрі. Особливо це стосу-

ється східноукраїнської сцени, де більшість акторів поза межами театру спілкуються російською мовою. І, на жаль, це не може не вплинути на якість сценічного слова, у контексті як мелодики, так і орфоєпії. З цього приводу слід згадати проблему етнічної неоднорідності, яка існує вже багато століть, і загарбницьку політику (у цьому випадку — культурну) держав, які в різні часи володіли територією України. Це стало причиною уповільненого розвитку літературної, а згодом і сценічної української мови. На жаль, у вітчизняній науковій думці бракує досліджень, які б розкривали процес еволюції української мови від народної до сценічної в контексті історико-культурного процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мова як важлива складова культурного процесу давно є об'єктом дослідження як мовознавців, так і культурологів та мистецтвознавців. Що стосується сценічного слова в театральній сфері, то важливі наукові праці почали з'являтися лише в другій половині ХХ ст. Як було зазначено, у науковому середовищі бракує праць, які б комплексно досліджували еволюцію української мови від народної до сценічної, зокрема церковну і літературну, у контексті історико-культурного процесу. Свій внесок у вирішення цієї проблеми здійснили мистецтвознавці і мовознавці: Д. Антонович, І. Огієнко, У. Баркар, Г. Веселовська, А. Гладишева, С. Дурилін, Н. Корнієнко, М. Лабінський, Л. Танюк, Г. Лужницький, І. Макарик, І. Мельниченко, І. Черничко. Монографія А. Бурлуцького «Українське сценічне мовлення в драматичному театрі — від джерел до сьогодення» найбільше відповідає меті нашої статті, адже автор аналізує еволюцію сценічного слова через призму історії української культури.

Мета статті — проаналізувати, які етапи у своєму розвитку пройшло українське сценічне слово, які чинники цьому сприяли, а які перешкождали; розкрити особливості літературної мови; простежити, як народна і церковна мова сприяли становленню літературної мови, а згодом і сценічної мови, що дозволило проводити дослідження за алгоритмом «народна мова — літературна мова — сценічна мова» у контексті історико-культурного процесу; дослідити роль аматорського і кріпацького театру в становленні сценічного слова; проаналізувати культурно-політичну

ситуацію 30-х — 60-х рр. і її вплив на сферу сценічного слова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Л. Єльмслев вважає, що «структура мови може бути прирівняна до структури дійсності й розцінюватися як її деформоване відображення», а історизм є однією з істотних властивостей культури й мови (Баркар, 2014, с. 182). Тому можна стверджувати, що будь-які процеси в мові, зокрема і сценічне слово, залежать від історико-культурної ситуації певного регіону.

Територія етнічної України складається з багатьох історико-географічних та етнографічних земель. Тривалий час вони були частиною різних держав. Це відобразилось на їх різниці в історичному розвитку, а також на етнокультурних і демографічних особливостях, оскільки не всі етнічні землі входять до складу сучасної України, а довготривала роз'єднаність стала причиною суттєвих відмінностей у процесах етнічної ідентифікації населення.

Мова є основною ознакою, яка відрізняє одну націю від іншої — і на писемному, і на усному рівнях. Якщо звернутись до мистецтва театру, то слід згадати, що робота актора полягає у фізичній, словесній та психологічній дії з метою вплинути на партнера. Тому мова — чи не основна складова акторської майстерності, не лише допомагає простежити характер персонажа, а й виявити його соціальну та етнічну належність. Але для того щоб проаналізувати особливості функціонування сценічної мови, слід дослідити джерела її формування.

Почати варто з того, як літературна мова «виросла» з народної. Насамперед слід зазначити, що простий народ завжди доволі суттєво відстає в культурному плані від своєї інтелігенції; що позначається й на різниці в мовному вираженні. Жива народна мова ніколи не розвивається паралельно з мовою літературною, адже остання значно випереджає її. Селянство зазвичай використовує «живу говіркову мову»; на відміну від інтелігенції: культурні потреби вчених, поетів, письменників потребують глибокої й всесторонньої розвиненої мови — таку думку висловив І. Огієнко (2001). Тому можна висувати, що культурна різниця між духовним життям селян і інтелігенції завжди є і мірилом різниці народної мови від літературної.

Якщо звернутись до форми вираження, то літературна мова має консервативні усталені норми, водночас «живій» народній мові властиве багатство найрізноманітніших форм. Що ж стосується історії формування літературної мови, то потрібно наголосити, що вона почала формуватися ще за княжої доби — початку християнізації Русі в 988 р.

До середини XVI ст. панувала ідея, що церковна мова водночас є й літературною для народу, адже вона тоді майже не виходила за межі церковної. Як наголошує І. Огієнко (2001), церковною та, насамперед, мовою нашої ранньої літератури стала «слов'янська» мова, яка для більшості богослужінь використовувала книги з Болгарії.

З XII–XIII ст. «жива» народна, а також церковна та літературна мова почали різнитися: останні тяжіли до старовини, а народна мова пристосувалася до тогочасного життя, а з часів завоювання Литвою України творення літературної мови відбувалось з помітним західним впливом, що продовжилось аж до підписання Люблінської унії 1569 р., після якої Галичина повністю підпала під вплив польської мови. Згодом це стало причиною наближення української літературної мови до західнослов'янських мов, що суттєво відмежувало її від старої близькості до російської мови (Огієнко, 2001).

З 1654 р., коли Київ з Лівобережжям остаточно відійшли під владу Московії, розпочалися сильні колонізаційні рухи в Україні. Щоб оборонятися від татар, московський уряд почав заселявати дикі землі Лівобережжя, які згодом стали називатись Слобожанщиною (Огієнко, 2001).

XVIII ст. стало вирішальним для майбутньої долі української літературної мови, адже через русифікацію майже всіх сфер культури найсуттєвіших змін зазнали ті, які базувались на мові — передусім це стосувалось літератури і театру. Поширення ідейних засад Романтизму торкнулося, насамперед, розвитку народної мови та фольклору, адже українці стали цікавитися всім народним — від звичаїв до пісень, що підштовхнуло І. Котляревського написати «Енеїду», хоча в ній, як для мови літературної, ще було забагато русизмів та архаїзмів.

З відкриттям каразінського університету Харків став осередком української культури, зокрема літератури й мови, завдяки появі

преси, українським книгам і розвитку літературної мови. Якщо звернутись до драматургії, слід зауважити, що Г. Квітка-Основ'яненко був першим, хто ввів у п'єси (що раніше були повністю російськомовними) україномовного персонажа: Шельменка-денщика.

Кінець XVIII–XIX ст. характеризується як позитивними, так і негативними процесами у вітчизняній культурі — від запровадження кріпацтва до появи постійних театральних приміщень і професіоналізації вітчизняного театру, що зумовило подальший розвиток літературної мови й власне сценічного мовлення.

Мова творів Т. Шевченка згодом стала основою літературної норми. Поет намагався уникати архаїзмів, але вони доповнювали його стиль. Також Т. Шевченко майже не використовував варваризми.

Сценічна мова цього етапу базувалась на канонах класичної школи, які ґрунтувалися на європейських традиціях. Їх М. Щепкін описав таким чином: «...гра складалася із вкрай спотвореної декламації, слова вимовлялися якомога голосніше і майже кожне слово супроводжувалося жестами» (*Український драматичний*, 1967, с. 114). Мова в мелодрамах було надмірно пристрасною, без внутрішнього виправдання сценічного крику. Залишаючи сцену, після свого монологу актори підносили руку. Також сценічної мови стосувався розподіл на «профілі гри» — ампуа: інженю, гранд-дама, субретка, комік, трагік тощо (*Український драматичний*, 1967, с. 70). Д. Антонович (1925) відзначав, що трупи «були здебільшого польськомосковсько-українські» (с. 57), і за один день могли зіграти польську, російську та українську п'єси. Скоро ця традиція була витіснена реалістичною манерою гри (і відповідним мовленням), що базувалось на «щепкінській реформі» (Антонович, 1925, с. 74–75). Ця реформа згодом стане основою системи Станіславського.

Більшість театрознавців вважає першим професійним українським театральним колективом трупу, засновану М. Кропивницьким у 1882 р., саме тому, що вистави гралися виключно українською (Огієнко, 2001). Нормою сценічної мови стала вищезгадана літературна мова Т. Шевченка. Він не лише писав, а часто й публічно читав свої вірші, тому корифеї українського театру цим вдало скористались, і завдяки його надбанням виробили нові фонетичні норми. Тому саме 70-ті — 80-ті рр.

XIX ст. можна вважати періодом вирізнення української сценічної мови з підвалин літературної, попри заборони Валуєвським та Емським указами.

Погляд на природу вітчизняного театраль-ного процесу має враховувати не виключно мовний, а й інші — культурологічні, соціальні, етнічні та інші засади.

Пансько-маєткова культура стала однією зі сфер функціонування професійного театру, про що свідчить існування кріпацьких театрів, у яких використовувалась «псевдокласицистична манера гри» (Дурилін, 1957), яка мала свої суворі канони. Сценічна мова в українському кріпацькому театрі за манерою гри розмежовувалась на псевдокласицистичну та фольклорно-українську. Український кріпацький театр проіснував близько ста років і фактично став «способом трансформації культурного феномену міста, поступово перетворюючись з інтимно-родинного явища на явище міської культури», зберігши свої фольклорні культурні елементи. Це вплинуло на формування підвалин українського професійного театру, а також стало основою приватної антрепризи (Бурлуцький, 2011).

Серед аматорських труп другої половини XIX ст., що існували на добровільних засадах і в яких актори не мали спеціальної освіти, слід згадати Бобринецьку та Єлисаветградську, адже саме на їх основі виник театр корифеїв, серед його засновників: М. Кропивницький та родина Тобілевичів (І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті).

Західноукраїнські землі в XIX ст. не були єдиним цілим — як політично, так і в мовному планах, але мали значну етнічну та культурологічну спільність (Бурлуцький, 2011). Саме тому західноукраїнський театр виконував насамперед функцію «збереження національної свідомості», тобто зберігав передусім не мистецькі цінності, а «власне “Я” нації» (Лужницький, 2004, с. 344).

Складна політична та соціальна ситуація на Галичині перешкоджала створенню національного театру. Лише після створення «Руської бесіди» у Львові в 1862 р. за сприяння Ю. Лаврінського було збудовано театр, який міг виставляти не більше сорока вистав на рік. Попри те, що тоді інтелігенція розмовляла здебільшого польською мовою, після польського повстання 1830 р. галичани почали

боротьбу за національну свідомість, звернувшись до народних зразків словесності. Через бідність свого репертуару використовувались дещо видозмінені п'єси наддніпрянських, польських та німецьких авторів. Але внаслідок ідеологічної боротьби «галицька говірка» на сцені тривалий час вважалася галицьким діалектом (Бурлуцький, 2011, с. 127–128). Ця ситуація ускладнювалась відсутністю власної драматургії. Репертуар театру поповнювали або східноукраїнські твори (М. Кропивницький, П. Мирний, М. Старицький), або переклади.

На початку XX ст. відбулося наукове визнання української мови як самостійної Імператорською академією наук: «українське населення повинно мати таке ж право, як і великоруське, говорити публічно і друкувати своєю рідною мовою» (Черничко, 1998, с. 117).

На перетині двох епох відбувається функціональна перебудова культури, а разом з нею і театру — «зміна коду, шифру культури» (Корнієнко, 1998, с. 163), коли культура повинна встановити нову впорядкованість, — і тоді з'являється митець, який дає «ім'я добі», «робить процес упорядкування інтенсивнішим» (Корнієнко, 1998, с. 163–164). Саме такою особистістю, знаковою для епохи модерного національного театру, став Лесь Курбас.

Реалії 1920-х рр. сприяли тому, що, на думку Г. Веселовської (2010), «естетично опозиційне ліве мистецтво виявляється не опозиційним, а офіційно визнаним» (с. 109).

І. Макарик, аналізуючи художні погляди режисера, наголошувала: «Модернізм, який розвинувся ще до революції і який палко боронив його відданий прихильник Лесь Курбас, орієнтувався на Захід у прагненні переосмислити культурну спільноту» (Макарик, 2010, с. 15). Це проявилось в експериментах над формою і звучанням слова.

Режисер висунув ідею нового типу актора — «Розумного Арлекіна», у театрі, у якому підкреслив умовну природу акторського мистецтва, «мову дії в опозиції до психологізму» (Лабинський & Танюк, 1987, с. 47) актором, який вмів не лише діяти, а й думати. Думати через перетворення реальних образів на символічні. Це впливало і на мовне вираження, а точніше — на інтонаційне.

Лесь Курбас звертав увагу і на орфоепічні помилки. У 30-ті рр. питання нормалізації писемної та усної мови стояло досить гостро,

крім того, робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалась недостатньою кількістю підручників з теми, оскільки перша праця з питань нормативності української мови з'явилась лише в 1931 р. (Гладишева, 2007).

Возз'єднання наприкінці 30-х — поч. 40-х рр. західноукраїнських земель із Наддніпряниною хоча і розширило «географію» українських театрів, але знову загостило проблеми співіснування цих типів української культури, які позначились і на сценічному слові (Бурлуцький, 2011). Крім того, новий напрям «соціалістичний реалізм», нехай і містив орієнтацію на «правдивість» мистецтва, але деякі дослідники вважають, що цей метод правильніше було б охарактеризувати як «соціальний міфологізм — зображення дійсності не такою, як вона є, а такою, якою б вона мала бути в чийсь зацікавленій уяві, бажано — якомога радужною і правильною» (Мельниченко, 1989, с. 2), тому сценічне слово цього періоду як у театрі, так і в кіно наслідує традиції романтизму з усією його пристрасністю, емоційністю, але позбавлене картинності та ілюстрації.

З 50-х — 60-х рр. командно-адміністративний стиль керівництва поступово змінюється на творчий, ураховується думка громадських організацій, результатів оглядів-конкурсів, художніх рад, предмет «сценічна мова» став однією з основних спеціальних дисциплін в усіх вищих театральних напрямів, розширилось жанрово-стильове розмаїття п'єс (Бурлуцький, 2011).

Як соціокультурний феномен українське сценічне слово є складовою національного інформаційно-культурного простору, розвиток якого гальмується проблемами формування нової культурної ідентичності в умовах сучасності. Ці проблеми охоплюють соціальні, економічні, психологічні явища (Бурлуцький, 2011).

Як зазначає А. Бурлуцький (2011), культурний та політичний розрив між західними й східними регіонами і розрив між центром і сільськими регіонами стає причиною нерівномірності умов існування українського сценічного слова в культурній сфері, відтак і на сцені (с. 194). Ця ситуація з роками, на жаль, лише погіршилась.

Висновки. З виданням «Кобзаря» Т. Шевченка настала нова епоха не лише в україн-

ському театрі та літературі, а й у загальному культурному процесі України, адже саме завдяки творчості поета ми маємо ту літературну норму, яку згодом популяризував театр корифеїв. Але не дослідивши сценічну мову як кінцевий елемент ланки «народна — літературна — сценічна мова», ми не зможемо уникнути помилок у творенні сучасної української мови, якщо не проаналізуємо цю тему в контексті історико-культурного процесу.

Українська мова і нині переживає зміни, як на законодавчому, так і на побутовому рівні, тому і театр, як дзеркало сучасності, не може залишатись осторонь.

Список посилань

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру*. (с. 57–75). Прага: ПНТ.
- Баркар, У. Я. (2014). Мова й культура у взаємодії: підходи до вирішення проблеми. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 10. (Т. 2, с. 182–184).
- Бурлуцький, А. В. (2011). *Українське сценічне мовлення в драматичному театрі — від джерел до сьогодення: монографія*. (с. 126–194). Одеса: Астропринт.
- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. (с. 109). Київ: Фенікс.
- Гладишева, А. О. (2007). *Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: підручник*. (с. 36). Київ.
- Дурилін, С. (1957). *Творча єдність*. Київ: Державне видання образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: Репетиція майбутнього*. (с. 163–164). Київ: Факт.
- Лабинский, М. Г., Танюк, Л. С. (Сост.). (1987). *Л. Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие*. (с. 47). Москва: Искусство.
- Лужницький, Г. (2004). *Український театр: збірник праць* (Т. 1, с. 344). Львів: Львівський національний університет.
- Макарик, І. (2010). *Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років*. (с. 15). Київ: Ніка-Центр.
- Мельниченко, І. (1989, Січень 21). Соцреалізм у превентивній ідеології. *Літературна Україна*, с. 2.
- Огієнко, І. (2001). *Історія української літературної мови*. Київ: Наша культура і наука.
- Український драматичний театр: Нариси історії* (1967). (Т. 1, с. 70–114). Київ: Наукова думка.
- Черничко, І. (1998). *Українське театральне мистецтво другої половини XIX — початку XX століття*. (с. 117). Київ: Факт.

References

- Antonovych, D. (1925). *Three hundred years of Ukrainian theater*. (pp. 57–75). Prague: PNT. [In Ukrainian].
- Barkar, U. Ya. (2014). Language and culture in interaction: approaches to problem solving. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, 10. (Vol. 2, pp. 182–184). [In Ukrainian].
- Burlutskyi, A. V. (2011). *Ukrainian stage speech in drama theater — from sources to the present: a monograph*. (pp. 126–194). Odessa: Astroprynt. [In Ukrainian].
- Veselovska, H. (2010). *Ukrainian theatrical avant-garde*. (pp. 109). Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
- Hladysheva, A. O. (2007). *Stage language. Diction and orthoepic normativity: a textbook* (p. 36). Kyiv. [In Ukrainian].
- Durylin, S. (1957). *Creative unity*. Kyiv: Derzhavne vydannia obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (1998). *Les Kurbas: Rehearsal of the future*. (pp. 163–164). Kyiv: Fakt. [In Ukrainian].
- Labinskii, M. G., Tanyuk, L. S. (Ed.). (1987). *L. Kurbas: Articles and memoirs about the Kurbas Forest. Literary heritage*. (p. 47). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Luzhnytskyi, H. (2004). *Ukrainskyi teatr. Zbirnyk prats* (Vol. 1, p. 344). Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet. [In Ukrainian].
- Makaryk, I. (2010). *Shakespeare's Transformation: Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Soviet Cultural Policy in the 1920s*. (p. 15). Kyiv: Nika-Tsent. [In Ukrainian].
- Melnychenko, I. (1989, January 21). Social realism in preventive ideology. *Literaturna Ukraina*, p. 2. [In Ukrainian].
- Ohienko, I. (2001). *History of the Ukrainian literary language*. Kyiv: Nasha kultura i nauka. [In Ukrainian].
- Ukrainian Drama Theater: Essays on History* (1967). (Vol. 1, p. 70–114). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Chernychko, I. (1998). *Ukrainian theatrical art of the second half of the XIX — early XX century*. (p. 117). Kyiv: Fakt. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 31.08.2020

Л. Д. Божко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

М. М. Зайцева

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТА ЕКОНОМІЧНІ ЗАСАДИ МІСЬКОГО ТУРИЗМУ

Л. Д. Божко, М. М. Зайцева. Соціально-культурні та економічні засади міського туризму

Розглянуто міський туризм та його внесок у розвиток як міської економіки, так і загальнодержавної, соціально-культурне життя міського населення та вплив на формування іміджу країни. Виявлено тісний зв'язок між соціально-культурними й економічними складовими міського туризму. З'ясовано, що туризм є стратегічним сектором міської економіки і сприяє соціальному та культурному розвитку міста, впливає на підвищення добробуту і задоволеності життям населення, формує позитивний імідж країни у світі. Доведено, що туристична діяльність є новим джерелом доходу для місцевих громад.

Ключові слова: *міський туризм, туристична діяльність, соціально-культурні засади, економічні аспекти, імідж, туристична інфраструктура, місцева громада.*

L. Bozhko, M. Zaitseva. Socio-cultural and economic fundamentals of urban tourism

The relevance of the study. Today, tourism has become a strategic sector of the country's development, which contributes to social and cultural development, spreads the welfare and level of the population and promotes the country on the world market, as well as increases its economic value.

Urban tourism can play a vital role in rebuilding cities and promoting areas. This article discusses the importance of urban tourism, its impact on economic development and the country's image, taking into account socio-cultural and economic aspects. The development of urban tourism will significantly contribute to the improvement of urban feeling, the correctness of the city's image and new investments and employment opportunities. And most importantly, tourism depends on the great efforts of the local community and tourism investors, which are associated with the development of tourism infrastructure.

The aim of the article is to study the socio-cultural and economic foundations of urban tourism.

The methodology. The method of scientific modelling was used in the research process.

The results. In modern society, urban tourism has become one of the fastest growing segments of travel around the world due to the growing interest in cul-

tural resources and heritage, as well as urban renewal, image growth and attractiveness of territories and economic benefits for local communities. The trend of urban tourism, of course, will continue to grow. There is a sufficient level of interaction between visitors and residents, which has a positive perception of tourism and takes into account both economic and social and cultural aspects. Residents are an important part of the cultural phenomenon of urban life and a key part of the success of tourism. Exploring the relationship between tourism and urban areas, it is necessary to distinguish between primary, secondary and additional elements of tourist resources of the city, which are very important for the success of urban tourism and the attractiveness of visitors. The mass tourism sector extends to all boundaries of the infrastructure that support it. Thus, there is an intensive interaction between tourists and the host. This affects the perception of the community and residents about the socio-cultural and economic consequences. The local population plays a fundamental role, while being an integral part of tourist offers. The local community is a key element of tourism, without its support it is difficult for businesses to be sustainable. In addition, the host community influences the development process in the tourism direction. Thus, entrepreneurial success, although it depends on attractions and services, also depends on the residents.

The scientific topicality. Consideration of the socio-cultural and economic aspects of tourism in close connection and benefits of tourism for urban communities and local people

The practical significance. The materials of this article can be used to develop regional development programs or strategies for the development of cities and regions.

Keywords: *urban tourism, tourist activity, socio-cultural aspects, economic aspects, image, tourist infrastructure.*

Актуальність теми дослідження. Нині туризм є сучасним глобальним явищем, що відображає загальний розвиток суспільства та передбачає історичні, екологічні, економічні, соціальні та культурні аспекти життя. За даними Організації Об'єднаних Націй, більше половини населення світу проживає в місь-

ких територіях, а туризм є однією з головних складових культури, економіки та соціального життя багатьох міст світу. Експерти компанії Euromonitor International складають щорічний рейтинг «Top 100 City Destinations». За їх даними, у 2019 р. здійснено 1,2 млрд міжнародних поїздок. З них відвідування топ-100 міст становили 558 млн, або 46% від загального числа прибуттів (Самые посещаемые города мира).

У 2015 р. Генеральна Асамблея ООН прийняла Порядок денний у сфері сталого розвитку на період до 2030 р., який визначає 17 цілей стосовно сталого розвитку (ЦСР), зокрема цілі 11: зробити міста і населені пункти інклюзивними, безпечними, життєздатними та стійкими. Тому для багатьох міст і країн міський туризм може становити рушійну силу в їх розвитку та сприяти прогресу (План дій стосовно територіально-просторового розвитку городов в рамках реализации Новой городской повестки дня).

Зважаючи на актуальність розвитку туризму в містах, Всесвітня туристична організація виокремила цей вид туризму в окремий напрям.

Постановка проблеми. Всесвітня туристична організація спільно з «Маркетингом європейських міст» і Віденським університетом MODUL у 2014 р. почала розробку спільної рамкової структури й методики з метою зіставлення даних про міський туризм на глобальному рівні. Питання розвитку міського туризму обговорювалися на 5-му саміті Всесвітньої туристичної організації (англ. UNWTO) стосовно міського туризму, який відбувся в м. Луксорі (Єгипет), де зібралися близько 400 експертів з 40 країн для обговорення теми «Міста: місцева культура в інтересах міжнародного туриста». Такі вже чинні документи, як Стамбульська декларація і концепція «Розумне місто», дозволяють своєчасно реагувати на всі зміни в туристському секторі, застосовуючи інноваційні стратегії. Уся ця діяльність свідчить про те, що міський туризм став стратегічним елементом міського планування для багатьох міст світу, а отже, потребує детального дослідження й наукового осмислення, що також актуально і для України.

Нас, передусім, цікавить місто в його соціокультурній інтерпретації, що транслює та генерує нові смисли, цінності, соціокультур-

ний досвід, який реалізує людський потенціал і тісно пов'язаний з економічною складовою життя людини в місті. Важливим також є той факт, що культурно-освітній та евристичний потенціал міського простору не враховується або зовсім не береться до уваги в більшості досліджень міського туризму, а культурний і цивілізаційний спадок, накопичений людством, зберігається й транслюється саме містом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Новий міський туризм лише почав привертати увагу вчених. Серед західних авторів останніх років, які присвятили свої дослідження цьому складному і багатоаспектному явищу, можна назвати Н. Jang, М. Park (2020), J. Nilsson (2020), N. Stors (2020), A. Eldridge (2019), N. Grube (2019), T. Freytag, M. Bauder (2018), T. Mordue (2017). У більшості публікацій основна увага приділяється: розвитку міського туризму, відповідно до політики сталого розвитку туризму; загальному впливу практики розробки планів розвитку міського туризму на навколишнє середовище, якісне суспільство, місцеву економіку, а також історію і культуру міст; на те, як туризм допомагає змінити історичні міські райони і стає соціально нестійким, оскільки він поступово виключає місцеві спільноти, тощо.

В українській науковій періодиці також з'являються публікації, присвячені міському туризму, зокрема англomовна стаття Ш. Мд. А. Хакіма, Мд. Ю. Х. Хана (Hakeem, Khan, 2018), де автори розглядають розвиток міського туризму як ключовий напрям популяризації історичної та культурної спадщини міста серед туристів. І. З. Дуцяк і А. А. Терехух здійснили спробу обґрунтувати термінологічний апарат, пов'язаний з аналізом туристичних ресурсів міського туризму (Дуцяк, Терехух). О. О. Фастовець розкриває поняття міського (урбан) туризму й визначає основні ознаки цього виду туризму (Фастовець, 2018), О. Гаталяк та О. Ганич присвятили свої дослідження теоретичним підходам до визначення поняття туризму в містах (Гаталяк, Ганич, 2017). Під редакцією І. М. Писаревського вийшла монографія, присвячена різним питанням міського туризму (Писаревський, 2011). Проте недостатньо вивчені соціально-культурні й економічні засади міського туризму.

Мета статті — дослідження взаємозв'язку соціально-культурних та економічних засад міського туризму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процеси урбанізації в усьому світі зумовлюють збільшення числа людей, котрі живуть у містах. Зростання рівня життя людей у містах, їх ментальний зв'язок з міською цивілізацією сприяє тому, що дедалі більше людей прагнуть відвідати інші міста й доєднатися до матеріальної і духовної спадщини інших країн або спільнот. Реалізації цього бажання сприяють й інші обставини, такі, наприклад, як зниження транспортних витрат, що значною мірою викликані швидким зростанням бюджетних авіакомпаній і доступністю недорогого житла (Dunne et al., 2010; IPK International, 2013, 2016; UNWTO, 2014; Veille info Tourisme, 2014). Не останнє місце в цьому разі відіграють і досягнення в інформаційно-комунікаційній сфері, і розвиток комп'ютерних технологій. Вони підтримують маркетинг та просування міст, полегшують онлайн-бронювання подорожей і проживання. Як результат, міста більше не сприймаються просто як точки в'їзду, посадки або транзиту під час подорожі, а є самостійними місцями туристичного інтересу.

У системі туризму інтереси культури тісно переплетені з інтересами економіки. Туризм є соціально-економічною системою зі складною організацією, власною структурою, органами правління, різноманітним внутрішнім і зовнішнім зв'язків. Крім того, туризм — це вид бізнесу, що розвивається як відповідно до загальних законів бізнессфери, так і до деяких специфічних факторів.

Завдяки численним економічним перевагам, що впливають на розвиток туристичної галузі, міський туризм здобув важливий статус і посів пріоритетне місце в економічному розвитку багатьох міст, де економічні наслідки туризму є найбільше помітними та кількісними (Swarbrooke, 2000). Так, за даними Index Global Destination Cities, у ТОП-10 міст світу, що найбільше заробляють на туризмі, увійшли: Дубай (у 2016 р. витрати туристів становили 28,50 млрд дол. США, зростання у 2017 р. + 10,2%); Нью-Йорк (17,02 млрд дол. США, + 1,5%); Лондон (16,09 млрд дол. США, - 4,6%); Сінгапур (15,69 млрд дол. США, + 0,3%); Бангкок (14,08 млрд дол. США, + 10,9%); Париж (12,03 млрд дол. США,

+ 4,9%); Токіо (11,28 млрд дол. США, + 3,7%); Тайбей (9,91 млрд дол. США, + 6,9%); Сеул (9,38 млрд дол. США, + 1,8%); Барселона (8,90 млрд дол. США, + 6,9%) (Самые посещаемые города мира).

До економічних засад розвитку міського туризму можна віднести такі: залучення відвідувачів до міст призводить до збільшення витрат туристів, що сприяє розвитку підприємницької діяльності у сфері туризму, зростанню доходів та поповненню місцевого бюджету; туризм має величезний мультиплікативний ефект на місцеву економіку, отже, туристична сфера підтримує близько 50 суміжних галузей економіки, де один турист може забезпечити роботою понад одинадцять осіб, а створення додаткового робочого місця коштує в двадцять разів дешевше, ніж у галузі промисловості; ринок туристичних послуг охоплює інтереси багатьох суб'єктів господарювання — від туристичних підприємств (турагентів та туроператорів) до транспортних організацій, страхових компаній, продуктових і сувенірних магазинів, рекламних агентств, закладів освіти та інших; місто стає місцем споживання, яке користується перевагами розважальних можливостей та туризму, середовищем для продажу як інвесторам, так і окремим споживачам; масове споживання підвищує важливість диференціації туристичного продукту та послуг і спеціалізації на різних сегментах ринку (Swarbrooke, 2000).

У результаті цього туризм має тенденцію утвердитися як основна економічна діяльність та джерело доходу і зайнятості в більшості міст, а також може допомогти фінансувати збереження спадщини, стимулювати комерційну діяльність та сприяти утриманню міських служб. Крім того, туризм генерує інформованість щодо збереження спадщини, оживляє інтерес людей до культури, поліпшує імідж міста та створює сильніше почуття самобутності й добробуту в місцевій громаді. Водночас маркетингові зусилля, формування бренду міста впливають на зацікавленість громадян та сприяють залученню інвестицій, що надає можливості створювати нові культурні інфраструктури, збільшує кількість культурних подій, якими можуть скористатися всі містяни.

Отже, економічні переваги від міського туризму є очевидними, але головна проблема полягає в збалансованості між витратами та

прибутками від туристичної діяльності. Міста, які мають розвинену економічну базу, можуть ефективніше використовувати переваги туризму. Натомість, як ступінь економічної залежності міста від цього сектора зростає, впливи на туризм стають негативнішими (неповний робочий день, низька кваліфікація та недостатня оплата праці). Тому є необхідність у постійних державних інвестиціях у туристичну інфраструктуру й визначні пам'ятки для того, щоб підтримувати конкурентні позиції та отримувати економічні вигоди від інвестицій у вигляді прибутку.

Соціокультурні засади організації дозвілля формують цінності сучасного суспільства, зокрема економічні. Створення культурного досвіду, особливо пам'яток, є фундаментальною частиною суспільства, де музеї, театри, галереї, пам'ятки архітектури, парки, заповідники, історичні місця, мова, звичаї та традиції, культурна спадщина відіграють важливу роль для культурного досвіду відвідувачів. Культурна мотивація в туризмі паралельна зростанню інтересу до культури загалом, а її збільшення призведе до зростання кількості відвідувачів короткострокових подорожей щодо усіх видів визначних пам'яток, які не обмежуються містами чи регіонами. Крім того, міський культурний туризм не є настільки сезонним, як інші сегменти, хоча і має суттєві відмінності між буднями, вихідними та святковими днями.

Також підвищення освітнього рівня населення пов'язане зі зростаючим інтересом до спадщини та культури. Нині існують різні програми обміну, які сприяють зростанню мовного туризму. Крім того, сучасна демографічна тенденція надзвичайно сприятлива для культурного туризму. До соціальних аспектів туризму можна віднести і диверсифікацію способу життя, потужність засобів масової інформації та моди. Масове споживання сприяло переходу до індивідуальних моделей. Нові аспекти життя спрямовані на комерційні товари, які мають відмінності в споживанні на різних сегментах ринку, і збільшення товарів та послуг з коротким життєвим циклом споживання. Це підвищує важливість диференціації продукції та спеціалізації на сегментах ринку, що розвивається, як і відзначають дослідники (Eldridge, 2019; Freytag, Bauder, 2018).

Зростання туристичного інтересу до об'єктів культурної спадщини також пов'язано з відчуттям ностальгії та дезорієнтації, яку породжує сучасність та призводить до збільшення кількості організацій, що займаються збереженням спадщини й підвищують інтерес до відвідування об'єктів спадщини. А ностальгія, водночас, також є економічним ресурсом, від якого залежить прибутковість бізнесу.

Переваги аспектів культурного туризму очевидні, але наявні і певні проблеми: перенаселеність, запозичення культурних цінностей, що може загрожувати збереженню культурної спадщини. Крім того, перетворення певних культурних елементів на туристичні продукти може зумовлювати втрату сенсу та спрощення, а багатофункціональні простори з новими видами діяльності й високі ціни можуть витіснити місцеве населення.

Місцева громада є основним елементом туризму, оскільки без її підтримки підприємствам туристичної індустрії достатньо складно бути стійкими. Крім того, громада суттєво впливає на розвиток туристичного напрямку. Підприємницький успіх у туризмі залежить як від визначних пам'яток та послуг, так і від мешканців та їх гостинності. Звичайно, попит буде зосереджуватись в основному в місті або районі з давньою історією, автентичним спадком та розвиненою інфраструктурою, приносячи економічну вигоду для громад, які приймають, і сприяючи популяризації міста. Тому розвиток туризму потребує постійних вкладень та інвестицій (Писаревський, 2011).

Міський туризм складається з різноманітних видів туристичної діяльності (рекреація, розваги, шопінг, участь у спеціальних і ділових зустрічах, організація художніх галерей, концертів, фестивалів, виставок, шоу та музеїв, відвідування родичів тощо). Кожна локація міського туризму може бути привабливою водночас з декількох сторін: історичної, культурної, економічної. Зосередження таких локацій в одному місці сприяє розвитку різноманітних видів туризму: ділового, шоп-туризму, розважального, медичного, спортивного, культурного, історичного, креативного тощо. Крім того, однією з форм туризму є відвідування родичів, що також широко поширено в містах.

Міста притягують не лише туристів, а й підприємців, які бажають задовольняти по-

треби туристів. Особливо цікавими в цьому плані є мегаполіси з їх великою кількістю рекреаційних закладів, розвинутою соціальною інфраструктурою, наявністю різноманітних місць проживання різного рівня комфортності, транспортною системою тощо (Freitag, Bauder, 2018).

У процесі дослідження взаємозв'язку соціально-культурних та економічних аспектів туризму і міських територій необхідно розрізняти первинні, вторинні та додаткові елементи туристичних ресурсів міста.

До первинних елементів можна віднести музеї та художні галереї, театри та кінотеатри, концертні зали, конвенційні центри, спортивні клуби, нічні клуби, казино, організовані заходи, фестивалі, історичні вулиці, цікаві будівлі, старовинні пам'ятники та статуї, парки й зелені насадження, набережні, людні місця, мову, місцеві звичаї та костюми, культурну спадщину, доброзичливість, безпеку, дозвілля, що є основними причинами, які мотивують туристів відвідувати міста.

До вторинних елементів — заклади розміщення, громадського харчування, магазини, ринки тощо. А до додаткових елементів — доступність, транспорт та парковку, туристичну інформацію, які також надзвичайно важливі для успіху міського туризму, але не є головними для привабливості відвідувачів (Ali Yilmaz, Dr. Semra Gunay, 2012).

Кожен з цих елементів може бути представлений окремою організацією туристичної індустрії. Ці організації мають певну організаційно-правову форму власності, цілі та місію, структуру підприємства, кадри і трудовий потенціал, корпоративну культуру та організують діяльність в умовах конкуренції. Щоби бути рентабельними й ефективно використовувати виробничі фонди та отримувати прибуток, вони повинні стати конкурентоспроможними на туристичному ринку. Саме від ефективної діяльності підприємств туристичної індустрії залежить поповнення місцевих бюджетів, зайнятість і доходи населення, асортимент продукції, якість наданих послуг, інфраструктура та привабливість міста як туристичного об'єкта.

Останнім часом як у національному, так і в міжнародному туризмі спостерігається підвищення туристичного інтересу до міста. Підвищення рівня доходів у містах зумовлює збільшення кількості охочих приємно прово-

дити вільний час поза оселею: відвідувати різноманітні розважальні заходи, споживати їжу і напої в закладах ресторанного господарства та на свіжому повітрі, здійснювати покупки тощо. Зростання попиту на дозвілля посприяло широкому впровадженню рекреаційних заходів для проведення дозвілля. Міська молодь надає перевагу розвагам, спорту та іншим інтерактивним заходам, водночас історичний і культурний напрями більший інтерес викликають у дорослого населення.

Розвиток транспортної індустрії та зв'язку зумовив посилення громадських взаємозв'язків між близькими та далекими містами. Глобалізація та міжнародне співробітництво, яке зростає, спричинили появу МІСЕ-індустрії. До 2026 р. глобальний ринок ділового туризму оцінюватиметься в 1,658 трлн дол., щорічний приріст становитиме в середньому 3,7% (Travel & Tourism Economic Impact 2014 World). Великі міста стали осередками цього виду туризму. Цьому також сприяло те, що з появою лоукостів подорожі стали дешевшими та доступнішими.

Збільшення імміграції для проживання в інших містах чи інших країнах зумовило зростання контактів між містами та збільшення відвідування родичів. Нині міські громади усвідомили важливу роль туризму в розвитку і трансформації міст. Туризм дедалі в більшій кількості міст стає важливим напрямом соціокультурної та економічної діяльності. Це також пов'язано з тим, що в старих індустріальних країнах значно скоротилися доходи від традиційної економічної діяльності в містах, тому вони змушені шукати нові джерела заробітку, яким є туристична діяльність. Орієнтація на туризм особливо зростає та стає вирішальною за економічного й регіонального спаду в старих промислових містах (Castela, 2018).

Ще одним важливим фактором розвитку міського туризму нині є зростання конкуренції серед міст за залучення туристів. Міські ради, розуміючи переваги туризму, намагаються вирішити економічні та соціокультурні проблеми міст, змагаються за збільшення своїх доходів у туристичній діяльності для отримання більшої частки національного й міжнародного туризму.

Глобалізація та міжнародна економічна політика посилили значення маркетингової сфери, а з нею й інтерес до брендингу територій. Міська економіка набуває дедалі біль-

шого значення, оскільки державні економіки втрачають свою важливість, переходячи через кордони країн у процесі глобалізації світу. Світ прискорює місцеву спеціалізацію на основі порівняльних переваг, а зростаюча глобалізація ринків надає змоги міській економіці посісти своє місце. Місцева влада, яка має наміри розвивати свої місцеві райони, повинна шукати нові можливості, а туризм не лише може сприяти розвитку малого, середнього та великого бізнесу в містах, а й також допомогти конкурувати з сусідніми містами і навіть з містами світу (Ali Yılmaz, Dr. Semra Gunay, 2012).

Результатом конкуренції з іншими містами є підвищення якості життя населення, пожвавлення економіки міста, оновлення міста, залучення нових інвестицій, забезпечення зайнятості та сталого розвитку. Таким чином, туризм стає важливою економічною й соціокультурною діяльністю міста, яка нині прагне залучити інші інвестиції та споживачів у контексті підвищення глобальної конкурентоспроможності.

Розвиток міського туризму, паралельно з іншими економічними цілями, такими як залучення внутрішніх інвестицій та відродження міста, може поліпшити імідж і підвищити популярність міста та країни загалом, таким чином привернути інтерес інвесторів. Культурні об'єкти, пам'ятки спадщини, музеї, різні туристичні заходи і творчий бізнес є головними компонентами культури та туризму і сприятимуть залученню інвестицій для розвитку міста.

Важливим фактором впливу туризму на міські райони є зростання зайнятості. Туризм збільшує виробництво сотень різних видів виробничої діяльності, від продуктів харчування до подарунків, від продажу автомобілів до меблів у приміщеннях розміщення тощо. Туристи вносять вагомий внесок в економіку та відкривають нові можливості працевлаштування, витрачаючи гроші на проїзд, проживання, подорожі-розваги, вечерю, магазини, сувенірні магазини тощо. Позитивний вплив туризму на економіку міста проявляється в підприємницькій діяльності як можливість отримати прибуток та поповнювати доходи місцевого бюджету від розвитку туристичної діяльності. Особливо це стосується міст, у яких погіршується економіка, а туризм тут можна розглядати як можливість стимулюва-

ти економіку. Також міський туризм відіграє значну роль, допомагаючи змінити імідж території та взаємодоповнює інші види діяльності. Зокрема, сприяє поліпшенню процесів фізичного відродження територій у результаті проведення великомасштабних спортивних або культурних «мега-заходів», проєктів реконструкції, створення або реконструкції художніх галерей, театрів і музеїв.

Крім того, розвиток міського туризму впливає на сприйняття та вигляд міста. Завдяки побудованим шляхам, прикрашанню вулиць квітами, освітленню міста, благоустрою парків, зовнішнього виду будівель привабливість міст зростає.

Для поліпшення свого іміджу різні міста обирають свій напрям туристичної діяльності. Деякі з них акцентують на шопінгу та діловому туризмі, деякі на спорті, а деякі зосереджуються на культурній діяльності. Реалізація туристських проєктів надає успішні результати в значних пропорціях, особливо в міських районах, що мають вихід до берегів річок і водойм.

Таким чином, завдяки розвитку туризму, новим підприємствам та залученим інвестиціям, відбувається оновлення іміджу міста. Відвідування міста значною кількістю туристів сприятливо впливає на економіку міста й пожвавлює економічну діяльність у виробництві, особливо пов'язану з послугами та торгівлею.

Висновки. Отже, дослідження взаємозв'язку соціально-культурних та економічних засад міського туризму засвідчило, що інтереси культури тісно переплетені з інтересами економіки. Міський туризм може стати головним інструментом регіонального розвитку і привабливою можливістю для економічної перебудови, особливо там, де відбувся спад традиційних видів діяльності, оснований на ресурсах. Туризм як трудовий та інтенсивний сектор допоможе оновити економіку, залучивши інвестиції й нові можливості для бізнесу в містах, а соціокультурне значення туризму, водночас, визначатиметься через характеристику його привабливості та параметри оцінювання туристом вражень від туризму.

Підвищення інтересу до міського туризму підкріплюється зростаючим попитом туристів на міські історичні пам'ятки, міста та

зосереджує увагу влади на ролі туризму у відродженні міських територій і їх економіки.

Для того щоб запобігти негативним аспектам туризму, має бути налагоджена адекватна взаємодія соціокультурних та економічних засад міського туризму й економічної і соціальної політики, а також є необхідним формування регіональної стратегії розвитку туризму.

Список посилань

Гаталяк, О., Ганич, О. (2017). Теоретичні підходи до визначення поняття туризму в містах. *Географія. Економіка і туризм: національний та міжнародний досвід*, Матеріали XI наукової конференції з міжнародною участю. (с. 50–55). Львів.

Дуцяк, І., Теребух, А. Методологічні аспекти аналізу ресурсів міського туризму. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Відновлено з www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2015/13-2015/33.pdf.

Писаревський, І. М. (Ред.). (2011). *Туризм і місто: досвід, проблеми та перспективи: монографія*. Харківська національна академія міського господарства. Харків.

План действий по территориально-пространственному развитию городов в рамках реализации Новой городской повестки дня: практические решения, контроль и оценка. Восстановлено из <https://www.un.org/ru/chronicle/article/21902>.

Самые посещаемые города мира. Восстановлено из <https://incomartour.com.ua/news/349>.

Фастовець, О. О. (2018). Міста як центри розвитку міського (урбан) туризму. *Young Scientist*, 4.2 (56.2), 167–170.

Ali Yilmaz, Dr. Semra Gunay (2012). *Urban Tourism and Its Contribution to Economic and Image Regeneration*. Відновлено з https://www.researchgate.net/publication/329529240_Urban_Tourism_and_Its_Contribution_to_Economic_and_Image_Regeneration.

Castela, Ana (2018). Impacts of Tourism in an Urban Community: The Case of Alfama. *Athens Journal of Tourism*. Vol. 5, Issue 2, 133–148.

Dunneet al., 2010; IPK International, 2013, 2016; UNWTO, 2014; Veille info Tourisme, 2014.

Eldridge, A. (2019). Strangers in the night: nightlife studies and new urban tourism. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, 11 (3), 422–435.

Freytag, T., Bauder, M. (2018). Bottom-up touristification and urban transformations in Paris. *Tourism Geographies*, 20 (3), 443–460.

Grube, N. (2019). Touristifizierung “stadtverträglich” machen. Neue Ansätze in der Berliner Tourismus politik. Freytag, T. & Kagermeier, A. (Eds.). *Touristifizierung urbaner Räume? Studien zur Freizeit- und Tourismusforschung*, Bd 15. (s. 59–72). Mannheim, MetaGis-Verlag.

Hakeem, S. M. A., & Khan, M. Y. (2018). Urban tourism: the perspective on tourism impacts in Cambridge, United Kingdom. *Marketing and Management of Innovations*, 3, 268–275.

Jang, H., Park, M. (2020). Social media, media and urban transformation in the context of overtourism. *International Journal of Tourism Cities*, 6 (1), 233–260.

Mordue, T. (2017). New urban tourism and new urban citizenship: researching the creation and management of postmodern urban public space. *International Journal of Tourism Cities*, 3 (4), 399–405.

Nilsson, J. (2020). Conceptualizing and contextualizing overtourism: the dynamics of accelerating urban tourism. *International Journal of Tourism Cities, ahead-of-print*.

Stors, N. (2020). Constructing new urban tourism space through Airbnb. *Tourism Geographies*.

Swarbrooke, J. (2000). Tourism, economic development and urban regeneration: a critical evaluation. Robinson, M., Sharpley, R., Evans, N., Long, P. and Swarbrooke, J. (Eds.). *Developments in Urban and Rural Tourism*. (pp. 269–286). London: Business Education Publishers Ltd.

Travel & Tourism Economic Impact 2014 World. *World Travel & Tourism Council*. (p. 10).

References

Hataliak, O., Hanych, O. (2017). Theoretical approaches to defining the concept of tourism in cities. *Heohrafiia. Ekonomika i turizm: natsionalnyi ta mizhnarodnyi dosvid*, Proceedings of the XI scientific conference with international participation. (p. 50–55). Lviv. [In Ukrainian].

Dutsiak, I., Terebukh, A. Methodological aspects of the analysis of urban tourism resources. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Retrieved from www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2015/13-2015/33.pdf. [In Ukrainian].

Pysarevskiy, I. M. (Ed.). (2011). *Tourism and the city: experience, problems and prospects: monograph*. Kharkiv National Academy of Municipal Economy. Kharkiv. [In Ukrainian].

Action plan for territorial and spatial development of cities in the framework of the implementation of the New Urban Agenda: practical solutions, monitoring and evaluation. Retrieved from <https://www.un.org/ru/chronicle/article/21902>. [In Russian].

The most visited cities in the world. Retrieved from <https://incomartour.com.ua/news/349>. [In Russian].

Fastovets, O. O. (2018). Cities as centers of urban (urban) tourism development. *Young Scientist*, 4.2 (56.2), 167–170. [In Ukrainian].

Ali Yilmaz, Dr. Semra Gunay (2012). *Urban Tourism and Its Contribution to Economic and Image Regeneration*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/329529240_Urban_Tourism_and_Its_Contribution_to_Economic_and_Image_Regeneration. [In English].

- Castela, Ana (2018). Impacts of Tourism in an Urban Community: The Case of Alfama. *Athens Journal of Tourism*. Vol. 5, Issue 2, 133–148. [In English].
- Dunneet al. 2010; IPK International, 2013, 2016; UNWTO, 2014; Veille info Tourisme, 2014. [In English].
- Eldridge, A. (2019). Strangers in the night: nightlife studies and new urban tourism. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, 11 (3), 422–435. [In English].
- Freytag, T., Bauder, M. (2018). Bottom-up touristification and urban transformations in Paris. *Tourism Geographies*, 20 (3), 443–460. [In English].
- Grube, N. (2019). Touristifizierung “stadtverträglich“ machen. Neue Ansätze in der Berliner Tourismus politik. Freytag, T. & Kagermeier, A. (Eds.). *Touristifizierungurbaner Räume? Studien zur Freizeit- und Tourismusforschung*, Bd 15. (s. 59–72). Mannheim, MetaGis-Verlag. [In Deutsche].
- Hakeem, S. M. A., & Khan, M. Y. (2018). Urban tourism: the perspective on tourism impacts in Cambridge, United Kingdom. *Marketing and Management of Innovations*, 3, 268–275. [In English].
- Jang, H., Park, M. (2020). Social media, media and urban transformation in the context of overtourism. *International Journal of Tourism Cities*, 6 (1), 233–260. [In English].
- Mordue, T. (2017). New urban tourism and new urban citizenship: researching the creation and management of postmodern urban public space. *International Journal of Tourism Cities*, 3 (4), 399–405. [In English].
- Nilsson, J. (2020). Conceptualizing and contextualizing overtourism: the dynamics of accelerating urban tourism. *International Journal of Tourism Cities*, ahead-of-print. [In English].
- Stors, N. (2020). Constructing new urban tourism space through Airbnb. *Tourism Geographies*. [In English].
- Swarbrooke, J. (2000). Tourism, economic development and urban regeneration: a critical evaluation. Robinson, M., Sharpley, R., Evans, N., Long, P. and Swarbrooke, J. (Eds.). *Developments in Urban and Rural Tourism*. (pp. 269–286). London: Business Education Publishers Ltd. [In English].
- Travel & Tourism Economic Impact 2014 World. *World Travel & Tourism Council*. (p. 10). [In English].

Надійшла до редколегії 26.03.2021

К. Р. Куртєва

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ЗАРОДЖЕННЯ ПРИКАРПАТСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ ОСМИСЛЕННЯ В ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛАХ

К. Р. Куртєва. Зародження прикарпатської хореографічної культури та її осмислення в літературних джерелах

Виконано аналіз літературних джерел, у яких досліджується процес зародження та розвитку хореографічної культури Прикарпатського регіону як етнокультурної спадщини українського народу. Визначено особливості танцювального канону регіону, який формувався в результаті взаємовпливів регіональних культур та культур сусідніх народів, набував своєї неповторності, етнічної самобутності, колоритності, що вможливило, у подальшому, його ідентифікацію серед широкої палітри хореографічного матеріалу різних регіонів України та світу.

Ключові слова: *культура, хореографічна культура, фольклор, танець, народний танець.*

K. Kurtieva. The origin of the Subcarpathian choreographic culture and its perception in literary sources

The aim of the article — to analyze and highlight the preconditions for the emergence of Subcarpathian choreographic culture and to carry out historiographical analysis of published artistic, folklore, ethnographic literary sources, which are focused on the consideration and perception of the origin and development of dance culture of Subcarpathia.

The methodology. General scientific, specific scientific and special methods were used to reveal the general principles of the research topic. The basic methodological basis is based on the culturological approach. Since culture is constantly in the process of movement, a hermeneutic approach and a historical method of research were used to study it. The method of analysis is a thorough method that was used in the study of various literature sources and substantiation of conclusions.

The results. It can be stated that the issue of the emergence of the culture of Subcarpathia has not been studied sufficiently. The first mention of its origin is found in the chronicles. The fiction reflects the life, way of life, culture, dance in particular, the people of Subcarpathia. Of great value are historical and ethnographic works in which scholars study the rites and dance traditions of the region. Researches of choreographic art by V. Avramenko, K. Vasylenko, V. Verkhovynets, R. Herasymchuk are more immersed

in the coverage of the development of choreographic art. Modern scientists continue and improve the scientific works on the theory of choreography that are based on the works and creative heritage of their predecessors. However, there is a lack of research on the interaction of regional cultures and the cultures of neighbouring peoples in relation to the culture of Subcarpathia, which gives impetus to further research in this area.

In our opinion, in terms of research by scientists and analysis of literary sources, the choreographic art of the Carpathian region was formed for a fairly long period of time and continues its development today.

The scientific topicality. This work is probably the first attempt to investigate the moment of origin of Subcarpathian culture, the influence of other cultures and to analyze and structure in more detail the literary sources that reveal this issue, as this issue has not acquired a sufficient comprehensive coverage of modern domestic science.

The practical significance. The information contained in the article can be useful for students, teachers and researchers of Subcarpathian culture.

Keywords: *culture, choreographic culture, folklore, dance, folk dance.*

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що питання зародження прикарпатської хореографічної культури та його осмислення в літературних джерелах відображено доволі суб'єктивно, подано крізь призму історико-соціокультурних факторів та позиції конкретного автора. Воно не набуло достатнього об'єктивного комплексного висвітлення в сучасній вітчизняній науці. Здійснений аналіз засвідчує необхідність відстеження впливів культурних надбань сусідніх народів на хореографічну культуру Прикарпатського регіону та здійснення об'єктивізації досліджень у цьому напрямі.

Постановка проблеми. Проблематикою статті є вивчення й комплексний аналіз проблеми зародження хореографічної культури Прикарпатського регіону та специфіки її висвітлення в літературних джерелах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Наукові дослідження в галузі вивчення національної культури Прикарпаття здійснювали такі відомі науковці, як В. Авраменко (1895–1981), К. Василенко (1925–2002), В. Верховинець (1880–1938), Р. Гарасимчук (1900–1976), М. Грушевський (1866–1934), А. Гуменюк (1916–1982), А. Терещенко (1806–1865), П. Чубинський (1839–1884), В. Шухевич (1849–1915) та ін.

На сучаснішому етапі ґрунтовне вивчення хореографічної культури Прикарпаття простежується в працях К. Балог, О. Голдрич, Д. Демків, В. Пастух, Б. Стасько та ін.

У новітніх дослідженнях О. Бігус «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону» (2015 р.), Л. Триняк «Покуття в етнографічних дослідженнях ХІХ – 30-х рр. ХХ ст.» (2018 р.) та Н. Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століть» (2019 р.) питання зародження хореографічної культури Прикарпаття подано оглядово, а аналіз літературних джерел здійснюється принагідно в контексті окремих культурно-історичних аспектів.

Мета статті – проаналізувати й висвітлити передумови виникнення прикарпатської хореографічної культури та здійснити історіографічний аналіз опублікованих художніх, фольклорних, етнографічних літературних джерел, увага в яких зосереджувалась на розгляді й осмисленні проблеми зародження та розвитку танцювальної культури Прикарпаття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

На сучасному етапі розвитку людства є нагальна потреба у зверненні до національних джерел культури свого народу для збереження своїх ідентичності та національної самобутності в час всесвітньої глобалізації. Розвиток та збереження національної культури – запорука соціально-економічного розвитку країни. Народний танець становить невіддільну частину культури нашого народу. Його вивчення та розвиток значно посприяють збереженню всієї української культури.

Зародження танцю як мистецтва почалося ще в доісторичну епоху. У той період танець виконував, радше, ритуальну функцію, ніж мистецьку. Ця тенденція простежувалась і в культурах стародавніх Єгипту і Греції. Натомість танець у Стародавньому Римі в означений

час уже почав набувати форми видовища, а не ритуалу.

Філософи античності, такі як Аристотель, Атеней, Дамон, Квінтіліан, Ксенофонт, Піфагор, Платон, Плутарх, Протагор, Сократ, Філострат у своїх працях висували припущення щодо природи танцю як мистецтва.

Початок зародження танцю співпав з початком зародження людства. Змінювалась людина – змінювався і танець. Танець первісної людини докорінно відрізнявся від танцю сучасного, у первісному світі він був способом не культурного самовираження, а передання думок, інформації, засобом ретрансляції певних навичок та досвіду.

У часи Київської Русі швидко розвивались народні мистецтва, і театр не став винятком. Фундаментом його розвитку було танкове мистецтво доісторичної людини. Танець на Русі називався «плясом», який становив груповий танець під пісенний супровід. Згадки про народні танці існували в давньоруських літописах, наприклад, зберігся опис літописцем загальних народних розваг: весілля, вечорниць, обрядових свят та ін. (Чугаєва, 2018). Дослідники вважають першими «професійними танцівниками» скоморохів, які виступали в театрах; вони ж і стали носіями народних традицій, зокрема танцювальних.

Хороводи були одним з найпоширеніших видів танцю. Ще з кінця ХІХ ст. хороводи почали досліджувати В. Гнатюк, М. Лисенко, С. Титаренко, П. Чубинський, а дещо пізніше ці розвідки зацікавили П. Григор'єва та А. Гуменюка. Під час вивчення фольклорних зразків вони зафіксували хороводи, передусім ідеться про записи календарно-обрядових танців.

Хороводи, на думку ще одного дослідника, К. Василенка, були невіддільною частиною обрядів, звичаїв, язичницьких пережитків.

До складу Київської Русі входило понад 100 слов'янських племен і 5 князівств. З розвитком останніх відбувалися етнічне становлення земель та зародження культурних центрів на території тогочасної Русі. У 1199 р. утворилось Галицько-Волинське князівство, яке зазнало найбільшого розквіту в часи правління Данила Галицького (1201–1264 рр.).

«Галицько-Волинські землі були найдавшим на заході форпостом східнослов'янської культури... Розвиток культури в Галицько-Волинському князівстві, – як зазначав академік

І. Крип'якевич, — сприяв закріпленню історичних традицій Київської Русі... Спадщина Київської Русі була одним з істотних чинників єднання культур східноєвропейських народів» (Крип'якевич, 1984, с. 148–149).

Народна творчість Київської Русі та впливи західної й східної сусідських культур сприяли формуванню самобутньої слов'янської культури на теренах Галицько-Волинської держави. Тобто, на історичній основі культури Київської Русі відбулося виокремлення ознак регіональної культури, зокрема танцювальної. Саме на території Галицько-Волинського князівства почала зароджуватись прикарпатська культура і передусім — танцювальна.

На розвитку танцю, як виду культури, позначились різні історичні епохи. Цей вплив є як позитивним, так і негативним.

Українська культура складається з культур її численних регіонів. Хореографічна культура різниться манерою виконання, лексикою, костюмами, музикою. «Відсутність сталої системи запису танців та окремих рухів, що вона б задовольняла науковців-фольклористів та балетмейстерів, призводить до появи розбіжностей між минулим танцювальним надбанням українців та сучасністю» (Пісклова, 2013, с. 157–158).

Прикарпаття тривалий час перебувало під ярмом різних країн. Цей факт суттєво вплинув на формування культури регіону. Культурні впливи танцювального мистецтва Молдавії, Польщі, Румунії, Сербії, Словаччини, Угорщини, Чехії та інших держав позначились на формуванні хореографічної культури регіону. Танцювальне мистецтво набувало специфічних лексичних і стилістичних ознак, що почали його виокремлювати з національної української хореографічної культури. Цей аспект у літературі майже не висвітлюється, хоча є важливим чинником її формування.

Прикарпатська хореографічна культура є доволі цікавою для вивчення. Тут проживають такі етнографічні групи населення, як гуцули, бойки, ополяни, покутяни, лемки. Майстри художнього слова І. Франко, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Кобилянська, Ю. Федькович, І. Котляревський, Г. Хоткевич та інші зображали культурний колорит Прикарпатського регіону у віршах, оповіданнях, повістях. І. Франко вивчав гуцульські коломийково-козачкові танці. У роботі «До історії коломийкового розміру»

він базувався на їхній давній історії. Новели В. Стефаника про тяжкий жереб галицьких селян і повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» навіть стали основою для художніх фільмів.

Цей край цікавив також етнографів та фольклористів і спонукав їх до досліджень. Видатні науковці-етнографи й збирачі фольклору, такі як В. Шухевич, П. Чубинський, І. Юцишин, В. Верховинець, В. Гнатюк, Ф. Колеса, М. Лисенко, С. Титаренко, М. Грінченко та інші здійснювали наукові розвідки цього краю і досліджували його танцювальні традиції. У 1848 р. український етнограф О. Терещенко досліджував обрядовість Гуцульщини, далі дослідженням цього регіону займався П. Чубинський. Саме П. Чубинський, виходячи зі свого бачення танцю, започаткував описову методику фіксування танцю, яка, у подальшому, стала основою сучасної описової системи.

Гуцульську культуру вивчав В. Шухевич. Результатом його дослідження стала праця в п'яти томах «Гуцульщина» (1899–1908 р.). Вітчизняні та зарубіжні науковці поділяли думку про те, що «Гуцульщина» стала першою значною роботою, у якій описана як матеріальна, так і духовна культура гуцулів Галичини. Однак науковці критикували те, що автор описав лише галицьку частину Гуцульщини, не виконавши порівняння із закарпатською та буковинською її частинами.

Третій том монографії присвячено побуту, обрядам, танцям гуцулів. А. Гуменюк зауважив, що в праці «Гуцульщина» В. Шухевич, поряд із записами численних вокальних та інструментальних мелодій коломийок, надає також загальну характеристику їх хореографії і особливостей виконання. Гуцулка, коломийка, аркан, півтора, козачок, шипітський танець та інші, за визначенням В. Шухевича, є найпоширенішими танцями на Гуцульщині. У них використовуються такі танцювальні рухи, як тропот (вид дрібушки), гайдук (присядка), голубці й різноманітні кружляння. «Оті кілька сторінок, що їх В. Шухевич присвятив гуцульським танцям, фактично були першим повідомленням про побутування їх серед населення західних областей України» (Гуменюк, 1963). Ця праця А. Гуменюка за типом викладення матеріалу була описовою, проте посіла гідне місце серед досліджень прикарпатської культури.

Дослідники часів «радянської України», такі як К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, у своїх дослідженнях намагались віднайти, зафіксувати та зберегти танцювальний матеріал і традиції українського народу, які в той час піддавалися викоріненню, критиці та перебували в статусі дургорядних.

У праці «Теорія українського народного танцю» (1919 р.) В. Верховинець виконав опис рухів, кроків, ходів, позицій, фігур, комбінацій танців. Це дослідження заклало підвалини української народної хореографії, у ньому науково опрацьовано, узагальнено й систематизовано автентичний фольклорний танцювальний матеріал. Він, так само, як і П. Чубинський, працював та удосконалював методику запису народного танцю, у результаті створив власну систему запису хореографічного матеріалу. У «Теорії...» В. Верховинець виклав своє бачення розвитку українського танцю.

К. Василенко у своїй праці «Український танець» зазначив: «В. Верховинець значно збагатив сценічну палітру танцю, переносив на сцену етнографічно-фольклорні замальовки й обряди, звичаї з танцями, піснями, атрибутією, розробив стилістичну лексику, багато працював над музикою для українських танців... Дослідник зібрав і систематизував надзвичайно цінний матеріал, характерний для українського танцювального фольклору» (Василенко, 1997, с. 105).

В. Авраменко, український емігрант, учень та послідовник В. Верховинця, досліджував українські народні танці й популяризував українське хореографічне мистецтво в Канаді та Америці. Танці, створені на основі хореографічної лексики Прикарпатського регіону: «Коломийка», «Аркан коломийський», «Танець Довбуша», «Вільний гуцул» та інші, підкорювали глядачів Канади, Америки, Франції, Ізраїлю та інших країн. Результатом наукового дослідження історії українського танцю стала праця В. Авраменка «Українські народні танки, музика, стрій», що вийшла друком у 1947 р. в Канаді. У ній описано танкові кроки (чоловічі та жіночі) й 18 українських народних танків, до яких входять і танці Прикарпаття. Суттєвим доповненням опису стала наявність нот та фотографій (Авраменко, 1947). Ця праця віддзеркалювала бачення дослідника української хореографії як люди-

ни, яка більшу частину свого життя провела за межами України та була не заангажована, оскільки друк видання припадає на «радянський час». Його постановки вважались «відірваними від життя», тобто занадто вишкolenними і перенасиченими великою кількістю складних елементів, що не притаманно суто народному танцю. Він намагався прикрасити народний фольклорний танець, як йому здавалось, зробити його ще кращим.

Фольклорно-хореографічні розвідки А. Гуменюка в різні куточки України набули відображення в матеріалах книги «Народне хореографічне мистецтво України» (1963 р.), де висвітлено точку зору науковця з історії походження та розвитку української народної хореографії, а також у збірці «Українські народні танці» (1969 р.), де вчений подав авторську тематичну й жанрову класифікацію та характеристику танців. Перший розділ збірки присвячений опису умовних позначень, термінів, положенню голови, рук, ніг, корпусу (Гуменюк, 1969, с. 33–52). Другий — описує рухи українського народного танцю, зокрема й рухи, характерні для народних танців Прикарпаття (там само, 1969, с. 52–100). У збірці представлено 140 танців з усіх регіонів України, зокрема й Прикарпатського регіону: гуцулки, коломийки, верховини. «Українські народні танці» — це збірка, видана за часів «радянської України», коли національні особливості кожної окремої культури народів, що входили до складу СРСР, нівелювались та применшувались. Це своєрідний «замах» на свою національну ідентичність.

Грунтовне дослідження танцю Прикарпаття виконав Р. Гарасимчук у монографії «Tance huculskie» («Гуцульські танці») 1939 р. «Книга проілюстрована 26 мапами з географією поширення окремих танців, 64 відбитками та 6 графічними таблицями з чорно-білим зображенням танцювальних рухів і кроків» (Мартинів, 2017). У праці «Народні танці українців Карпат» у двох книгах: «Гуцульські танці» та «Бойківські і лемківські танці» (Гарасимчук, 2008) науковець здійснив аналіз стилістики, типології та лексики народних танців Прикарпаття. Запис танців у книгах відзначається суб'єктивністю бачення і є своєрідним, дещо складним для сприймання та не відповідає сучасним вимогам, але серед науковців розвідка здобула схвалення як досягнення європейської хореології. Це було

перше ґрунтовне дослідження в галузі танцювально-сценічного мистецтва Прикарпатського регіону.

М. Грушевський, вивчаючи фольклор України в першому томі «Історії української літератури», приділяв увагу різним мистецтвам, зокрема і танцю. Він наголошував на тому, що танець виконує суттєву роль у житті українців.

У праці «Український народний танець» (1981 р.) К. Василенко дослідив танці гуцулів, бойків і лемків. На основі своїх досліджень він розробив систематизацію та опис танцювальних комбінацій і рухів. Відповідно до цього та інших своїх досліджень науковець, чи не впреше, сформулював думку про те, що розвиток танцювального мистецтва залежить від взаємовпливів і переплетіння культурних етносів усіх народів, які населяють Україну. Відзначимо, що вплив дотичних (сусідніх) культур знову не висвітлювався.

Проблемам вивчення та розвитку хореографічного мистецтва Прикарпаття приділяли увагу у своїх дослідженнях молодші науковці К. Балог, О. Голдрич, Д. Демків, В. Пастух, Б. Стасько та ін. На період їхньої наукової діяльності припадають саме відродження й популяризація народної творчості у всіх її проявах.

К. Балог вивчала танцювальну творчість народів Карпат: бойків, гуцулів, долинян, лемків. Ці дослідження відобразились у збірках танців «Райдуга» та «Танці Закарпаття», у яких розкрита історія танців і здійснено опис танцювальних рухів, позицій.

О. Голдрич приділяв увагу професійній підготовці фахівців у Західній Україні. Він є автором науково-методичних посібників: «Методика роботи з хореографічним колективом», «Танцюймо разом», «Барви Карпат», «Методика викладання хореографії» та ін.

О. Голдрич наголошував на тому, щоби навчити «народного танцю, треба досконало знати танцювальну лексику того чи іншого народу... , окрім танцювальної мови, треба знати й народно-сценічний костюм, народну музику, народні обряди та багато інших потрібних компонентів, а також малюнок танцю, його драматургію та образ» (Голдрич, 2004).

В. Пастух досліджувала проблеми знищення народного танцю в праці «Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття». Розділ «Укра-

їнський народно-сценічний танець в Галичині» цікавий тим, що становлення народного танцю відбувається в тісному переплетенні з музично-драматичним театром. У цьому ж розділі науковиця надала високу оцінку діяльності В. Авраменка в Галичині та його особистому внеску в розвиток хореографічного мистецтва краю.

Б. Стасько виконав детальний запис танців у праці «Танці з Прикарпаття». У розвідках «Митці народної хореографії Прикарпаття», «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» науковець досліджує творчий шлях і внесок Я. Чуперчука, В. Петрика, А. Зібаровської в збереження та розвиток культури Прикарпаття.

Д. Демків у праці «Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії» досліджувала творчість Я. Чуперчука як «зачинателя гуцульської народно-сценічної хореографії».

Розвідки науковців сучасності: О. Бігус «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону» (монографія 2015 р.), Л. Триняк «Покуття в етнографічних дослідженнях ХІХ — 30-х рр. ХХ ст.» (дисертація 2018 р.) та Н. Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століть» (дисертація 2019 р.) є цінними. У них акцентувалося на актуальних науково-теоретичних аспектах розвитку танцювальної культури Прикарпаття.

Отже, літературні джерела, у яких відбувається осмислення зародження й розвитку хореографічної культури Прикарпаття, вирізняються своїм суб'єктивним баченням, зважаючи на час написання та постать дослідника. Особливо слід відзначити «радянський період», коли думка автора повинна була враховувати соціально-політичне бачення суті проблеми. Саме тому літературні джерела можна класифікувати так: 1) за часом написання (публікації, що вийшли друком до кінця ХІХ ст., праці часів «радянської доби», наукові публікації часів незалежної України); 2) за типом викладення матеріалу (науково-дослідницькі, описові, аналітичні); 3) за тематикою викладення (історичні, фольклорно-етнографічні, художньо-літературні, методичні).

Висновки. Підсумовуючи можна констатувати, що проблема виникнення культури Прикарпаття вивчена не надто об'єктивно. Літературні джерела містять багато суб'єк-

тивних міркувань окремих авторів і залежать від соціокультурних особливостей часу.

Перші згадки про зародження танцювальної культури знаходимо в літописах. У художній літературі відображено життя, побут, культуру, танцювальну зокрема, народів, які населяли Прикарпаття. Це твори Г. Квітки-Основ'яненка, О. Кобилянської, І. Котляревського, М. Коцюбинського, М. Стельмаха, В. Стефаніка, Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича та ін.

Високу цінність мають історико-етнографічні праці В. Верховинця, В. Гуменюка, М. Грушевського, О. Терещенка, П. Чубинського, В. Шухевича, І. Ющишина, у яких науковці досліджують обряди, танцювальні традиції краю. Розвідки дослідників хореографічного мистецтва В. Авраменка, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука більше акцентують саме на висвітленні розвитку хореографічного мистецтва, але взаємовпливом регіональних культур та культурним впливом сусідніх народів на становлення танцювальної культури Прикарпаття увага не приділяється. Праці-записи народних танців В. Верховинця, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, П. Чубинського мають суто описові спрямування, але зберігають для прийдешніх поколінь автентичність танцювального мистецтва. Наукові праці з теорії хореографії К. Балог, О. Бігус, Д. Демків, В. Пастух, Б. Стацька та інших ґрунтуються на розвідках і творчій спадщині попередників та продовжують і вдосконалюють їх.

На нашу думку, з погляду досліджень науковців та аналізу літературних джерел, хореографічне мистецтво Прикарпатського краю формувалося протягом доволі тривалого проміжку часу й продовжує свій розвиток і нині.

Список посилань

- Авраменко, В. А. (1947). *Танки, музики і стрій*. Нью-Йорк; Вінніпег; Київ; Львів: Ukraine Booksellerand Publishers Ltd.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець: підручник*. Київ.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат*. Львів.
- Голдрич, О. С. (2004, лютий 19–25). Тіні забутих танців. *Український шлях*, 7.
- Гуменюк, А. І. (1963). *Народно-хореографічне мистецтво України*. Київ: АН УРСР.
- Гуменюк, А. І. (1969). *Українські народні танці*. Київ: Наукова думка.

Крип'якевич, І. П. (1984). *Галицько-Волинське князівство*. Київ: Наукова думка.

Мартинів, О. (2017). *Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку Гуцульської хореографії*. Відновлено з <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2018/02/017-13.pdf>.

Пісклова, І. С. (2013). Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львівської академії мистецтв* (Вип. 24, с. 156–166). Львів.

Чугаєва, І. К. (2018). *Чернігівське літописання XI–XIII ст.: історіографічний міф чи історичне джерело?: монографія*. Чернігів: ПАТ «ПВК «Десна»».

References

- Avramenko, V. A. (1947). *Dances, music and uniform*. New York; Winnipeg; Kyiv; Lviv: Ukraine Booksellerand Publishers Ltd. [In Ukrainian].
- Vasylenko, K. Yu. (1997). *Ukrainian dance: a textbook*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Harasymchuk, R. (2008). *Folk dances of Ukrainians of the Carpathians*. Lviv. [In Ukrainian].
- Holdrych, O. S. (2004, February 19–25). Shadows of forgotten dances. *Ukrainskyi shliakh*, 7. [In Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (1963). *Folk and choreographic art of Ukraine*. Kyiv: Akademiia nauk URSR. [In Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (1969). *Ukrainian folk dances*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Krypiakevych, I. P. (1984). *Galicia-Volyn principality*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Martyniv, O. (2017). *Activities of outstanding Ukrainian choreographers in the context of the development of Hutsul choreography*. Retrieved from <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2018/02/017-13.pdf>. [In Ukrainian].
- Pisklova, I. S. (2013). Status and research of dance folklore of Slobozhanshchyna. *Visnyk Lvivskoi akademii mystetstv* (Issue 24, 156–166). Lviv. [In Ukrainian].
- Chuhaieva, I. K. (2018). *Chernihiv Chronicle of the XI–XIII centuries: historiographical myth or historical source?: monograph*. Chernihiv: Public Company «PVK «Desna»». [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 23.03.2021

Є. В. Субота,

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

УПРОВАДЖЕННЯ МЕДІАОСВІТИ ТА МЕДІАГРАМОТНОСТІ В СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ ОСВІТНЮ СИСТЕМУ

Є. В. Субота. Упровадження медіаосвіти та медіаграмотності в сучасну українську освітню систему

Розглянуто впровадження медіаосвіти в українську освітню систему, особливості формування медіаграмотності студентської спільноти в закладах вищої освіти. Термін «медіаосвіта» визначено як процес розвитку особистості за допомогою і на матеріалі засобів масмедіа, результатом якого є медіаграмотність. Під час дослідження ми послуговувались такими методами наукового пізнання, як аналіз, синтез, статистичний та описовий методи. Також використано аналітичні методи узагальнення різних поглядів учених з проблем розвитку медіаосвіти, медіаграмотності й медіакомпетентності. Визначено специфіку та пріоритетні напрями розвитку медіаосвіти, необхідність цілеспрямованої підготовки особистості до протидії інформаційним загрозам зовнішніх джерел. Обґрунтовано актуальність медіаграмотності як одного з головних пріоритетів державної освітньої політики з питань виховання студентської молоді. Особливості сучасного рівня розвитку освіти, особистісні комунікативні потреби, специфіка і рівень розвитку медіакультури студентів надають змоги припустити, що найприйнятнішим для ефективного впровадження наскрізної медіаграмотності в педагогічній практиці було б інтегрування курсів медійної грамотності в базові освітні програми.

Ключові слова: *медіа, медіаосвіта, медіаграмотність, медіакомпетентність, українська ідентичність.*

E. Subota. Implementation of media education and media literacy in the modern education system of Ukraine

The aim of this paper is to substantiate the prospects for the implementation of media education and media literacy in the modern Ukrainian education system. The article examines the domestic experience of implementing media into the education system, the particular features of the formation of media literacy in the students learning in higher education institutions of Ukraine. The term “media education” is defined as the process of personal development with assistance and on the material of the mass media samples resulting in shaping media literacy.

The relevance of the problem of introduction of media education and media literacy in the education sphere prompts the need to introduce the additions to the academic plan that would present relevant components that refer to the development of students' readiness for full interaction with the modern media system and media technologies usage.

The methodology. In the research, we applied such methods of scientific cognition as analysis, synthesis as well as statistical and descriptive methods. We also applied analytical methods of generalizing various scientific concepts presented by experts in media education, media literacy and media competence. It is mandatory that the introduction of lectures, relevant courses and seminars, discussion clubs for students, conferences and “round tables” on media education, and conducting various cultural and educational activities for the population on the discussed subject should be actively promoted.

The results. The specific needs and priorities of media education development have been determined in regard to the European values implying counteracting information threats from external sources. The introduction of media education in higher education institutions should become a crucial component of wise state policy. The relevance of media literacy as one of the main priorities of the state educational policy in students' education at the present stage has been defined and proved.

The topicality of this work lies in the generalization of a comprehensive strategy for the development of media education and media literacy in primary and secondary schools, in higher education institutions and public organizations.

The practical significance of this study is development of theory and improvement of the strategy of media education and media literacy in higher education.

Keywords: *media, media education, media literacy, media competence, Ukrainian national identity.*

Актуальність упровадження медіаосвіти та медіаграмотності в освітню сферу спонукає до необхідності доповнення навчальних програм доречними в кожному конкретному випадку елементами медіаосвіти, розвитку готовності студентів до повноцінної взаємодії з сучасною медіасистемою та застосування

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

медіатехнологій у професійній діяльності. Упровадження в систему освіти лекційних курсів, спецкурсів і спецсеминарів, створення кіноклубів для студентів, проведення конференцій та «круглих столів», присвячених питанням медіаосвіти, здійснення культурно-освітньої роботи з означеної тематики, розроблення комплексної стратегії розвитку медіаосвіти й медіаграмотності для всіх вікових і соціальних груп сприятиме розвитку інформаційного суспільства загалом і є, на наш погляд, вельми актуальним.

Постановка проблеми. У сучасному світі досить стрімко розвиваються інформаційно-телекомунікаційні технології та медійна галузь, утвердилась медіаосвітня парадигма, спрямована на формування інтелектуального, творчого розвитку особистості, здатної адаптуватися в інформаційному суспільстві, що потребує докорінних змін у змісті освіти. Реформування освітнього процесу нині — один із наріжних каменів усього навчання. Водночас дедалі більше уваги приділяється проблемам упровадження медіаосвіти й медіаграмотності в сучасну українську освітню систему. Основними завданнями статті є спроба обґрунтувати проблеми та перспективи упровадження медіаосвіти в закладах вищої освіти (ЗВО), з'ясувати основні причини недостатньо активного впровадження медіаосвіти в Україні, виявити як позитивний, так і негативний вплив засобів масової інформації на розвиток особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна кількість наукових праць присвячена питанням специфіки навчання медіаграмотності в освітньому процесі. Медіаосвіта є предметом дослідження багатьох зарубіжних і вітчизняних учених. Зокрема, моделі, підходи та методи медіаосвіти вивчали такі науковці, як К. Безелгетт (1997), Д. Букінгем (1999), Б. Дункан (2002), Дж. Пандженте (1989), К. Ворсноп (1994) — психолого-педагогічні аспекти медіаосвіти, Б. МакМахон (2003) — морально-демократичний аспект медіаосвіти, Дж. Гербнер (1995) — модель комунікації, Л. Мастерман (1988) — принципи медіаосвіти, К. Безелгетт (1992), Е. Харт (1998) — ключові поняття медіаосвіти, К. Тайнер, Р. Хоббс (1997) — перспективи розвитку медіаосвіти. Американський науковець Р. К'юбі трактує медіаграмотність як «здатність використовувати, аналізувати, оцінювати і передавати

повідомлення (messages) у різних формах» (Kubey, 1997, с. 2). Автором першої навчальної програми з медіаосвіти вважають канадського вченого М. МакЛюена. Програма присвячена впливу медіа як особливої форми психологічної реальності на особистість (МакЛюен, 2003). На думку російського вченого О. Федорова, медіаграмотна особистість здатна критично й усвідомлено оцінювати медіатексти, дотримувати критичну дистанцію щодо популярної культури та чинити спротив маніпуляціям (Федоров, 2008).

В Україні активна інтеграція медіаосвіти в освітній простір розпочалася з 2009 р. Переломним моментом у сфері практичного впровадження медіаосвіти в Україні стало проведення Всеукраїнського експерименту з упровадження медіаосвіти в навчально-виховний процес загальноосвітніх навчальних закладів (Наказ МОН, 2011). Здійснені перші освітні ініціативи, спрямовані на захист споживачів від негативного впливу засобів масової інформації, з'явилися недержавні дослідні центри, окремі видання, основним завдання яких стає аналіз медіаконтенту, чинників впливу на нього й наслідків сприйняття масової інформації для аудиторії (Чекмишев, 2003). Актуальність медіаосвіти зросла після Революції Гідності 2013–2014 рр. і активізації «гібридної війни» Росії проти України, яка, поряд з військовими діями, призвела до посилення дезінформаційної, психологічної та пропагандистської війни (Коропатник, 2016, с. 170). Україна змушена провадити політику захисту від чужого інформаційного впливу, з недостовірними або ж узагалі протилежними реальності фактами, що можуть зазнавати змін на рівні інтерпретацій. Гібридна війна, попри реальну збройну, зробила активною війну інформаційну, метою якої є спотворення інформаційного простору противника і напад на свідомість народу, що і зумовило необхідність та актуальність введення медіаосвіти в Україні (Почепцов, 2016).

Важливу роль у становленні та розвитку медіаосвіти в Україні відіграло створення Інституту екології масової інформації під керівництвом Б. Потятиника, який започаткував співробітництво з американськими медіаосвітніми асоціаціями у сфері розвитку медійної й інформаційної грамотності. Ініціатива передбачала організацію та проведення публічних лекцій, круглих столів і дискусій-

них семінарів з провідними українськими журналістами та дослідниками медіа з актуальних проблем медіаосвіти. Актуальності в цьому контексті набуває реалізація проєкта «Вивчай та розрізняй: інфо-медійна грамотність» для вчителів на конкурсній основі (протокол № 4 від 2 лютого 2021 р.), започаткованого Радою міжнародних наукових досліджень та обмінів (IREX) спільно з Міністерством освіти і науки України та Академією Української преси й за підтримки посольств США і Великої Британії. Мета проєкту – навчити здобувачів освіти критично сприймати інформацію, протидіяти маніпуляціям, усвідомити цінність високоякісної інформації в контексті шкільної освіти.

Медіаосвіта як напрям у педагогіці охоплює дедалі більший інформаційно-освітній простір, оскільки вона спрямована на творення (самотворення) особистості. Науковці вважають, що медіаосвіта має на меті вивчення закономірностей масової комунікації й розглядається як процес навчання, освоєння медіаграмотності, тобто здатності використовувати, аналізувати й оцінювати медійну продукцію. На думку Г. Онкович, у закладах вищої освіти необхідно впроваджувати професійно-орієнтовану медіаосвіту, надавати студентам знання з медіа- та інформаційної грамотності, формувати й розвивати критичне мислення, здатності до самостійної аналітичної роботи з інформацією. Метою медіаосвіти є досягнення медіаграмотності (Онкович, 2014, с. 83). Головне завдання медіаосвіти полягає у формуванні критично мислячої, соціально активної комунікативної особистості, яка вільно й осмислено орієнтується в медіапросторі (Литвин, Робак, 2013). Учені акцентують на впровадженні медіаграмотності в практику навчання, необхідності формування в молодого покоління навичок критичного сприйняття, інтерпретації та аналізу виокремленої інформації, формуванні теоретичної моделі медіакультури, на основі якої можуть бути розроблені критерії оцінювання як окремої особи, так і суспільства загалом, підготовці студентів до викладання предметів з медіаосвіти, медіаграмотності, медіакультури; необхідності протидії зовнішній інформаційній агресії, захисту особистості від маніпулятивного впливу (Найдьорова, 2007, с. 176).

Для розуміння медіаосвітніх процесів важливе значення має Концепція впровадження медіаосвіти в Україні. Основна ідея концепції – сприяння становленню ефективної системи медіаосвіти в Україні для забезпечення загальної підготовки дітей та молоді до безпечної й ефективної взаємодії з сучасною медіасистемою. Реалізація концепції охоплює експериментальний етап (2010–2013), поступове вкорінення медіаосвіти та стандартизацію вимог до неї (2014–2016) і подальший розвиток медіаосвіти та завершення масового запровадження (2017–2020). На першому експериментальному етапі (2010–2016 рр.) проведено всеукраїнський експеримент з упровадження медіаосвіти в загальноосвітніх закладах з метою перевірки ефективності вітчизняної моделі шкільної медіаосвіти; на другому (2017–2020 рр.) відбулись поступове впровадження медіаосвіти та стандартизація її змісту, на третьому (2021–2025 рр.) – подальший розвиток медіаосвіти та забезпечення її масового впровадження (Найдьорова, Слюсаревська, 2016, с. 6). Водночас медіаосвіта розглядається як частина освітнього процесу, спрямована на формування в суспільстві медіакультури, підготовку особистості до безпечної та ефективної взаємодії з сучасною системою масмедіа, включаючи як традиційні (друковані видання, радіо, кіно, телебачення), так і новітні (комп'ютерно опосередковане спілкування, Інтернет, мобільна телефонія) медіа з урахуванням розвитку інформаційно-комунікаційних технологій (там само, с. 2).

Аналіз наукової літератури з обраної теми, власні наукові пошуки надають змоги трактувати медіаосвіту як процес розвитку особистості за допомогою і на матеріалі засобів масмедіа, результатом якого є медіаграмотність. Під розвитком особистості ми, насамперед, розуміємо вдосконалення аналітичних здібностей та критичного мислення, уміння самостійно аналізувати й оцінювати відповідні джерела інформації, чинити спротив маніпуляціям. Однак проблема впровадження медіаосвіти та медіаграмотності в сучасну українську освітню систему досі ще не здобула належної уваги, у науковій літературі бракує ґрунтовних досліджень зі згаданої проблематики. Зазначимо, що загальноприйнятої методики організації занять з медіаосвіти у ЗВО поки що немає. Це спонукає нас зосередити свою увагу на особли-

востях інтеграції медіа та форми її впровадження в освітню систему.

Під час дослідження ми послуговувались такими методами наукового пізнання, як аналіз, синтез, статистичний та описовий методи. Також використано аналітичні методи узагальнення різних поглядів учених з проблем розвитку медіаосвіти, медіаграмотності й медіакомпетентності.

Мета статті – обґрунтувати перспективи впровадження медіаосвіти та медіаграмотності в сучасну українську освітню систему. У зв'язку з наведеною метою, виникає необхідність дослідити, який вплив має впровадження концепції медіаінформаційної грамотності на молоде покоління, яке досконало володіє сучасними цифровими технологіями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Стан розвитку медіаосвіти в Україні нині здебільшого неусвідомлений та несистемний. Труднощі розвитку медіаосвіти на сучасному етапі пов'язані передусім з відсутністю організації педагогічної підготовки фахівців з медіаосвіти; з інертністю керівництва ЗВО, яке повинно ініціювати реальні дії для читання медіаосвітніх курсів; відсутність уваги до актуальних проблем медіапедагогіки Міністерства освіти. Упровадження медіаосвіти у ЗВО має стати елементом продуманої державної політики.

Під впливом інформаційних технологій означаються нові перспективи для підвищення культури споживачів масмедіа, їх обізнаності у світі інформації. Людство дедалі активніше сприяє вдосконаленню цифрових технологій (Інтернету широких можливостей, розумного інтелекту, смартфонів та різних гаджетів, web-технологій тощо), що закономірно активізує медіапростір (книги, ЗМІ, радіо і телебачення). У зв'язку з цим, вважаємо за необхідне звернути увагу на потребу створення на базі суспільного телебачення культурно-освітнього телеканалу з метою реалізації соціокультурних, виховних, компенсаторних, інформаційно-просвітницьких, медійних програм. Водночас місія телевізійного освітнього каналу має бути пов'язана з просвітницькою діяльністю для широкої аудиторії, зокрема всіх суб'єктів, котрі безпосередньо чи опосередковано беруть участь в освітньому процесі. Особливості сучасного рівня розвитку освіти, особистісні комунікативні потреби, специфіка і рівень розвитку медіакультури

студентів надають змоги припустити, що найприйнятнішим для ефективного впровадження наскрізної медіаосвіти та медіаграмотності було би створення пізнавально-просвітницьких центрів для реалізації перспективних напрямів у сфері медіакомунікацій. Хоча сучасний глядач проводить менше часу за переглядом телебачення, саме воно, попри різні платформи і напрями, повинно виражати й реалізувати головні засади загальнолюдських цінностей, сприяти розкриттю всього творчого потенціалу громадянського суспільства з погляду національної ідеї. Особливо підкреслюється, що національна ідея, а також національна свідомість, культура, духовність повинні об'єднувати та згуртовувати суспільство (Морарь, 2018), з чим ми повністю погоджуємося. В умовах інформатизації сучасного суспільства особливої актуальності набуває формування обізнаної в інформаційному середовищі особистості.

Виникнення глобальної та інтерактивної комунікаційної галузі, широка інтеграція масмедіа в життя багатьох верств суспільства потребує нових, прогресивних підходів до підвищення ефективності процесу навчання, розвитку самостійного критичного мислення студентів, уміння аналізувати й оцінювати медіаінформацію. Використання електронних і цифрових технологій має як позитивні наслідки (навчає, виховує, розвиває, соціалізує, розважає, дає відпочинок, удосконалює навички міжособистісного спілкування тощо), так і негативні (відбувається поступове послаблення психологічного захисту особистості, зниження здатності до критичного сприйняття медіаповідомлень), що робить сучасні ЗМІ ефективним фактором впливу на свідомість споживачів інформації. Особливо це стосується молоді як найактивнішої частини населення в контексті використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Передусім ідеться про сферу освіти та дозвілля. Масмедіа завбачливо використовують у своїх інтересах соціалізацію молодого покоління як соціальної групи, де кожен прагне до самовираження, пошуку свого місця в суспільстві й активно шукає одноподумців і прихильників серед своєї вікової групи. Масмедіа, орієнтуючись на молодіжну аудиторію, у своїй роботі звертають увагу і на такі риси характеру юного покоління, як допитливість, довірливість, співчуття, взає-

модопомога. Відсутність у молоді, через брак освіченості, життєвого досвіду, своєрідного захисного бар'єру — критичного ставлення до поширеної масмедіа інформації — може призвести як до порушення нестійкої психіки, так і до утвердження шкідливих життєвих орієнтирів. Використання упередженої, недоброякісної медіапродукції із сумнівними ідеологічними засадами може мати непередбачуваний результат для суспільства загалом. Це потрібно враховувати як у діяльності масмедіа, так і під час організації сучасної медіаосвіти як найефективнішого чинника в процесі адаптації молоді до викликів глобальної інформатизації, що надає можливості добирати інформацію як для широкого загалу, так і для окремих суспільних груп чи персоналій (Субота, 2019, с. 354).

Для поширення медіаосвіти необхідна, як зауважує О. Федоров, консолідація педагогічних ЗВО, факультетів журналістики, медіапедагогів-експериментаторів, а також медійного співтовариства (Федоров, 2008, с. 40). Основний акцент зроблено на інтеграцію медіаосвіти та медіаграмотності в освітній процес. Однак упровадження медіаосвіти в освітній процес ЗВО України відбувається поступово та визначається передусім соціально-економічними й соціально-політичними причинами. Цьому сприяють немало чинників, зокрема:

- 1) темпи науково-дослідної роботи у сфері медіаосвіти все ще відстають від потреб сучасного суспільства;
- 2) медіаосвіта не є обов'язковою (за винятком спеціалізованих ЗВО, шкіл і факультетів, орієнтованих на підготовку професіоналів у сфері медіа);
- 3) медіаосвіта в школах розвинена слабо і може бути як інтегрованою в базові предмети, так і автономною (факультативною);
- 4) медіаосвіта студентів педагогічних ЗВО і вчителів також не є обов'язковою й поки що не повністю впроваджена на практиці;
- 5) відсутністю належної кількості фахівців у сфері медіаосвіти, медіаосвітніх технологій, новітніх методів і форм навчання.

Брак належної уваги до питань підготовки кадрів для медіаосвіти, міждисциплінарних досліджень з проблем медіакомпетентності негативно впливає на формування духовної культури, соціального й особистісного розвитку студентської молоді. Саме тому необ-

хідно сприяти впровадженню в систему освіти спецкурсів, спецсеминарів, гуртків, секцій, творчих лабораторій, проведенню конференцій та «круглих столів», присвячених питанням медіаосвіти, а також здійсненню культурно-освітньої роботи серед молоді з означеної тематики. Навчання з медіа- та інформаційної грамотності відбувається в такий спосіб, щоби студенти могли самостійно розвивати свої знання та послуговуватися ними не лише на студентській лаві, а й упродовж усього життя для підтримання належного рівня професійної компетентності (Онкович, 2014, с. 84). Зазначимо, що методика організації занять з медіаосвіти ґрунтується на проблемних, ігрових, рольових та інших формах навчання, які розвивають індивідуальність студентів, самостійність їхнього мислення, їхні творчі здібності.

З іншого боку, медіаосвіта виступає фундаментальною складовою інформаційної безпеки країни, національної ідентичності, реалізації внутрішньої і зовнішньої політики держави. Вона повинна бути наявною як у початковій, так і вищій школі, забезпечуючи потребу молодого покоління у відповідному рівні знань цієї сфери. Медіаосвіта не повинна відігравати пропагандистську чи ідеологічну ролі, вона покликана стати ефективним інструментом у вихованні патріотизму, сприяти молоді в пошуку свого місця в системі трудових відносин, надавати їм можливості залишатися самим собою — талановитою особистістю, допомогти віднайти психологічні бар'єри, які запобігатимуть подальшому поширенню в масах медіазалежності.

Тому необхідно створити таку освітню систему, яка дозволяла б долати наслідки та ефективно протидіяти інформаційній агресії, що ведеться проти України. Практична мета освітньої системи має забезпечувати (формувати) розвиток здібностей до сприйняття й аргументованої оцінки інформації, самостійність суджень, критичне мислення, естетичний смак. Ці завдання збігаються з основними завданнями медіаосвіти: розвивати здатність до критичного мислення/критичної автономії особистості; розвивати здібності до сприйняття, ідентифікації, інтерпретації, декодування, оцінки, розуміння, аналізу медіатекстів; розвивати знання соціальних, культурних, політичних і економічних сенсів і підтекстів функціонування медіа в соціумі

й медіатекстів; розвивати знання й вміння, необхідні для повноцінного сприйняття та аналізу медіатекстів, соціокультурного розвитку творчої особистості.

Ефективне впровадження елементів медіаосвіти в навчально-виховний процес, впровадження новітніми технологіями, розробка нових навчально-методичних матеріалів у сфері медіаосвіти є необхідними засобами забезпечення успішності цієї нової навчальної дисципліни в Україні. Отже, перспективами впровадження медіаосвіти та медіаграмотності в сучасну українську освітню систему є підготовка молоді до результативної взаємодії з масмедіа.

Висновки. Таким чином, запровадження медіаосвіти в ЗВО має стати елементом продуманої державної політики. Для цього необхідно активно використовувати можливості, які нині надають різні медіаресурси та Інтернет. Водночас проблема полягає в тому, що не кожен у цьому інформаційному потоці здатен віднайти потрібні джерела, проаналізувати знайдене і використати в потрібному контексті. Здатність майбутніх фахівців оперативно розпоряджатися інформаційним ресурсом у майбутньому стане важливим елементом під час визначення професійної придатності.

Зазначено, що труднощі розвитку медіаосвіти на сучасному етапі пов'язані передусім з відсутністю організації педагогічної підготовки фахівців з медіаосвіти; з інертністю керівництва ЗВО, яке має ініціювати створення медіаосвітніх курсів. До того ж *органічне поєднання* процесу навчання у ЗВО з програмою медіаосвіти поліпшить ефективність підготовки майбутніх спеціалістів. У зв'язку з цим, необхідно приділяти належну увагу питанням підготовки освітніх та педагогічних кадрів для медіаосвіти, міждисциплінарних досліджень з проблем медіакомпетентності. Саме їм належить запроваджувати нові навчально-методичні матеріали з медіаосвіти. Цей навчально-освітницький ланцюг повинен діяти безперервно, закладаючи таким чином надійну основу для продуктивної діяльності особистості в сучасному глобальному світі.

Перспективи подальших досліджень. Актуальність проблеми впровадження медіаосвіти й медіаграмотності в освітню сферу спонукає до необхідності доповнення навчальних програм доречними в кожному конкретному випадку елементами медіаосві-

ти, розвитку готовності студентів до повноцінної взаємодії з сучасною медіасистемою та застосування медіатехнологій у професійній діяльності. Розроблення комплексної стратегії розвитку медіаосвіти та медіаграмотності для всіх вікових і соціальних груп сприятиме розвитку інформаційного суспільства загалом і є, на наш погляд, вельми актуальним.

Список посилань

- Коропатник, М. М. (2016). Медіаосвіта в Україні: історія і сьогодення. *Сіверянський літопис*, 3, 159–174.
- Литвин, А. В., Робак, В. Є. (2013). Завдання медіаосвіти в підготовці фахівців. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*, 3, 31–37.
- Маклюэн, М. (2003). *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва–Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле».
- Міністерство освіти і науки України. (2011). *Про проведення всеукраїнського експерименту з запровадження медіаосвіти в навчально-виховний процес загальноосвітніх навчальних закладів України: наказ Міністерства освіти і науки України від 27.07.2011 № 886*.
- Морарь, М. В. (2018). Національна ідея як фактор консолідації українського суспільства. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. Вип. 131 (4). 391–395. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_131_104.
- Найдьонова, Л. А. (2007). Лабораторія психології масової комунікації та медіа освіт. *Культура народів Причорномор'я*, 120, 176–178.
- Найдьонова, Л. А., Слюсаревська, М. М. (Ред.). (2016). *Концепція впровадження медіаосвіти в Україні*. Київ.
- Онкович, Г. В. (2014). Професійно-орієнтована медіаосвіта у вищій школі. *Вища освіта України*, 2, 80–87.
- Почепцов, Г. (2016). *Смисли і війни: Україна і Росія в інформаційній і смисловій війнах*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Субота, Є. В. (2019). *Національна ідентичність і консолідація суспільства у сфері функціонування мас-медіа*. Відновлено з <https://cutt.ly/XbSvVN9>.
- Федоров, А. В. (2008). Медіаобразование в России и Украине: сравнительный анализ современного этапа развития (1992–2008). *Медиаобразование*, 4, 23–45.
- Чекмишев, О. В. (2003). Перегони з тінню. Маніпулювання свідомістю та моніторинг засобів масової комунікації. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 30. Відновлено з <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/chekmyshev.htm>.
- Kubey, R. (1997). Media Education: Portraits of an Evolving Field. *Media Literacy in the Information*

Age. (pp. 1–14). New Brunswick & London: Transaction Publishers.

References

- Chekmyshev, O. V. (2003). Race with the shadow. Manipulation of consciousness and monitoring of mass media. *Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys «I»*, 30. Retrieved from <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/chekmyshev.htm>. [In Ukrainian].
- Fedorov, A. V. (2008). Media education in Russia and Ukraine: a comparative analysis of the current stage of development (1992–2008). *Mediaobrazovanie*, 4, 23–45. [In Russian].
- Koropatnyk, M. M. (2016). Media education in Ukraine: history and present. *Siverianskyi litopys*, 3, 159–174. [In Ukrainian].
- Kubey, R. (1997). Media Education: Portraits of an Evolving Field. *Media Literacy in the Information Age*. (pp. 1–14). New Brunswick & London: Transaction Publishers. [In English].
- Lytvyn, A. V., Robak, V. Ye. (2013). Tasks of media education in training. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Pedahohika*, 3, 31–37. [In Ukrainian].
- Maklyuen, M. (2003). *Understanding Media: External Human Extensions*. Moscow — Zhukovsky: «KANON-press-Ts», «Kuchkovo pole». [In Russian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2011). *On conducting an all-Ukrainian experiment on the introduction of media education in the educational process of secondary schools of Ukraine: order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 27.07.2011 № 886*. [In Ukrainian].
- Morar, M. V. (2018). Національна ідея як фактор консолідації українського суспільства. *Hileia: scientific journal: collection of scientific works*. Issue 131 (4), 391–395. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_131_104. [In Ukrainian].
- Naidonova, L. A. (2007). Laboratory of Psychology of Mass Communication and Media Education. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*, 120, 176–178. [In Ukrainian].
- Naidonova, L. A., Sliusarevska, M. M. (Ed.). (2016). *The concept of introducing media education in Ukraine*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Onkovych, H. V. (2014). Professionally-oriented media education in higher education. *Vyshcha osvita Ukrainy*, 2, 80–87. [In Ukrainian].
- Pocheptsov, G. (2016). *Meanings and wars: Ukraine and Russia in information and semantic wars*. Kyiv: Publishing house “Kyievo-Mohylianska akademiia”. [In Ukrainian].
- Subota, Ye. V. (2019). *National identity and consolidation of society in the field of mass media functioning*. Retrieved from <https://cutt.ly/XbSvVN9>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.03.2021

ЕВОЛЮЦІЯ ВАЛЬСУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Д. Федорченко. Еволюція вальсу в європейській бальній культурі

Проаналізовано сучасний стан вальсу, викона-но класифікацію його стилів та їх аналіз. Також розглянуто генезис формування вальсу в європейській бальній культурі. Під назвою вальс об'єднано танець з різних сфер – народної, соціальної, бальної. Еволюція вальсу свідчить, що, згідно з сучасною назвою танцю «віденський вальс», означений танець почав набувати популярності у Відні у XVIII ст. Вальс здобув суттєвий імпульс близько 1830 р. завдяки композиторам, котрі створювали музику для вальсу. Під час дослідження визначено, що нині існує багато форм цього танцю: повільний вальс, віденський вальс, фігурний вальс, вальс-бостон, класичний вальс, танго-вальс. Один зі старовинних бальних танців – повільний вальс, особливістю його хореографічної мови є кругові рухи і повороти. Віденські вальси були швидкими і танцювались на плоскій стопі, виконавці ковзали та обертались з неймовірною швидкістю. У другій половині XIX ст. набули поширення повільні вальси, на основі чого виникає новий вид танцю – бостон-вальс. Розглянуто танго-вальс, який більше є соціальним танцем, його особливість – несиметричний крок, що ділиться на три фази. Отже, танець вальс в умовах розвитку сучасного бального танцю є найвидовищнішим танцем хореографічного мистецтва та невіддільною частиною розвитку культури суспільства.

Ключові слова: *вальс, бальна культура, віденський вальс, повільний вальс, вальс-бостон, танго-вальс.*

D. Fedorchenko. Evolution of waltz in the European ball culture

Problem statement. One of the most popular dance forms of the past centuries was exquisite, soft and smooth waltz which can be called a bright phenomenon of the world choreographic art. However, the scientific and theoretical part of this choreographic art remains quite unstudied.

The purpose of the article is to reveal the sources of formation and evolution of various kinds of waltz in the European program of ballroom dance.

The methodology. The methods used in this article are the following: 1) historical methods that allow to place the chosen work into the perspective of ballroom choreography development; 2) classifications and systematizations that allow to conduct the analysis of how various kinds of waltz formed; 3) stylistic methods used for studying the

given form of ballroom dance in the context of the choreographic art.

The results. The history of waltz formation goes back to those times when dance was not just a great art but also a part of the compulsory program of high life education. Waltz received an immense impulse around 1830 owing to two outstanding composers – Franz Lanner and Johann Strauss.

In the modern period of ballroom dance development there are plenty of waltz forms: slow waltz, Viennese waltz, figured waltz, boston, classical waltz and tango-waltz.

The modern European program (Standard) of ballroom dance includes two waltzes: slow and Viennese. Slow waltz opens the program for both adults and professionals, this waltz is a sort of visiting card of a couple in ballroom choreography. From the first movements of a couple one can understand the level of their mastery which includes: rhythmicity, musicality, skills of couple holds and constant moving around the floor while performing complex techniques. In Viennese waltz fast pace is added, which requires good physical training from the performers.

Despite the essential changes in the structure of waltz vocabulary, nowadays this ballroom dance is positioned as a developed form that functions according to the general form-creating laws of ballroom choreography: the variability of the dancing performance technique, the compositional structure of the pattern, the specific characteristics of the choreographic vocabulary, the peculiarity of the musical structure. Given the development of modern ballroom choreography, waltz is the most spectacular dance of the choreographic art and the integral part of the development of society culture.

Keywords: *waltz, ballroom culture, Viennese waltz, slow waltz, boston, tango-waltz.*

Постановка проблеми. Історія розвитку бальної хореографії наповнена багатьма визначними подіями, коли нові стилі повністю змінювали танцювальні форми і впливали на еволюцію всього хореографічного мистецтва. Танцювальна лексика протягом століть видозмінювалась, розширювалась й систематизувалася. Однією з найпопулярніших танцювальних форм минулих століть був витончений, м'який і плавний вальс, який

можна назвати яскравим феноменом світового хореографічного мистецтва. Уважається, що люди, котрі ефектно танцюють вальс, мають відчуття стилю, гарні музичні здібності, розвинений музичний слух.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковій літературі, присвяченій проблемам історичного розвитку хореографічного мистецтва, виконано фундаментальні дослідження генезису бальної культури Н. П. Іванівським, М. В. Васильєвою-Рождественською, І. А. Вороніною, Т. Б. Нарською. У працях цих авторів розкриваються особливості танцювальної культури різних часів і народів, стилістичні елементи, властиві як народним, так і салонним формам танцю.

Найвизначнішими зарубіжними науковими розвідками, присвяченими основним ознакам вальсу, вважаються праці К. Мартіна, Т. Букленда, С. Кука, Б. Готшильда, Н. Джорджа-Грейвса, Д. Робінсона та ін. У розвідках вітчизняних науковців С. Єфанової, М. Кеба, Н. Терещенко вальс досліджено в різних аспектах: культурно-історичні витоки, розвиток техніки виконання, жанрові особливості.

На початку ХХІ ст. бальний танець стає надзвичайно популярним видом хореографічного мистецтва, чому сприяло проведення турнірів, майстер-класів та фестивалів по всьому світу, також популяризують бальну хореографію засоби масової інформації, створюючи різноманітні телевізійні танцювальні проекти. Але науково-теоретична частина цього виду хореографічного мистецтва вивчена недостатньо. Важливу інформацію про еволюцію бальної хореографії та цінні відомості про її розвиток можна почерпнути з мемуарів танцюристів минулих років, газетних статей, історичних передмов і рідкісних фрагментів відеозаписів. Тому нині актуально поглиблене вивчення історії розвитку й фундаментальних змін у бальній хореографії.

Мета статті — розкрити джерела виникнення та еволюцію різних видів вальсу в європейській програмі бального танцю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Здавна вальс був не лише великим мистецтвом, а й входив в обов'язкову програму навчання аристократичного суспільства. Бали становили важливу частину дворянського життя, і все інше дозвільля підпорядковувалось підготовці до них. Музика і танці, поряд з іноземними мовами та математикою,

верховою їздою, фехтуванням і гімнастикою, уважалися важливою частиною дворянського виховання. Танцювати навчалися змалку, років з 5–6, навчання нагадувало жорстоке тренування спортсмена. Професійний танцівник повинен був відрізнитись спритністю і впевненістю, демонструвати витонченість у рухах, невимушеність та витривалість (Васильєва-Рождественская, 1987). Джентльмен, який поважав себе, або дівчина на виданні не могли знехтувати вивченням вальсу. Саме тому вальсувати вчили і дам, і кавалерів — уміння виконувати цей красивий і романтичний танець, який і нині входить у європейську програму бальних танців, особливо шанувався у вищих колах аристократів. Уміти, підхопивши ритм, елегантно й легко переміщатись по паркету під чарівну музику було справжнім задоволенням для всього світського суспільства.

Питання походження вальсу є доволі спірним. Думки вчених збігаються в тому, що джерела виникнення вальсу мають народно-побутові коріння, але назва країни, у якій зародився вальс, є дискусійною. Одні дослідники вважають вальс німецьким танцем, інші — французьким. Також існує думка, що вальс походить від німецько-австрійського селянського танцю під назвою «Ландлер», у якому вчасно замінили важкі підстрибування і стрибки на плавні й витончені рухи-ковзання. Французькі вчені акцентують на тому, що вальс походить від французького придворного танцю ХVІ ст. «вольти» — танцю з обертаннями. На думку німецьких учених, вальс походить від танців під назвою «walzer» — парного танцю Баварії та Тріюля, також він був поширеним у Чехії, Австрії та Баварії. Підтвердження цих теорій знаходимо в статті С. Єфанової «До питання еволюції вальсу як різновиду бального танцю: історико-мистецтвознавчий аналіз» (Єфанова, 2017).

Під назвою «вальс» об'єднано танець з різних сфер — народної, соціальної, бальної. Еволюція вальсу свідчить, що, згідно з сучасною назвою танцю «віденський вальс», танець почав набувати поширення у Відні у ХVІІІ ст. Це був перший широкопопулярний танець із закритою позицією в парах. Швидкість вальсу потребувала інтимного фізичного спілкування між партнерами, і тому вальс осуджувався як скандальний і аморальний. Тривалий час вальс був забороненим у світсь-

кому суспільстві, а його рухи вважалися непристойними і такими, що принижують гідність жінки. Вальс наносив своєрідний удар по кодексу честі та благородства, що становив основу придворного етикету. Лише наприкінці XVIII ст. запанувала справжня епоха вальсу по всій Європі (Захарова, 2020). Заборону на вальс у палацах німецьких кайзерів зняв лише Вільгельм II, посівши престол у 1888 р.

На балах XIX ст. вальс стає найпопулярнішим танцем. На початку XIX ст. мода на нього порівнювалася з модою на паління тютюну, вальс стає вираженням тенденцій буржуазної культури. Дворянство, допустивши його в своє середовище, знаходило нові правила поведінки, стилі спілкування.

Вальс здобув неабиякий імпульс приблизно в 1830 р. завдяки двом видатним австрійським композиторам — Й. Ланнеру і Й. Штраусу. Ці два композитори були, безумовно, найпопулярнішими в XIX ст.: вони встановили стандарт віденського вальсу (його надзвичайно швидкої версії). Дослідники зазначають, що в той час вальс танцювали майже у всіх селах та містах центральної Європи. Саме тому цей танець почав впливати на розвиток сценічних жанрів опери і балету та розвиток сюїтної, симфонічної європейської музики XIX — XX ст. Вальси створювали такі композитори, як К. М. Вебер, Й. Штраус, Й. Брамс, Е. Гріг, П. І. Чайковський, О. К. Глазунов, М. А. Римський-Корсаков.

Майстри танців відразу помітили у вальсі (сільському танці) загрозу своїй професії. Придворні танці потребували значної практики і навчання: виконавцям бальних композицій до кінця XVIII ст. доводилося довго вивчати пози й окремі рухи, тренувати виконання поклонів і реверансів та послідовності складних композиційних фігур. Водночас основні кроки вальсу можна було вивчити за відносно короткий час, а часто просто спостерігаючи.

Існували різні стилі «вальсування». Віденські вальси були швидкими і танцювались на плоскій стопі, виконавці ковзали й обертались з неймовірною швидкістю. У Франції танцюристи зазвичай вальсували напівпальцях. Фотографії середини XX ст. свідчать, що танцюристи стояли майже в сучасній позиції. Чітко розподілялися ролі в парі: партнер вів партнерку, а вона слідувала за ним, так рухи у вальсі виконуються і зараз. Вальс, який мав

неабияку популярність у танцзалах, потребував постійної практики. Кроки, кружляння були неможливі без достатнього володіння паркетом, балансу і музикальності. Також існувала реальна небезпека виникнення запаморочення. У сучасному вальсі танцюристи чергують праві, ліві повороти і зміни. Тоді ж у вальсі пари оберталися в одну сторону і виконували фігури в одному напрямку — за годинниковою стрілкою. Зворотній рух був спірним питанням, частково тому, що партнер повинен був щільно притискувати свою партнерку, щоб змінити напрямок руху.

Якщо в британських вищих колах відмовлялися видозмінювати рух вальсу, то в інших країнах його техніка і хореографічна мова активно розвивалися. Оригінальний вальс на $\frac{3}{4}$ з трьох кроків конкурував з вальсом на два кроки. У другому варіанті замість того, щоби зробити три кроки, танцюристи виконували довгий крок на перші два удари, потім приставку на третьому ударі музики. Другий варіант уважався простішим, і у США його навіть назвали «вальсом незнайки».

У другій половині XIX ст. вальси писалися композиторами в повільнішому темпі, ніж оригінальний віденський ритм. На основі європейського «вальсу у два па», під впливом музики, яка була набагато повільнішою, у Північній Америці виникає новий вид танцю — вальс-бостон, музичний розмір якого теж $\frac{3}{4}$, темп помірно повільний, приблизно 40 тактів на хвилину. Як і інші види вальсу, вальс-бостон виконувався в парі, широко та лірично, з просуванням по колу. Для цього танцю характерні паралельна позиція стоп, протяжні кроки та глибокі зниження. Основні рухи видозмінювались: замість кружляння — повороти, замість вальсової доріжки — протяжні кроки, замість фігурних пасажів — пози. Загалом вальс-бостон вдало поєднував аристократизм американського Півдня та динамізм американської Півночі (Єфанова, 2017). Вальс-бостон майже зник у 1914 р. в результаті розпочатої Першої світової війни. Але він встиг надати імпульсу до народження яскравих танців XX ст. — американського та англійського варіантів повільного вальсу. Ця версія зрештою стимулювала розвиток англійського або міжнародного стилю, який триває і сьогодні.

Один зі старовинних бальних танців — повільний вальс. За тривалу історію свого

існування ставлення до цього танцю змінювалося, але завжди вальс пов'язувався з романтичними почуттями. Як зазначалося вище, особливістю хореографічної мови вальсу є кругові рухи і повороти. Повільний вальс — це тридольний танець, який виконується в парі. Легка сукня партнерки, плавний ритм, м'які рухи — усе це створювало ефект невагомості. Пара, виконуючи повільний вальс, ніби літала над паркетом, гнана легкими поривами вітру. Досягти такого враження від танцю — вища майстерність його виконавців.

Рухи пари в повільному вальсі — м'які, ковзаючі. Їх можна порівняти з морською хвилею. Але, попри свій романтичний настрій, повільний вальс виконується в строгих костюмах, зі стриманими зачісками та макіяжем, з дотриманням надзвичайно високої техніки виконання і суворої дисципліни. Це — основа класичної європейської програми, що потребує дисципліни й тривалих тренувань. Характерні ознаки повільного вальсу: закрита позиція пари, корпуси танцюристів відхилені один від одного, відстань нижніх частин тіла — мінімальна. Перший крок кожного такту визначає довжину переміщення (на нього припадає основний акцент), другий — відповідає за поворот, третій — допоміжний, для зміни ніг. Темп музики — не більш ніж 30 тактів за хвилину.

На початку ХХ ст. на вальс особливо вплинуло поширення нових американських ритмів. Танцюристи перестали дотримувати традиційних кроків. У бостоні, виконаному під вальсову музику, були повні ковзаючі рухи, а не обертальні кроки вікторіанського вальсу. Під час Першої світової війни став популярним вальс «із затримкою», у якому танцюристи виконували синкоповану паузу. Відомо, що під час війни деякі молоді люди вважали фокстрот легшим і протягом деякого часу використовували кроки фокстроту, коли грав вальс. На початку ХХ ст. в результаті діяльності англійського товариства вчителів бального танцю вальс стандартизовано. Англійський варіант був протиставлений віденському вальсу. Істотна відмінність цих танців — швидкість. Англійський вальс — повільний танець з темпом 30 тактів за хвилину (тому його стали називати «повільним»), а віденський вальс виконується в темпі вдвічі швидше, 60 тактів за хвилину.

Нині існує інший вид вальсу — більш соціальний танець, який виконувався переважно на танцювальних вечірках — танго-вальс. Цей танець — один з романтичних танців в аргентинському танго, одна з трьох головних форм музики аргентинського танго. Цей танець, поєднавши ознаки європейського вальсу і самого танго, виокремився в самостійний вид танцю. Чуттєвість і ліричність, ніжність та смуток, сентиментальність і пристрасть наповнюють цю музику глибиною, роблять неповторною і такою, що запам'ятовується. Танцюється він у ритмі вальсу та має іншу техніку кроків, ритмічні особливості, фразування й характерні прискорення іноді створюють складнощі для танцюристів-початківців. Особливість танго-вальсу — несиметричний крок, який ділиться на три фази: перенесення ваги, приставка ніг у позицію і пауза. Рух у танго-вальсі не рівномірний, як у танго, а імпульсивний. Під час виконання повоєнного кроку рухи мають різну довжину, але загалом вони повинні надати розмір кроку в базовому ритмі. Танго-вальс, на відміну від танго і мілонги, має більш туманне минуле, ускладнюючи можливість простежити його шлях.

Отже, на сучасному етапі розвитку бального танцю існує багато форм вальсу: віденський вальс, вальс-бостон, повільний вальс, фігурний вальс, класичний вальс, танго-вальс.

Сучасна європейська програма (стандарт) спортивних-бальних танців містить два вальси: повільний та віденський. Повільним вальсом відкривається програма як любителів, так і професіоналів, цей вальс є своєрідною візитною карткою пари в бальній хореографії. З перших рухів пари у вальсі можна зрозуміти її рівень майстерності, який включає: ритмічність, музичність, вміння тримати танцювальну позицію, безперервно рухатися по паркету, виконувати складні технічні прийоми. У віденському вальсі додається ще й швидкий темп, що потребує від виконавців тривалої фізичної підготовки (Дегтярева, 2012).

Висновки. Вальс, з'явившись на народній та історико-побутовій основі хореографічного мистецтва, пройшов доволі довгий та складний шлях, який відзначився падіннями й злетами, критикою і визнанням. Попри суттєві зміни в структурі лексики вальсу, цей бальний танець нині позиціюється як цілісна розвинена форма, що функціонує відповідно до загальних формотворчих законів бальної

хореографії: варіативності танцювальної техніки виконання, композиційної структури рисунка, специфіки хореографічної лексики, своєрідності музичної структури. Танець вальс в умовах розвитку сучасного бального танцю є найвидовищнішим танцем хореографічного мистецтва та невіддільною частиною розвитку культури суспільства.

Список посилань

- Васильева-Рождественская, М. (1987). *Историко-бытовой танец*. Москва: Искусство.
- Вальс-Бостон (2016). *Танцевальный словарь. Танцы балов и дискотек*. Восстановлено из <http://dance123.ru/vals-boston-boston-bostonskij-vals>.
- Дегтярева, Е. (2012). *Вальс. История возникновения и современность*. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/vals-istoriya-vozniknoveniya-i-sovremennost/viewer>.
- Ефанова, С. (2017). *До питання еволюції вальсу як різновиду бального танцю: історико-мистецтвознавчий аналіз*. Відновлено з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2017_2_29.
- Завьялов, Е. (2013). *Венский вальс в европейской программе спортивного бального танца. Генезис. Тенденции. Хореографический язык*. Восстановлено из https://www.gup.ru/uni/science/conference/ball_2013.pdf.
- Захарова, О. (2020). *Танец — зеркало времени. Социология бального танца*. Восстановлено из http://www.apfn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_5/16.
- Ивановский, Н. (2004). *Бальный танец XVI–XIX веков*. Москва: Янтарный сказ.
- Кеба, М. (2017). *Конкурсний віденський вальс: стандартизація та особливості становлення техніки виконання*. Відновлено з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2017_2_30.

References

- Vasileva-Rozhdestvenskaia, M. (1987). *Historical and everyday dance*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Waltz-Boston (2016). *Dance dictionary. Dances of balls and discos*. Retrieved from <http://dance123.ru/vals-boston-boston-bostonskij-vals>. [In Russian].
- Degtiareva, E. (2012). *Waltz. History of origin and modernity*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/vals-istoriya-vozniknoveniya-i-sovremennost/viewer>. [In Russian].
- Efanova, S. (2017). *On the evolution of the waltz as a kind of ballroom dance: historical and art analysis*. Retrieved from http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2017_2_29. [In Ukrainian].
- Zavialov, E. (2013). *Viennese waltz in the European sports ballroom dance program. Genesis. Trends. Choreographic language*. Retrieved from https://www.gup.ru/uni/science/conference/ball_2013.pdf. [In Russian].
- Zakharova, O. (2020). *Dance is a mirror of time. Sociology of ballroom dance*. Retrieved from http://www.apfn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_5/16. [In Russian].
- Ivanovskii, N. (2004). *Ballroom dance of the XVI–XIX centuries*. Moscow: Yantarnyy skaz. [In Russian].
- Keba, M. (2017). *Competitive Viennese waltz: standardization and features of formation of performance technique*. Retrieved from http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2017_2_30. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.03.2021

А. О. Церковний

Харківська державна академія культури, м. Харків

М. В. Церковна

Харківська державна академія культури, м. Харків

ДИНАМІКА СПРИЙНЯТТЯ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ ОСОБЛИВОСТЕЙ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ У 2019–2021 РР.

А. О. Церковний, М. В. Церковна. Динаміка сприйняття здобувачами вищої освіти особливостей організації навчального процесу в Харківській державній академії культури у 2019–2021 рр.

Розглядаються питання динаміки сприйняття організації освітнього процесу здобувачами вищої освіти факультету культурології Харківської державної академії культури. Для вивчення думки здобувачів вищої освіти факультету культурології щодо організації освітнього процесу в травні 2020 р. та березні 2021 р. організовано анкетування (належить до виду «Масове суцільне заочне онлайн-анкетування»). Результати аналізу динаміки сприйняття засвідчили, що протягом року відбулося значне зростання позитивного сприйняття — 9 позицій суттєво змінилися на краще за сприйняттям здобувачів вищої освіти факультету культурології. Однак є і зростання негативного сприйняття за деякими позиціями опитування — 3 позиції суттєво змінилися на гірше. Без суттєвих змін залишились 8 позицій.

Ключові слова: сприйняття процесу освіти, опитування, анкетування організація навчального процесу, ХДАК, факультет культурології ХДАК.

A. Tserkovnyi, M. Tserkovna. Dynamics of perception of higher education applicants of the educational process organization features at the Kharkiv State Academy of Culture in 2019–2021

The aim of the article is to study the dynamics of the perception of higher education students of the Department of Cultural Studies of the organization of the educational process in the Kharkiv State Academy of Culture. The article highlights the main directions of further work of the administration and teachers of the Department of Cultural Studies to coordinate actions to optimize the educational process.

The methodology. To study the opinion of higher education students of the Department of Cultural Studies on the organization of the educational process at the Kharkiv State Academy of Culture, a survey was conducted in May 2020 and March 2021. The survey belongs to the type of “Mass common correspondence online survey”. The questionnaire “Applicants for

higher education about the organization of the educational process at the Kharkiv State Academy of Culture” has 21 questions, 20 of which are closed questions. An additional open-ended question was added to allow respondents to express their views on the educational process. The questionnaire allowed for the omission of the question if the respondent did not have information.

The answers were collected online, in Google forms. To achieve relative anonymity, only the year and specialty were recorded. No other personal data was registered. For questionnaires, a restriction on the period of recording results was introduced. The collection of answers to each questionnaire lasted 2 weeks.

The results. The results of the analysis of the dynamics of perception allow us to conclude that during the year there was a significant increase in positive perception — 9 positions have changed significantly for the better in the perception of higher education students of the Department of Cultural Studies. However, there is an increase in the negative perception of several items in the survey — 3 positions have changed significantly for the worse in the perception of higher education students of the Department of Cultural Studies. 7 positions according to the perception of higher education students of the Department of Cultural Studies remained without significant changes.

The scientific topicality. The article deals with the issues of the dynamics of perception of the organization of the educational process by higher education students of the Department of Cultural Studies of the Kharkiv State Academy of Culture. To research the opinion of higher education students of the Department of Cultural Studies on the organization of the educational process, a survey was conducted in May 2020 and March 2021.

The practical significance. According to the results of the study of the dynamics of perception of the organization of the educational process at the Kharkiv State Academy of Culture, it is possible to offer to pay more attention to the proposals for higher education students to study separate programs abroad. It is also necessary to pay more attention to measures to attract the best teachers,

to involve professional practitioners, experts, and representatives of employers in teaching and organizing the educational process.

Keywords: *perception of the educational process, surveys, questionnaires, organization of the educational process, KhSAC, Department of Cultural Studies, KhSAC.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний освітній процес у Харківській державній академії культури (ХДАК) суттєво змінюється під впливом багатьох факторів. Серед них доволі значущий вплив має організація освітнього процесу за допомогою дистанційних технологій.

Постановка проблеми. Для координації дій під час формування напрямів роботи адміністрації ХДАК, факультету культурології ХДАК і викладачів кафедр в організації освітнього процесу необхідно постійно отримувати інформацію від здобувачів вищої освіти. Для вирішення цього завдання заплановано та виконано опитування здобувачів вищої освіти факультету культурології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині в освітньому процесі в Україні, як і в більшості країн, відбувається активний процес застосування елементів дистанційного навчання. Значний обсяг інформації з цього питання опубліковано в колективній монографії «Екстрене дистанційне навчання в Україні» (Кухаренко, Бондаренко, 2020). Організація освітнього процесу за допомогою дистанційних технологій у ХДАК відбувається відповідно до чинних нормативних документів: Конституції України (Конституція України, 2021), Законів України «Про освіту» (Закон України. Про освіту, 2021), «Про вищу освіту» (Закон України. Про вищу освіту, 2021), а також згідно з «Положенням про дистанційне навчання», Міністерства освіти і науки України (Про затвердження Положення про дистанційне навчання, 2021), Статутом Харківської державної академії культури (Статут Харківської державної академії культури, 2021) та «Порядком застосування дистанційних технологій навчання» Харківської державної академії культури (Порядок застосування дистанційних технологій навчання, 2021).

Мета статті — дослідити динаміку сприйняття здобувачами вищої освіти факультету культурології ХДАК організації освітнього процесу для висвітлення основних напрямів

подальшої роботи адміністрації та викладачів факультету культурології з оптимізації навчального процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для вивчення думки здобувачів вищої освіти факультету культурології щодо організації освітнього процесу в ХДАК у травні 2020 р. та березні 2021 р. організовано анкетування. Анкета «Здобувачі вищої освіти про організацію навчального процесу у ХДАК» має 21 запитання, з яких 20 є закритими. Додатково означено одне відкрите запитання, для того щоб респондент мав можливість, за бажання, висловити свої міркування стосовно освітнього процесу в ХДАК. В анкеті допущено можливість пропуску запитання, якщо в респондента немає інформації. За кількістю респондентів анкетування, яке здійснено, належить до виду «Масове анкетування». За повнотою охоплення вищезначене анкетування належить до виду «Суцільне» (опитування всіх представників вибірки), за типом контактів з респондентом — до виду «Заочне, онлайн-анкетування». Оскільки анкетування було суцільним (виконано опитування всієї сукупності досліджуваних осіб), можна стверджувати, що вибірка є репрезентативною.

Збір відповідей здійснювався он-лайн, за допомогою форм Google. Для досягнення відносної анонімності фіксувалися лише курс та спеціальність, за якою навчаються здобувачі вищої освіти. Жодні інші особисті дані не реєструвалися.

Для анкети введено обмеження терміну фіксації результатів — кожне анкетування тривало 2 тижні.

Обробка результатів. Первинна обробка результатів здійснювалася он-лайн, за алгоритмами Google-форм. Вторинну обробку результатів та створення діаграм і таблиць виконано за допомогою алгоритмів та формул програми Excel.

У 2020 р. на анкету «Здобувачі вищої освіти про організацію навчального процесу у ХДАК» отримано 180 відповідей, що становить 79% від кількості студентів денного відділення факультету культурології у 2019–2020 навчальному році (227 здобувачів вищої освіти). З подальшої обробки вилучено 3 анкети з ознаками фальсифікації (всі відповіді «Так» на всі запитання анкети або всі відповіді «Ні» на всі запитання анкети).

У 2021 р. на анкету «Здобувачі вищої освіти про організацію навчального процесу у ХДАК» отримано 164 відповіді, що становить 70% від кількості студентів денного відділення факультету культурології у 2020–2021 навчальному році (233 здобувачі вищої освіти). З подальшої обробки вилучено 2 анкети з ознаками фальсифікації (усі відповіді «Так» на всі запитання анкети або всі відповіді «Ні» на всі запитання анкети).

Аналіз результатів анкет 2020 та 2021 рр. «Здобувачі вищої освіти про організацію навчального процесу в ХДАК» виконано після узагальнення даних за кожним запитанням з анкети. Виокремлено відповіді на відкриті запитання для подальшого якісного аналізу змісту тексту. Дані з відповідей за кожним закритим запитанням анкети узагальнено окремо за кожним з варіантів відповідей («Так», «Частково», «Ні») згідно з формулами Excel =РАХУНОКЯКЦО(Хп:Уп;»Так»); =РАХУНОКЯКЦО(Хп:Уп;»Частково»); =РАХУНОКЯКЦО(Хп:Уп;»Ні»), де Хп є початковою позицією клітинки рядка, а Уп — позиція клітинки рядка. Для кожного запитання анкети розраховано відсоток відповідей «Так», «Частково» та «Ні». Для кожного питання визначено середньозважене значення за формулою $x = (a1*w1+a2*w2+a3*w3)/(w1+w2+w3)$. Після цього створено таблицю узагальнених даних (Табл. 1.).

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення першого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповіді «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано значну перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень склала +41 пункт. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами наявності процедур, які дозволяють формування індивідуальної освітньої траєкторії.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення другого запитання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти була, приблизно, однакова частота вибору кожного з варіантів відповідей. В анкеті 2021 р. зафіксовано значну перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень становила +45,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами можливості формування індивідуальної освітньої траєкторії.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення третього запитання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповіді «Частково». В анкеті 2021 р. також зафіксовано перевагу вибору відповіді «Частково». Різниця між відсотками середньозважених значень становила +2 пункти. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами застосування викладачами форм і методів навчання й викладання, відповідних студентоцентрованому підходу.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення четвертого запитання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповідей «Так» та «Частково». В анкеті 2021 р. не зафіксовано змін. Різниця між відсотками середньозважених значень склала -1 пункт. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами відповідності форм та методів навчання й викладання в академії принципам академічної свободи.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення п'ятого запитання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповідей «Так» і «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень становила +31,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами наявності інформації щодо цілей, змісту та очікуваних результатів навчання, порядку й критеріїв оцінювання.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення шостого питання анкети демонструє, що у 2020 р. у здобувачів вищої освіти переважав вибір відповіді «Так». В анкеті 2021 р. зафіксовано ще значнішу перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень склала +25,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами наявності доступу до інформаційних ресурсів щодо освітньої діяльності.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення сьомого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповідей «Так» і «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозва-

Сприйняття здобувачами вищої освіти
особливостей організації навчального процесу в ХДАК у 2019–2021 навч. рр.

№/ №	Запитання	2020 р. (A1)				2021 р. (A2)				різниця між середньо-зваженим A2 та A1
		відсоток			середньо-зважене	відсоток			середньо-зважене	
		Так	Ча-стко-во	Ні		Так	Ча-стко-во	Ні		
1.	Чи наявні в академії процедури, які дозволяють формування індивідуальної освітньої траєкторії студента?	27	57	16	39,5	76	19	5	80,5	41 ↑
2.	Чи маєте Ви можливість реального формування індивідуальної освітньої траєкторії?	26	46	30	19,0	62	27	11	64,5	45,5 ↑
3.	Чи застосовують викладачі форми і методи навчання й викладання, відповідні студентоцентрованому підходу?	34	60	6	58,0	41	52	7	60,0	2 ≈
4.	Чи відповідають форми та методи навчання й викладання в академії принципам академічної свободи?	49	42	9	61,0	50	40	10	60,0	-1 ≈
5.	Чи маєте Ви інформацію щодо цілей, змісту та очікуваних результатів навчання, порядку й критеріїв оцінювання?	49	34	17	49,0	67	31	2	80,5	31,5 ↑
6.	Чи маєте Ви доступ до інформаційних ресурсів щодо освітньої діяльності?	71	21	8	73,5	98	2	0	99,0	25,5 ↑
7.	Чи висвітлена інформація щодо навчання на сайті та у віртуальних навчальних середовищах?	47	39	14	52,5	89	8	2	91,0	38,5 ↑
8.	Чи маєте Ви в академії доступ до міжнародних інформаційних ресурсів та баз даних?	20	30	50	-15,0	14	39	47	-13,5	1,5 ≈
9.	Чи пропонувалось Вам під час навчання в академії пройти навчання чи окремі програми за кордоном?	19	22	59	-29,0	9	19	72	-53,5	-24,5 ↓
10.	Чи маєте Ви інформацію про наявність в академії системи стимулів для участі в міжнародній співпраці?	11	9	80	-64,5	10	11	79	-63,5	1 ≈
11.	Чи обізнані Ви з процедурами проведення контрольних заходів (заліки, екзамени)?	88	10	2	91,0	97	3	0	98,5	7,5 ≈
12.	Чи обізнані Ви з процедурами повторного проведення контрольних заходів?	64	15	21	50,5	79	16	5	82,0	31,5 ↑
13.	Чи є можливість оскарження процедури проведення та результатів контрольних заходів?	39	19	42	6,5	65	16	19	54,0	47,5 ↑
14.	Чи обізнані Ви з документами та іншими матеріалами, які містять політику, стандарти і процедури дотримання академічної доброчесності?	50	13	37	19,5	69	25	6	75,5	56 ↑
15.	Чи вживаються в академії заходи для залучення кращих викладачів?	23	43	34	10,5	19	35	46	-9,5	-20 ↓
16.	Чи залучені професіонали-практики, експерти й представники роботодавців до викладання та організації освітнього процесу?	43	46	11	55,0	36	47	17	42,5	-12,5 ↓
17.	Чи вживаються в академії заходи безпеки для безпечності життя і здоров'я здобувачів вищої освіти?	40	37	23	35,5	35	44	21	36,0	0,5 ≈
18.	Чи вживаються в академії заходи з метою підтримки психічного здоров'я здобувачів вищої освіти?	28	33	39	5,5	24	39	37	6,5	1 ≈
19.	Чи існують механізми освітньої, організаційної, інформаційної, консультативної та соціальної підтримки здобувачів вищої освіти?	26	56	18	36,0	25	55	20	32,5	-3,5 ≈
20.	Чи діє в академії внутрішня система забезпечення якості?	23	44	33	12,0	38	34	28	27,0	15 ↑

жених значень становила +38,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами наявності інформації щодо навчання на сайті академії та у віртуальних навчальних середовищах.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення восьмого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповідей «Ні». В анкеті 2021 р. не зафіксовано змін. Різниця між відсотками середньозважених значень склала -1,5 пункту. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами наявності в академії доступу до міжнародних інформаційних ресурсів та баз даних.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення дев'ятого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповідей «Ні». В анкеті 2021 р. зафіксовано ще значнішу перевагу вибору відповідей «Ні». Різниця між відсотками середньозважених значень склала -24,5 пункту. Це є показником негативної динаміки в сприйнятті студентами наявності пропонування під час навчання в академії пройти навчання чи окремі програми за кордоном.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення десятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповідей «Ні». В анкеті

2021 р. не зафіксовано змін. Різниця між відсотками середньозважених значень склала -1 пункт. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами щодо інформації про наявність в академії системи стимулів для участі в міжнародній співпраці.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення одинадцятого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповіді «Так». В анкеті 2021 р. зафіксовано ще значнішу перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень склала +7,5 пункту. Це є показником відсутності суттєвої динаміки сприйняття студентами обізнаності з процедурами проведення контрольних заходів (заліки, екзамени), оскільки показники щоразу є високими.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення дванадцятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав вибір відповіді «Так». В анкеті 2021 р. зафіксовано ще значнішу перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень склала +31,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами обізнаності з процедурами повторного проведення контрольних заходів.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення тринадцятого запитання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Так» і «Ні». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень склала +47,5 пункту. Це є показником позитивної динаміки сприйняття студентами наявності можливості оскарження процедури проведення та результатів контрольних заходів.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення чотирнадцятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Так» і «Ні». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу вибору відповіді «Так». Різниця між відсотками середньозважених значень становила +56 пункт. Це є показником позитивної динаміки обізнаності студентів з документами та іншими матеріалами, які містять політику, стандарти і процедури дотримання академічної доброчесності.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення п'ятнадцятого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Частково» й «Ні» та дещо меншим вибір відповіді «Так». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу близьких за значенням виборів відповіді «Частково» та «Ні». Різниця між відсотками середньозважених значень становила -20 пунктів. Це є показником значної негативної динаміки в сприйнятті студентами вживання в академії заходів для залучення кращих викладачів.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення шістнадцятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Так» і «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано перевагу вибору відповіді «Частково». Різниця між відсотками середньозважених значень становила -12,5 пункту. Це є показником негативної динаміки в сприйнятті студентами залученості професіоналів-практиків, експертів та представників роботодавців до викладання й організації освітнього процесу.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення сімнадцятого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Так» та «Частково». В анкеті 2021 р. не зафіксовано змін. Різниця між відсотками середньозважених значень склала -0,5 пункту. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами вживання в академії заходів безпеки для безпечності життя і здоров'я здобувачів вищої освіти.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення вісімнадцятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповіді «Так», «Частково» й «Ні». Різниця між відсотками середньозважених значень становила +1 пункт. Це є показником відсутності динаміки в сприйнятті студентами вживання в академії заходів з метою підтримки психічного здоров'я здобувачів вищої освіти.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення дев'ятнадцятого питання анкети демонструє, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за

значенням вибір відповідей «Так» і «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано збільшення вибору відповіді «Частково». Різниця між відсотками середньозважених значень становила -3,5 пункту. Це є показником відсутності динаміки сприйняття студентами існування механізмів освітньої, організаційної, інформаційної, консультативної та соціальної підтримки здобувачів вищої освіти.

Аналіз розподілу відповідей і середньозваженого значення двадцятого питання анкети свідчить, що у 2020 р. в здобувачів вищої освіти переважав та був близьким за значенням вибір відповідей «Так» і «Частково». В анкеті 2021 р. зафіксовано збільшення вибору відповіді «Так». Таким чином частота вибору відповідей «Так», «Частково» та «Ні» стала майже однаковою. Але різниця між відсотками середньозважених значень становила +15 пунктів. Це є показником позитивної динаміки дії в академії внутрішньої системи забезпечення якості.

Висновки. Отримані результати – суб'єктивне сприйняття здобувачів вищої освіти факультету культурології ХДАК. Результати опитування не є показниками об'єктивної наявності або відсутності в академії зазначеного в питанні параметра. Результати аналізу динаміки сприйняття свідчать, що протягом року відбулося значне зростання позитивного сприйняття – 9 позицій суттєво змінилися на краще за сприйняттям здобувачів вищої освіти факультету культурології. Найбільше це стосується сфери методичного забезпечення та організації процесу навчання. Однак є і зростання негативного сприйняття за деякими позиціями опитування – 3 суттєво змінилися на гірше. Без суттєвих змін залишились 8 позицій. Отже, за результатами дослідження динаміки сприйняття організації освітнього процесу в ХДАК, можна запропонувати звернути більше уваги на пропозиції під час навчання в академії пройти навчання чи окремі програми за кордоном, на заходи для залучення кращих викладачів, на залучення професіоналів-практиків, експертів та представників роботодавців до викладання й організації освітнього процесу. Позиції, які не змінилися за навчальний рік, також потребують подальшої роботи для змін на краще.

Список посилань

- Верховна Рада України. *Конституція України*. (2021, січень). Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>.
- Верховна Рада України. *Закон України. Про освіту*. (2021, березень). Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>.
- Верховна Рада України. *Закон України. Про вищу освіту*. (2021, березень). Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>.
- Міністерство освіти і науки України. *Про затвердження Положення про дистанційне навчання*. (2021, березень). Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0703-13#Text>.
- Харківська державна академія культури (2020, квітень 28). *Статут Харківської державної академії культури*. Відновлено з https://ic.ac.kharkov.ua/public_inf/statut/statut.html.
- Харківська державна академія культури (2020, листопад 27). *Порядок застосування дистанційних технологій навчання*. Відновлено з https://ic.ac.kharkov.ua/public_inf/poryadok/poryadok.html.
- Кухаренко, В. М. (Ред.), Бондаренко, В. В. (Ред.). (2020). *Екстрене дистанційне навчання в Україні: монографія*. Харків: Видавництво КП «Міська друкарня».

References

- Verkhovna Rada of Ukraine. *Constitution of Ukraine*. (2021, January). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. *Law of Ukraine. Pro osvitu*. (2021, March). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. *Law of Ukraine. Pro vyshchu osvitu*. (2021, March). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>. [In Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. *Pro zatverdzhennia Polozhennia pro dystantsiine navchannia*. (2021, March). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0703-13#Text>. [In Ukrainian].
- Kharkiv State Academy of Culture (2020, April 28). *Statut Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*. Retrieved from https://ic.ac.kharkov.ua/public_inf/statut/statut.html. [In Ukrainian].
- Kharkiv State Academy of Culture (2020, November 27). *Poriadok zastosuvannia dystantsiinykh tekhnolohii navchannia*. Retrieved from https://ic.ac.kharkov.ua/public_inf/poryadok/poryadok.html. [In Ukrainian].
- Kukharenko, V. M. (Ed.), Bondarenko, V. V. (Ed.). (2020). *Emergency distance learning in Ukraine: monograph*. Kharkiv: Municipal Printing House Publishing House. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.03.2021

Д. Г. Трегубов

Національний університет цивільного захисту України, м. Харків, Україна

І. М. Трегубова

КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради», Харків, Україна

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ФОРМУЛ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОЇ ТА ШЛЮБНОЇ СЕМАНТИКИ В ПІСНЯХ ВЕСНЯНОГО Й ВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛІВ

Д. Г. Трегубов, І. М. Трегубова. Взаємозв'язок формул календарно-обрядової та шлюбної семантики в піснях весняного й весільного циклів

Досліджено формули сюжету «звідництво дівчини» як такого, що стосується весняного та весільного циклів народних пісень: «три», пригощання напоями, зустріч гостей, мандрювання в три етапи, коса, горіння дерева, потоплення дівчини, обіцянка кращого життя, бесіда дівчини під час спалювання (потоплення), дівчина-Галя, хлопець-козак. Показано, що з означених стрижньових формул цього сюжету більшість можна знайти в колядках, щедрівках, веснянках та купальських піснях. Доведено, що сюжет «звідництво дівчини» пов'язаний з рухом сонця, оскільки за світоглядом давніх мешканців України сонце народжувалося десь за Доном, а за Дунаєм — «вмирало». Визначено, що стояння під сосною, яка палає, — аналогічно зустрічі світанку, а рух до Дунаю (від Дону до дому) або занурення в Дунай означає ритуальну смерть під час переходу дівчини до заміжного стану. Створено варіант тлумачення пісні «Їхали козаки»: дівчина з хлопцем-нареченим та сватами після ритуального пригощання відправилася в ритуальну мандрівку на шлюбну ініціацію в ліс, де під сосною зустріла світанок, що підтвердив наречений.

Ключові слова: народна пісня, весняний цикл, весільний цикл, звідництво дівчини, Галя, коса, козак, сосна, Дунай, дівчина, хлопець.

D. Trehubov, I. Trehubova. Relationship of formulas of calendar-ritual and marriage semantics in spring and wedding cycles songs

The relevance of the study is determined by the need to review the basics of the cultural heritage of the Ukrainian people in the direction of self-understanding and self-identification. Restoration of historical layers of meanings of rituals and the corresponding songs allows to recreate ways of formation of the nation as a whole.

The purpose of this study is to identify and interpret in the song plot “bawdry of a girl” a number of formulas that are used to reveal the subtext of the events being spoken.

The methodology. The article analyzes and systematizes the use of stable formulas within the

song plot “bawdry of a girl” and related to him. The application of the selected formulas in the historical aspect to the older examples of song creativity is traced: carols, Christmas carols, spring songs and bathing songs. The research was conducted for the basics of this plot as a reflection of the cult of water and the sun.

The results. The formulas of the plot “bawdry of a girl” (or “girl-spring”) are highlighted: “Three”, treats with drinks, meeting guests, traveling in three stages, a braid, burning a tree, drowning a girl, the promise of a better life, a girl’s conversation during the burning (drowning), a girl-Galya, a guy-Cossack. It is proved that this plot is connected with the movement of the sun, because according to the worldview of the ancient inhabitants of Ukraine, the sun was born somewhere along the Don, and behind the Danube — “died”. It has been determined that standing under a burning pine tree is similar to meeting dawn, and moving towards the Danube moving towards the Danube (from the Don to home) or immersion in the Danube means a ritual death when a girl’s transitions to marriage. An interpretation of the song “The Cossacks rode” was created: a girl with a boyfriend-groom and suitors after a ritual treat went on a ritual journey for a wedding initiation in the woods, where she met the dawn under a pine tree and the groom confirmed it.

The scientific topicality of this study is the use of systematic formula analysis to establish the basics of folk song, which allowed to reformulate the plot of “bawdry of a girl” as a “girl-spring” and separate the later layers from the original plot.

The practical results of this study are the systematization of formulas found in the tragic songs of the spring-wedding cycle within the plot of the “bawdry of a girl”. The paper shows that each of the considered formulas is found in carols, Christmas carols, spring songs and Kupala songs, which allows to combine with them the content of the plot under consideration. Analysis of the formulas used in the plot allows you to see in it the elements of the cults of the sun and water.

Keywords: folk song, spring cycle, wedding cycle, seducer, Galya, braid, Cossack, pine, Danube, girl, guy.

Актуальність теми дослідження. Самоідентифікація будь-якого народу ґрунтується на існуванні живих традицій, створених давніми предками. Нині багато традицій втрачено, а тих, що залишилися, дотримуються формально. Це відбувається як унаслідок історичних змін, коли певні ритуали втрачають сенс, так і в умовах політичних та етнічних переслідувань, що на території України мало місце за часів масового насадження християнства, влади Речі Посполитої, Росії та радянського уряду. Унаслідок цього відголоски фольклорної спадщини не завжди нами правильно розуміються, що позбавляє нас самоідентифікації. Відповідно, актуальним завданням є пошук першооснов елементів народної творчості.

Постановка проблеми. У фольклорі за багато століть кожний елемент набув формульності, тому виникає можливість відтворити через аналіз цих формул початковий сенс багатьох народних традицій і повернути вихідне розуміння певних текстів. Це дозволить нам глибше оволодіти власною історичною спадщиною та зрозуміти себе сучасних. Вирішення цього питання є для нас поверненням до коріння, встановленням нерозривного зв'язку з рідною землею, усвідомленням односторонності сучасної й минулої культури.

Існує думка, що традиційна культура вичерпалась, містить помилки малограмотних людей минулого та заслуговує на забуття (Загрітчук, 2020). Але це не так, оскільки традиція стабілізує суспільство від негативних зовнішніх впливів, а також кожне покоління живе одночасно з одним-двома попередніми, тому виникає ланцюг зв'язку з минулим (Трегубов, Трегубова, 2019). У такому разі намагання позбутися коріння – нелогічно.

Прикладом поверхневого аналізу є робота з систематизації народних українських балад з трагічним змістом про дошлюбні взаємини за кримінальними ознаками (Лавриненко, 2011): отруєння, суперництво, помста, зрада, втеча зі спокусником, розплата за легковір'я, дітозгубництво. Акцентується на «вербалізації знаків правового досвіду» минулих часів, іншого змістовного наповнення автор не вбачає. Але можна віднести ці пісні до календарно-обрядових весняного та весільного циклів (Трегубов, Трегубова, 2020), з них – сюжет «звідництво дівчини» є одним з найпоширеніших (Квітка, 2010). Аналіз «формул» цього

сюжету дозволить відокремити напластування від первинного змісту до останнього.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У піснях з цим сюжетом ідеться про підмовлення дівчини групою чоловіків, мандрювання з нею в декілька етапів, відмову дівчини від подальшого мандрювання та її загибель. Цей клас пісень почав вивчати К. Квітка (2010): у західноукраїнських варіантах – дівчину частіше топлять у Дунаї, тексти східної та центральної України сповіщають про її спалювання. Похмурість подій та акцент на головному епізоді робить сюжет баладним. Лише у фольклорі України згадування змовлення дівчини з наступною її стратою трапляється в сотнях варіантів (Любченко, 2021).

За українською народною баладою «Дунаю, чому смутен течеш?», дівчина не тоне, а пропонує трьом ротам солдат змагання за неї: «... хто ме доплинет, его я буду» (Франко, 1984). Про зведену козаком дівчину розповідає інша давньоукраїнська балада «Козак та Кулина». Цей сюжет класифікують як обрядовий, що має спільні ознаки з веснянками та весільними піснями (Нудьга, 1970).

Поняття «балада» на Русі не існувало. Так, у 1587 р. засвідчено, що на Русі є «жалібні пісні, що в русинів звуться думами й співаються тягливим голосом...» (Скрипник та ін., 2009); уважають, що думи походять від голосінь. Існують й соціально-побутові думи з наявністю «моралі», які теж мають «історизм», оскільки відбивають соціально-побутові відносини певного часу та регіону.

Означений сюжет має весняні та весільні маркери: веснянки згадують горіння сосни: «Горіла сосна, / дівчинка ... весна», «дунай» – назва весняного половіддя (Трегубов, Трегубова, 2020); перебіг подій корелює з етапами традиційного українського весілля (Пашник, 2021). Це дозволяє надати іншу назву сюжету «звідництво дівчини»: «дівчина-весна». Весільна обрядовість використовує традиційні етапи: сватання, гільце, викуп, розплітання коси та ін., але вже втратила багато глибинних історичних елементів. Проте згадки про давні традиції залишилися в піснях. Втраченим елементом є обряди ініціації нареченої.

Пісні весняного й весільного циклів мали зберегти характерні обрядові ознаки. Хоча вважають, що весільна пісенність як самостійний жанр сформувалася після прийняття християнства на Русі (Безкорвайная, 2011),

але є свідчення, що вона має глибокі коріння та асимілювала поховальні обряди у вигляді голосінь (Єфремова, 2006). Ритуали, згадані в багатьох піснях весільного циклу, не могли бути християнськими. У результаті зміни обряду з нього випадала відповідна пісня, але залишалася в традиції як побутова. Дохристиянські мотиви сюжету «звідництво дівчини» є у згоді дівчини їхати з кількома чоловіками як згадка про поліандрію або життя в «чоловічому будинку» (Петрухіна, 2007). Це збігається з фольклорним сюжетом «Білосніжка та сім гномів»: дівчина потрапляє у будинок чоловіків та гине після куштування яблука. Рух дівчини крізь ліс та її наступна загибель відомі за народними першоджерелами казки «Червона Шапочка», що містить ініціативну складову (стадії відокремлення та ізоляції) та весняну — дівчинка-весна несе травневі подарунки.

Під час аналізу цього фольклорного масиву слід врахувати, що народній творчості властиво використання певних однотипних слів — «формул» для натяку на відоме на певний час поняття, що «генетично» пов'язує народну пісню з архаїчними приспівками-формулами (Єфремова, 2006).

Мета статті — здійснити аналіз «формул» типового сюжету народних пісень «звідництво дівчини» («дівчина-весна») для пояснення його знакової наповненості. Це надає можливості добору статистично значимої кількості аргументів для підтвердження поєднання весняної та весільної природи цього сюжету з «відсіюванням» пізніших напластувальних.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попередній аналіз продемонстрував наявність у досліджуваному сюжеті суттєво різних пояснень походження головних персонажів, місць перебігу подій, варіантів мандрування та, водночас, — наявність єдності сюжету (Трегубов, Трегубова, 2020). Це свідчить про його поширеність, творчу обробку оповідачами різних народів та давнє походження, а також уможливорює пошук першоджерела.

Типовий перебіг сюжету «звідництво дівчини» є символічно-образним, має багато напластувальних, але в ньому простежується тема побутування шлюбних традицій у давнину. Зміст, що перебуває на поверхні, такий: їхали хлопці, один з них (або гуртом) вмовив дівчину на шлюб, але непорозуміння під час

дороги призвели до її загибелі, тому виникає мораль: «хто дочок має — нехай навчає».

Спробуємо з'ясувати коріння сюжету «дівчина-весна» крізь напластування нових трактовок за допомогою аналізу застосованих основних «формул» у відомих текстах:

- 1) «три» — типове число в піснях;
- 2) пригощання напоями (три);
- 3) зустріч гостей (трьох);
- 4) мандрування (три етапи);
- 5) коса та дії з нею;
- 6) горіння дерева поруч з дівчиною;
- 7) потоплення дівчини;
- 8) обіцянка кращого життя;
- 9) бесіда дівчини під час загибелі;
- 10) дівчина-Галя;
- 11) хлопець-козак.

Розглянемо ці формули в історичній площині народної творчості.

1) Формула «три» у слов'янській традиції — сакральне число, яке пов'язує три світи: минуле-сучасність-майбутнє та організує трискладову вертикальну модель світу. Так, рушник має три частини, біля покуття є три вікна, вікно поділяється на три шибки та ін. В означеному сюжеті згадують три напої, трьох гостей, три частини шляху. Існує колядка «Ой рано, рано» (Антонович, Драгоманов, 1874): «наш панок... три свічі зукав ...коника сідлав... На три дорозі, та у три землі...». У весільному ритуалі є триразовий обхід столу молодими у своїх хатах (Несен, 2008). Тому три напої, троє гостей, три шляхи є символом безперервності часу, єдності трьох світів (земля, вода, небо), трьох частин життя.

2) Формула «три напої» трапляється в колядках: «А в цього пана... три кубки... медок-солодок,... кріпкеє пиво,... зелене вино» (Воропай, 1958) (мед на Русі був міцним напоєм); пісня «Ой воли мої недужії» промовляє: «шинкарка молода... повір меду... вина... горілки» (Колесса, 2009). У піснях — п'ють (кружляють) мед-вино, мед-горілку «із кумою»; описують відношення між дівчиною та хлопцем «...горілочка медовая, / А я її випила, молодая... Десь поїхав миленький...», «Ой коли б я мужа мала, / То я б його шанувала / Медом, пивом напувала», «А в мого милого губки солоденькі / ...солодші від медочки»; про смерть нареченого чумака співається навпаки: «Гей, не п'ються пива, меди...» (Колесса, 2009). Тобто «напитися» є синонімом «закохатися», бути в емоційному стані. Також

мед і вино символізують мудрість та радість (Телеуця, 2008). У згаданому сюжеті «Шинкарочка Галя пиво наливала...», пригощала «Пивом да вином, / Да сладким мёдом»... (Ой ты, Галю, 2009), «...п'ють ляшки (козаки) горілочки...» (Квітка, 2010). Формула «три напої» повніше реалізується в російських варіантах пісні.

У весільному ритуалі трапеза є традиційним знаком закріплення остаточної згоди через пиття могорича — «запивання», як завершальна дія сватання, що внеможливе повернення нареченої до стану дівчини (Несен, 2008).

3) Формула «троє гостей» теж згадується в колядках: «...сонце, ...місяць, ...дощик» (Воропай, 1958) і далі «три празники» — Різдво, Свято Василя, Водохреща; пан з братами поїхали шукати «...в чистее поле... / куну в дереві / Дівку въ теремі» (Антонович, Драгоманов, 1874), у чому вбачають визволення «красної панни»-сонця після зими. У весільній пісні — «наїхали гості», «вийшла за нелюба» (Гордійчук, 1963), «троє гостей... усі старости», (Цехмістрок, 2006). У весільному обряді двоє сватів (старостів) разом з молодим — якраз три особи, які, навіть «молодий», — чужі люди, оскільки назавжди забирають рідну дитину.

4) Формула «мандрування» (у три етапи) трапляється в колядках (Воропай, 1958): «в... пана три соколейки... / полетів в чистейке поле, / ...в бистри потоки, / ...в темни лісоїки»; або мандрування «царівни» на трьох возах: «...на перший... світло клала, / на другий ... проскури... / на третій ... сама сідала... / Сам Господі... три служби служить ... за господиню ... на ім'я Ялину»; «наш панок... в поле виїжджав... у три землі: Волоськую, ... Німецькую, ... Турецькую» та «Межи трьома дорогами, ... здивався з Дажбогом» (Антонович & Драгоманов, 1874). Термін «мандрування» означає й передшлюбні дії: «Нашому хлопці... мандрівочка... у чистее поле... буде твоя коса руса / В мене під ногою... » (Гордійчук, 1963). За «Баладою про Хайку... » ідуть від дівчини з кількома возами, що виглядає як придане (Любченко, 2001). Пересування в три етапи свідчить про дальню дорогу молоді в чужий світ без можливості повернення. У пісні «Ой воли мої половеїкї» втішають дівчину: «не плач,... / Знайдуться люди, що й тебе візьмуть / В чужую сторононьку». У сюжеті «дівчи-

на-весна» мандрування в три етапи частіше є у варіантах зі спаленням (Ой ты, Галю, 2009; Гордійчук, 1963; Квітка, 2010): «с двора..., во поля, ... леса»; «темними гаями, ...лугами, ... лісами», «одно, ... друге, ... третє поле», «густий лісочок, ... жовті пісочки, ... Дунай глибокий», «до білого жита, ...к Дунаю до кладки, ... до зеленого дуба»; або у весільному сюжеті (Гордійчук, 1963): «Їхав поле, ... друге, ... на третьому зупинився ... пішов до дівчини». Баладу близького сюжету відносять до веснянок: вдова мала дев'ять синів, які в розбій пішли, й доню, котра на третій рік заміжжя попросилася у «гістойку» додому; ідуть полем, другим, біля діброви — напали розбійники й вбили пана, потім дізнались, що вбили шурина, пропонували сестрі жити з ними, вона відповіла, що буде шукати смерті (Цехмістрок, 2006).

5) Формула «дії з косою» як шлюбний обряд: жовнір на вулиці обрізає косу дівчині, його арештовують, він говорить, що любить її; дівчина чесала косу, коса поплила річкою, застряла біля явора (розчесана коса схожа на течію). Весільна пісня «Ой сосонка літом і зимою зелена» описує передшлюбні дії нареченої: «...була в п'ятницю весела, / в суботу русую косу чесала, / в неділю ішла до шлюбу...». Прив'язування «косами» має суперечність: незаміжня дівчина носила одну косу, а після шлюбу їй заплітали дві, що означало одружену жінку (Єфремова, 2006). Спалювання коси згадують як ворожіння на приворот (Єфремова, 2016): «...причаруй же ...козаченька... Циганочка... Врзала ...дівчині косу / На вогні спалила... / Як коса палає... / То за тобою / Той... / Ось так помирає». Тобто втрата коси означає втрату дівочтва та закоханість.

Косу за архаїчними традиціями весілля відсікали та спалювали: «— Доню, де кісонька? / —... в огні згоріла», «все дівки да в косах ... / А на мою да копоть впала» (Несен, 2008), «буде твоя коса руса / В мене під ногою...» (Гордійчук, 1963); або волоси розділяли навпіл, покривали «завивалом», яким обв'язували дівчину, що схоже на «прив'язали до сосни косами». При горінні сосни «від гори до низу» та прив'язуванні косами — в уяві коса перегоряє.

6) Формула «сосна, що палає» (липка, явір, діброва, граб, бук): «Прив'язали дівча / До сосни косами... / До граба руками... / До бука плечами», що описує ритуальне дерево або ситуацію навмисно надано нереально. «Горін-

ня» дерева може бути образом зустрічі сходу Сонця. Донський казак прив'язав дівчину та говорить: «Погляди-ка, ... где Дунай, ... где Дон» (Ой ты, Галю, 2009), що могло свідчити про зустріч світанку біля річки. Раніше дівчата на Великдень зустрічали схід сонця під яблунею (Воропай, 1958). Перед вінчанням дівчина стає обличчям до сходу сонця та просить в Бога щастя в шлюбі (Кожолянко, 2012) (веснянки-гаївки виконували в лісі чи на лузі біля води, а після XVI ст. — біля церкви).

Образ «горіння» дерева є в піснях весняного й весільного циклів, де набуває алегоричних ознак: «Горіла сосна... / Під нев дівчина ... косу чесала...»; «...горіла липка і сосна / дівчина гарна, як весна...». Це символізує зміну стану дівчини на стан жінки та є частиною шлюбного ритуалу: «Ой коси ви мої,... / Більше служить не будете... / Горіла сосна... / Сподобавсь хлопець... / Тепер вже він мій чоловік» (Пашник, 2021); у коровай втикають гілце зі свічками, які горять від гори до низу; є спільність з традицією «смолити» молоду після шлюбної ночі — жінки скачуть через вогнище разом з молодою (без цього молода — ще не жінка) (Петрухіна, 2007). Дівчину порівнюють з сосною або ялиною — «...сосна... коли ти зійшла?... Красна дівчина зажурилася», «...гудить соснойка, /...тужить дівчинойка», «...висока як ялина, червона як калина» (Єфремова, 2016; Цехмістрок, 2006). Процес горіння використовують на весіллі як обряд очищення при переході до іншого роду: увесь «поїзд» молодої переводять через вогонь.

У весільних піснях використовують образи: «липа» — жінка, «береза» — дівчина (Єфремова, 2006), але в цьому сюжеті таким еквівалентом є сосна. Часто використовують образи горіння (Цехмістрок, 2006): «Горіла липка і сосна, / Дівчина гарна, як весна», «А під нев мила сиділа, / Іскорки на ню падали», що збігається з польським, хорватським, чеським варіантами; «Ой... березонька, чому не гориш... / молодице, чому не жиєш...» або «Горить сосна, а димок не йде / Болить серце, милий не прийде» та «...калину палю, калина не горить / Я до дурня, як ластівка, дурень не говорить»; «Ой в саду вишня стояла / На тій... свіча горіла / ... З свічойки гистройка впала... річечка стала». Буває згадування і горіння, і потоплення: «...граб не горить, тільки куриться / ...молодиця... журиється... / мій миленький... завіз мене у чужий край, куди мені не

хотілося... Кажуть мені річку плисти... широкою перепливла, у глибокій утопилася». «Горіння» діброви згадують у веснянці: «Де гаївка лунала, / ...діброва палала... / Де ходили дівоньки, / ...розцвіли квітоньки... / Весну красну привели... / Врожай буде, як Дунай...» (Пашник, 2021). Вогонь — це символ чоловічої енергії, як вода — жіночої. Також біля священної липи плели весільні вінки й тертям запалювали вогонь (Кожолянко, 2012). Ритуал стояння під сосною, що горить, є обрядом ініціації дівчини чоловічою енергією сонячного вогню перед шлюбом. Під час сходу сонця сосна наче палає, немов би на землю зійшов небесний вогонь як чоловіче начало. Вогонь охоплює верхівку сосни, опускається вниз та торкається коси дівчини.

7) Формула «потоплення дівчини». У цьому сюжеті під час мандрування або спалювання згадуються Дон та Дунай — річки, які відокремлювали землі наших предків від іншого світу. Для їх світогляду сонце народжувалося за Доном, а за Дунаєм — «вмирало». Тоді занурення в Дунай означає ритуальну смерть при переході дівчини до дорослого стану. Словом «дунай» у фольклорі позначали весняне половіддя. Тоді купання в «дунаї» є символічним як ритуальне освячення. Рух з України до Дону є рухом до скорішої темряви, у потойбіччя. Зворотний рух від Дону додому козаків у баладі є рухом за сонцем.

Новий рік у Давній Русі святкували навесні, це наближує щедрівки до веснянок. Щедрівки та купальські пісні згадують «дунай». Так, «Касуня» потопаючи в Дунаї подала руку лише тому, хто їй подобався: «Плила Касуня бистров рікою, / ...В Дунаю, море» (Воропай, 1958). Це збігається з сюжетом «дівчина-весна» у баладі «Дунаю, чому смутен течеш» (Квітка, 2010). Існує веснянка «Тепер я си погуляю, / Як рибонька по Дунаю!»; у купальських піснях «Ой на річці на Дунаї / Там липонька потапає, / ...дубочка прикликає» та «...на Купала, / Іграло сонечко... / Та припало дівкам... Дунай-море пливсти, три річеньки брести. / Та всі дівочки Дунай перепливли... / Дівка Оленка в Дунаї втонула» (Колесса, 2009). Купанням у «дунаї» могли називати віддзеркалення Сонця в половідді — поєднання вогню та води, чоловічого й жіночого начал.

В обрядовому весіллі дорогу переливають водою, через яку наречений переносить

молоду (Марченко, 2001). Згадують Дунай також, коли вносять стрічки для вінка (Глушко, 2014): «... річенька тече, /... Марусенька бродить. / За нив батенько ...: / — Втонеш ... / — Ой, воліла б я, / Я в той Дунай тонути... / Лиха доля обгорнути...», тобто вийти заміж описують як втонуту у «Дунаї». «Велика вода» у фольклорній символіці пов'язана із заміжжям дівчини (Сорочук, 2011).

Мотиви «Дунаю» й «сосни» згадують у піснях про сімейну зраду, нещасливу любов, небажану дитину. Попри трагічність цих текстів, указані образи використовують в обрядах щодо зміни стану, ініціації молоді, приходу весни.

8) Формула «обіцянки кращого життя» від козака, на які піддалася дівчина. У ритуальних весільних діях «молодих» уважають нечесними, які для очищення повинні пролізти під лавкою (Телеуця, 2008). Тоді «обіцянки кращого життя» та швидка згода шинкарки — це ритуальна «нечесність», водночас ці обіцянки є тим, на що шинкарка повинна дати згоду (навіть «поля всі кам'янії» — немає потреби працювати). Цю бесіду можна класифікувати як викуп нареченої.

9) Формула «бесіда дівчини» біля сосни, що палає: «Хто в полі ночує...» або «Ой хто в лісі чує, нехай той рятує, ... нехай навчає... Темної ночі гулять не пускає» (Гордійчук, 1963). Козак відзивається: «Я твій голосочок здалека почую» та «я в полі ночую... пахаю» («пахати» — символізує весну, є символом запліднення), але ніяких дій у відповідь не вживає, тобто лише підтверджує знаходження дівчини під сосною на світанку та те, що вона пройшла обряд ініціації та очищення. Близькі слова є у весільній веснянці «Подам голосочок / Нехай той почує / Хто в полі ночує. / А вже весна... козакові / Мандрівочка пахне» (Єфремова, 2016), тобто дівчина навесні зустрічає світанок та промовляє побажання. Також, якщо стояння під сосною на світанку — це ритуальна смерть, то й прохання про допомогу — теж ритуальне (схоже на обряд «перейми», коли наречена у весільному поїзді кричить на певному кордоні (Пашник, 2021, Березень 21), як при викраденні під час ритуальних хороводів); можливо, про допомогу кличе жінка вже в шлюбі, яка присягнула чоловікові, стала невіддільною частиною його «кластера», за давніми традиціями — зворотного шляху немає.

Бесіда дівчини у Дунаї має спільні ознаки з бесідою біля сосни: «хто мене доплине, того я буду», «чи я й не хороша, / чи не вродлива, / чи доленька моя нещаслива?», «Матіночко, голубочко, / маєш дочок сім: / не пускай їх на вулицю, / — буде доля всім». Спільними ознаками є благання про порятунок й виведення моралі, пропонування певних умов, запитання про нещасливу долю.

10) Формула «дівчина-Галя»: у багатьох варіантах балади зав'язка сюжету відбувається в шинку (корчмі), де дівчина працює та пригощає напоями. Ім'я «Галя» типове для позначення дівчини в пісні (особливо на Полтавщині): «Зробили ми діло, / ...З хліба паляницю, / З Галі — молодицю»; «Ой, де ж ти Галочко та й ходила, / ...головоньку й убілила»; «Несе Галя воду...»; «Шоб Галюся Іванка любила» (Нудьга, 1970; Марченко, 2001; Несен, 2008). У варіантах сюжету трапляються імена: Ганя, Ганзя, Ганнуся, Кася, Рейзя, Хайка, Катерина, Марійко й ін. або ім'я випадає: «девица торговала» (Ой ты, Галю, 2009). Частіше «Галю» згадують у весільних та суспільно-побутових сюжетах: «Ой, у Галі свекруха лихая / Сама Галя — ...молодая» (Телеуця, 2008). Ф. Колеса пов'язує це ім'я зі стародавньою богинею весни Васана (або Гуля). Схоже ім'я є в гайвіці: «Гела — Гелочка... / Я ходжу ж по Дунаю...» (Антонович, Драгоманов, 1874). Первинним іменем у сюжеті «дівчина-весна» можна вважати «Галя», як узагальнений образ дівчини-весни: «Галю молодая...», «...молodiця». Цей образ споріднений до образу богині Лелі — весни, молодості та любові.

Рід занять «шинкарка» пояснює можливість вільного знайомства з чоловіком (як і колодязь-криниця), що використовує пісенна творчість: «Ой, у полі корчомка», «Є в полю криниця», «Несе Галя воду». Але звичайна шинкарка б не пила з постояльцями та не погодилась б на підмовляння, оскільки вже всього у світі бачила. Тому «шинкарка» — це не робота з пригощання напоями (медом, вином, пивом), а стан молодиці, згодної дарувати кохання, радість та мудрість.

11) Формула «козак» слухачу минулих часів позначає «чоловіка» загалом, у не обрядових піснях — «парубок» (Єфремова, 2016). За польськими варіантами сюжету, козаки з «далекої країни» вмовили дівчину поїхати з ними, примусили дівчину скинути сукню та стрічки, кинули в Дунай, допомагали собі ша-

блями, брат дівчини підійшов та докоряв її (Квітка, 2010). Існує більше ніж 30 варіантів назви «чоловіка», з яких термін «волох» відсилає події до I–V ст., що відкидає первинність інших назв, за сенсом весільного сюжету підходить термін «незнайомці». Весільна пісня «Та ой по горі василечки сходять» сповідає, що «наїхали од Василька люди» (нареченого), які для нареченої відігравали роль «незнайомців», та пропонують: «Поїхали, Марійко, із нами» (Гордійчук, 1963).

Отже, більшість зі стрижньових формул сюжету «дівчина-весна» можна знайти в колядках, щедрівках, веснянках та купальських піснях. Зважаючи на давнє походження цих пісень, передбачається подовження цього дослідження в напрямі з'ясування архаїчних мотивів означеного сюжету.

Висновки. 1. Виконаний аналіз дозволив виявити основні формули сюжету «дівчина-весна» як перехресування весняних та весільних мотивів: «три», пригощання напоями, зустріч гостей, мандрювання, коса, горіння дерева, потоплення дівчини, обіцянка кращого життя, бесіда дівчини при спалюванні (потопленні), дівчина-Галя, хлопець-козак.

2. Означено сенс формул сюжету. «Три» — безперервність часу. Образ «випити меду, вина, пива» — подарувати мудрість, радість, закоханість у подружньому житті. Троє гостей раніше брали участь у визволенні сонця-панни після зими, що було перенесено на весільний обряд. Мандрювання в три етапи символізує наслідування традицій поколінь, а для нареченої — безповоротний перехід від дівочтва до стану заміжньої жінки. Косу в архаїчних традиціях весілля спалювали, що пояснює образ «прив'язування до сосни косами». Образ стояння під сосною, яка горить, є обрядом ініціації дівчини перед шлюбом енергією сонця, що охоплює верхівку сосни під час сходу. Купанням у «Дунаї» могли називати віддзеркалення сонця в річці — як поєднання вогню та води, чоловічого та жіночого начал, що теж наближує «купання» до ініціації. Благання про порятунок є ритуальним.

3. Зміст подій пісні «Їхали козаки»: дівчина з нареченим та сватами після ритуального пригощання вирушила в ритуальну мандрівку на шлюбну ініціацію в ліс, де під сосною зустріла світанок, що підтвердив наречений.

Список посилань

- Антонович, В., Драгоманов, М. (1874). *Исторические песни малорусского народа с объяснениями*. (Т. 1). Киев: Фрид.
- Безкорвайная, Н. С. (2011). Украинская песня как зеркало народной души. *Культура народов Причерноморья*, 214, 143–145.
- Воропай, О. (1958). *Звичаї нашого народу*. Мюнхен: Українське видавництво.
- Глушко, М. (2014). Опільське весілля. *Міфологія і фольклор*, 3–4, 120–130.
- Гордійчук, М. (1963). *Українське народне багатолосся*. Київ: Мистецтво.
- Єфремова, Л. О. (2006). *Наспіві українських весільних пісень*. Київ: Наукова думка.
- Єфремова, Л. О. (2016). *Народні пісні Полтавщини*. Київ: Логос.
- Загрійчук, І. Д. (2020). *Псевдотрадиції: природа та можливість їх подолання. Традиційна культура в умовах глобалізації: нові виклики та світові тренди*. Харків: ООМЦКМ.
- Квітка, К. (2010). Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. *Зібрання праць*, 255–287.
- Кожоляно, Г. (2012). Весільна обрядовість українців (витоки, символіка, ідейний зміст). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*, 4, 193–206.
- Колесса, Ф. (2009). Огляд українсько-руської народної поезії. *Вісник Львівського Університету. Серія філологічна*, 47, 166–272.
- Лавриненко, С. (2011). Логосистеми сфери правової культури в баладах про дошлюбні взаємини. *Мовознавчий вісник*, 12–13, 222–226.
- Любченко, В. (2001). Дидактична балада «про Хайку»: українсько-єврейський білінгвістичний фольклор. *Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ ст.* (с. 155–164).
- Марченко, О. М. (2001). Сімейна обрядовість південного Побужжя. *Культура народів Причерноморья*, 20, 104–108.
- Несен, І. (2008). Весільний ритуал середнього Полісся: традиційна структура та реліктові форми. *Вісник Львівського Університету. Серія історична*, 43, 261–319.
- Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада*. Київ: Дніпро.
- Ой ты, Галю, Галю молодая. (2009). *Livejournal*. Востановлено из <https://nance-of-nantla.livejournal.com/111908.html>.
- Пашник, С. Д. (2019). *Рідні Боги*. Запоріжжя: РПК.
- Пашник, С. Д. (2021). *Пісенник*. Запоріжжя: РПК.
- Пашник, С. Д. (2021, Березень 21). Сосну підпалили — Галю заміж віддали. *Рідна віра*. Відновлено з <http://ridnovir.in.ua/index.php/statti/233-sosnu-pidpalyly-haliu-zamizh-viddaly>.
- Петрухіна, Л. (2007). «Бідна Галя» у тенетах колективного шлюбу. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 41, 266–275.
- Скрипник, Г. А., Дмитренко, М. К., Грица, С. Й. (2009). Українські народні думи. *Думи ранньо-*

- го козацького періоду. (Т. 1). Київ: ІМФЕ НАН України.
- Сорочук, Л. (2011). Вода як «жіночий» символ родючості. *Українознавчий альманах*, 6, 47–49.
- Телеуця, В. (2008). Весільний обряд українців Придніпров'я. *Фольклорні зошити (ІКА)*, 11, 71–84.
- Трегубов, Д. Г., Трегубова, І. М. (2019). Ретроспектива відображення проблеми розлуки з батьківщиною в творчості українців. *Культура України*, 66, 30–42.
- Трегубов, Д. Г., Трегубова, І. М. (2020). Сюжетний аналіз народних пісень із загальною формулою «зводителів дівчини». *Культура України*, 69, 46–58.
- Франко, І. Я. (1984). Стефан воєвода. *Зібрання творів*. (Т. 42, с. 17–56). Київ: Наукова думка.
- Цехмістрюк, Ю. (2006). *Народні пісні Волині: записи 1936–37 років*. Львів-Рівне: ЛДМА.
- ### References
- Antonovich, V., Dragomanov, M. (1874). *Historical songs of the Little Russian people with explanations*. (Vol. 1). Kyiv: Frid. [In Russian].
- Bezkorovainaia, N. S. (2011). Ukrainian song as a mirror of the people's soul. *Kul'tura narodov Prychernomor'ja*, 214, 143–145. [In Russian].
- Voropai, O. (1958). *Customs of our people*. Munich: Ukrainske vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Hlushko, M. (2014). Opel wedding. *Mifolohiia i folklor*, 3–4, 120–130. [In Ukrainian].
- Hordiichuk, M. (1963). *Ukrainian folk polyphony*. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Efremova, L. O. (2006). *Songs of Ukrainian wedding songs*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Efremova, L. O. (2016). *Folk songs of Poltava region*. Kyiv: Logos. [In Ukrainian].
- Zagriychuk, I. D. (2020). *Pseudo-traditions: nature and the possibility of overcoming them. Traditional culture in the context of globalization: new challenges and world trends*. Kharkiv: Regional organizational and methodical center of culture and art. [In Ukrainian].
- Flower, K. (2010). Ukrainian songs about a girl who traveled with a seducer. *Zibrannia prats*, 255–287. [In Ukrainian].
- Kozholianko, G. (2012). Wedding ceremonies of Ukrainians (origins, symbols, ideological content). *Karpaty: liudyna, etnos, tsyvilizatsiia*, 4, 193–206. [In Ukrainian].
- Kolessa, F. (2009). Review of Ukrainian-Russian folk poetry. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii filolohichna*, 47, 166–272. [In Ukrainian].
- Lavrinenko, S. (2011). Logoeistema of the sphere of legal culture in ballads about premarital relations. *Movoznavchyi visnyk*, 12–13, 222–226. [In Ukrainian].
- Liubchenko, V. (2001). Didactic ballad “about Haika”: Ukrainian-Jewish bilingual folklore. *Dolia yevreiskoi dukhovnoi ta materialnoi spadshchyny v XX st.* (p. 155–164). [In Ukrainian].
- Marchenko, O. M. (2001). Family rituals of the southern Pobuzhye. *Kultura narodov Prychernomoria*, 20, 104–108. [In Ukrainian].
- Nesen, I. (2008). Wedding ritual of middle Polissya: traditional structure and relict forms. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii istorychna*, 43, 261–319. [In Ukrainian].
- Boredom, G. A. (1970). *Ukrainian ballad*. Kyiv: Dnipro. [In Ukrainian].
- Oh you, Galyu, Galyu is young. (2009). *Livejournal*. Retrieved from <https://nance-of-nantla.livejournal.com/111908.html>. [In Ukrainian].
- Pashnik, S. D. (2019). *Native Gods*. Zaporozhye: RPK. [In Ukrainian].
- Pashnik, S. D. (2021). *Songbook*. Zaporozhye: RPK. [In Ukrainian].
- Pashnik, S. D. (2021, March 21). The pine was set on fire — Galya was married. *Ridna vira*. Retrieved from <http://ridnovir.in.ua/index.php/statti/233-sosnu-pidpalyly-haliu-zamizh-viddaly>. [In Ukrainian].
- Petrukhina, L. (2007). “Poor Galya” in the webs of collective marriage. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii filolohichna*, 41, 266–275. [In Ukrainian].
- Skripnik, G. A., Dmitrenko, M. K., Gritsa, S. Y. (2009). Ukrainian People's Dumas. *Dumy rannoho kozatskoho periodu*. (Vol. 1). Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Sorochuk, L. (2011). Water as a “female” symbol of fertility. *Ukrainian Studies Almanac*, 6, 47–49. [In Ukrainian].
- Teleutsya, V. (2008). Wedding ceremony of Ukrainians of the Danube region. *Folklori zoshyty (IKA)*, 11, 71–84. [In Ukrainian].
- Trehubov, D. G., Trehubova, I. M. (2019). A retrospective of the reflection of the problem of separation from the homeland in the works of Ukrainians. *Kultura Ukrainy*, 66, 30–42. [In Ukrainian].
- Trehubov, D. G., Trehubova, I. M. (2020). Plot analysis of folk songs with the general formula “girl's seducer”. *Kultura Ukrainy*, 69, 46–58. [In Ukrainian].
- Franco, I. Ya. (1984). Stefan Voivode. *Zibrannia tvoriv*. (Vol. 42, pp.17–56). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Tsekhmistruk, Yu. (2006). *Folk songs of Volyn: records of 1936–37*. Lviv-Rivne: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.03.2021

С. В. Виткалов

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ РЕГІОНУ

С. В. Виткалов. Еволюційні процеси в сучасному культурному просторі регіону

Розглядається специфіка функціонування сучасного регіонального культурного простору крізь призму художньої діяльності відомого рівненського диригента, керівника камерного оркестру обласної філармонії «Brevis» Г. Фіськова; виявляється його творчий потенціал у процесі забезпечення оригінальних культурно-мистецьких імпрез, зокрема хореографічної вистави «Лялька»; акцентується на потенційних можливостях цього музиканта вже в новому статусі, а саме на посаді директора Рівненського музичного училища Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ); наголошується на можливій художній роботі диригента у справі розширення регіонального культурного простору через організацію певних структур, наявних у культурній практиці інших регіонів країни; наведено аналогії стосовно важливості творчої інтерпретації в діяльності художнього колективу чи окремого митця.

Ключові слова: Г. Фіськов, регіональна культурна практика, соціокультурна діяльність, творчість, організаційно-педагогічна робота.

S. Vytkalov. Evolutionary processes in the modern cultural space of the region

The relevance of the issue lies in revealing the role of regions in modern cultural practice, because in those regions many interesting artifacts are concentrated and many initiatives are born, the implementation of which helps them gradually come to the forefront of cultural practice of the state.

The methodology. A biographical method was applied, with the help of which it was possible to reconstruct the origins and cultural potential of Rivne conductor H. Fiskov and to reveal his potential opportunities in art. The method of content analysis helped to compare the available information with the reaction of public to the concerts held in the city and to clarify the role of the chamber orchestra "Brevis" in the system of cultural services for the local population. The historical method was used during the correlation of information about the development of creativity (composition and translations of popular world's hits) for the existing orchestra of H. Fiskov. And all this helped to create a specific creative portrait of a regional musician who is able to respond to modern challenges.

The scientific topicality. The cultural potential of the region is revealed through the prism of artistic and organizational-cultural activity of Rivne instrumental conductor and teacher H. Fiskov, his potential creative characteristics are analyzed, the main parameters of which allow the artist to actively position himself in the space of modern art culture. Referring to the creative potential of the artist, changes for the better in this situation in the region are predicted due to the need to create a number of organizational structures, which will help normalize the existing artistic life, give it significant professionalism and thus significantly affect the level of artistic culture of the local population.

The practical significance of the study is to share this information among the artists from other regions of the country, an attempt to change the existing potential of artistic groups in the regions, subordinating it to general issues of state or regional cultural policy.

Keywords: H. Fiskov, regional cultural practice, socio-cultural activity, creativity, organizational and pedagogical work.

Актуальність проблеми. Сьогодення швидко змінюється, причиною чого стають не лише численні пандемії, що випробовують міць генокоду та генофонду нації, але й інформаційна революція і її результат — глобалізація, в основі якої — уніфікація, нівеляція власного культурного обличчя особистості, країни чи світу. І зберегти це обличчя на різних рівнях чи вимірах значить залишитися у власних національно-культурних координатах, мати дійсний культурний захист, здатний утримати країну в процесі шаленого тиску інокультурних чинників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наш час характеризується й посиленою увагою до регіональної культурної практики, причиною чого є не лише реформа місцевого самоврядування, основний акцент якої спрямовується на вивільнення соціальної активності, духовної енергії місцевого населення в питанні участі його в зміні культурної ситуації на місцях, але й поступове розширення

ролі регіонів у державній політиці України. Як підтвердження можна назвати немало наукових досліджень із вже новим інструментарієм, в основі яких перебуває принципово інший підхід до виявлення ролі особистості в новому культурному просторі держави (Чернець, 2016) та її впливі на зміну ситуації. Сюди віднесемо ґрунтовні наукові розвідки О. Васюти (2021), С. Виткалова (2014), С. Дичковського (2020), П. Герчанівської (2017), Н. Жукової (2010), О. Копієвської (2014), А. Кравченко (2020) та ін., предметом уваги авторів яких є нова парадигма функціонування культурної політики, міждисциплінарний підхід до вивчення проблем сучасного музикознавства, розгляд тенденцій, помітних у культурній практиці сучасності, виявлення ролі особистості в культурній діяльності загалом, що зумовлює формування окремої галузі наукових досліджень — персонології (2015). Сюди долучимо і фундаментальну, класичну працю Г. Когана (1971), що присвячена дослідженню феномену творчості Ф. Бузоні як, власне, музиканта-інтерпретатора.

Згадаємо й появу колективних монографічних досліджень (Феномен культури у гуманітарному дискурсі: колективна монографія, 2020), скомпонованих у регіонах, автори яких також пропонують шляхи зміни гуманітарної ситуації в країні в умовах сучасних глобалізаційних викликів, базуючись на місцевому досвіді, який саме нині виходить на авансцену життєдіяльності України. Їх характерною відмінністю є те, що автори цих праць намагаються пропонувати інші шляхи вирішення актуальних регіональних чи всеукраїнських проблем, базуючись на наявному регіональному досвіді, здійснюючи спробу його творчого осмислення, як і осягнути зарубіжні (інокультурні) програми цього напрямку та знайти власне місце країни, вписавши її духовну структуру у систему світової цивілізації.

Здебільшого матеріал наукового пошуку названих авторів утілений, зазвичай, у їхніх докторських дисертаційних дослідженнях, що засвідчує як широту бачення обраної до розгляду проблеми кожним із них, так і ґрунтовність та структурованість висновків, сформульованих у результаті здійснених пошуків. Цей масив літератури доповнює і регіональна періодика, автори якої мають на меті виявити лише окремі аспекти культурної діяльності, проаналізувати художні здобутки окремих

постатей, чиїми творчими зусиллями змінюється культурна парадигма регіонів чи держави загалом (Виткалов, 2015; Виткалов, 2017). Тому інформація, зосереджена в частині з названих вище публікацій, засвідчує суттєву активізацію регіонального культурного сегмента, намагання його учасників стати в проводі соціокультурного руху; свідчить вона і про справжнє відродження національної критичної думки, яка після десятків років пошуку шляхів власного виявлення й позиціонування змогла знайти шлях до читача, розширюючи таким чином потенціал української науки у вирішенні нагальних проблем сучасності.

Мета статті — виявити потенційні можливості регіонального педагога і диригента Г. Фіськова в контексті його творчої діяльності на посадах художнього керівника оркестру МПК «Текстильник» «Brevis» та директора Рівненського музичного училища РДГУ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Додамо декілька штрихів до його художнього портрета: професійну музичну освіту здобув у Рівненському музичному училищі у класі Д. Глотка за спеціальністю «Оркестрове диригування (акордеон)» (1992–1997 рр.) та Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка за фахом «Оперно-симфонічне диригування» (клас Д. Дашака) (1997–2002 рр.). Навчався у відомих музикантів, сформованих на музично-педагогічних принципах не лише корифеїв національної музичної практики (Ф. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського), але й творчості нової генерації музикантів (О. Козаренка, І. Пилатюка), що мали міцні творчі зв'язки із західноєвропейськими музичними колами — були учасниками художніх течій, під впливом яких там вирувало культурне життя (Виткалов, 2020). Саме вони й надали йому художній напрям подальшої самореалізації, розкрили потужний потенціал музичного виконавства.

Після завершення навчання певний час Г. Фіськов працював як композитор, шукаючи власну нішу творчого вияву. Серед можливих варіантів найцікавішими стали МПК «Текстильник» і його камерний оркестр, сформований особисто з наявного потенціалу обласної філармонії, МПК, частково викладацького складу музичного училища та окремих випускників Інституту мистецтв гуманітарного університету в особі її кафедри народних інструментів, де тривалий час (із 2002 р.)

він продовжував формуватися і як педагог, опановуючи освітньо-професійні програми, силабуси, тобто методичне забезпечення навчального процесу (Виткалов, 2020). Інакше кажучи, здобував уже нині вкрай потрібні компетенції для управління специфічним педагогічним колективом.

Однак як фахівець, котрий має амбітні плани в мистецтві, він обрав власний, фактично безпрограшний шлях, а саме — естрадно-джазовий, який, як і кожен популярний вид художньої культури, приховував чимало спокус, водночас наражаючись на єдиний дискомфорт — чимало колективів навколо себе, які у власній культурній практиці сповідують майже аналогічні речі, основуючись лише на наявному творчому багажі керівника, виконавців-партнерів та рівні їх музичних здібностей. А нині — ще й на фінансовій складовій, яка здатна звести нанівець будь-яку творчу ініціативу. Утім, у плані власної професійної художньої культури Г. Фіськов явно переважав хоча б тому, що мав міцне творче підґрунтя, сформоване на основі досвіду роботи з художнім колективом та педагогічної діяльності в Інституті мистецтв РДГУ. До речі, і перша, і друга структури мають значний потенціал для диригента будь-якого виконавського класу чи культурного виміру, оскільки надають можливості або підняти власний рівень організаційно-художньої діяльності, або це запропонувати лише учасникам.

Його улюблена форма позиціонування в музичному просторі — світові хіти, що вможливує значну творчу ініціативу, адже кожен такий твір, взятий до виконання, потрібно «транспортувати» під власні технічні можливості колективу та наявний інструментарій, а це надає широкий простір для певної композиторської складової, тобто передбачає відповідні транскрипції для конкретного складу виконавців і збереження себе у відповідній творчій формі.

Тому музичне училище, де відбувається подальше становлення цього музиканта, — це специфічний навчальний заклад, що функціонує, як відомо, за дещо іншим алгоритмом, ніж це притаманно будь-якій іншій освітній структурі. Саме йому притаманні авторитетні художні школи, творчий склад яких формується десятиліттями і має відповідні традиції не лише виконавства, а й спілкування, власних методик викладання, концертної і

гастрольної діяльності. Та й співвідношення викладачів до студентів, а отже, для організації професійного спілкування, тут також інше і дозволяє зберігати кращі традиції формування вітчизняної художньої інтелігенції.

Саме до училища та художніх закладів вищої освіти вступають, як правило, до класу конкретного педагога, а не лише на ту чи іншу спеціальність. І це також якісно ранжує педагогічний корпус. Тобто відповідний творчий клімат навчальної структури створює водночас і необхідну перешкоду для людини з іншого середовища чи типу мислення. Тому так складно формуються ці школи та призначуються або «приживаються» їхні керівники.

Саме цей тип навчального закладу є структурою, яка найповільніше еволюціонує в мережі сучасної освіти, оскільки майже не передбачає різких трансформаційних змін; саме тут зароджуються і зберігаються «таємниці творчості», тобто ті форми виховання чи формування музиканта, що шліфуються десятиліттями. Педагоги закладу навіть зовні вирізняються від педагогічного корпусу вищої чи середньої спеціальної ланки освіти нехудожнього спрямування.

Ще однією перевагою для становлення Г. Фіськова як музиканта було те, що в навчальному закладі (Інституті мистецтв РДГУ та музичному училищі) завжди кращі умови для творчості, зокрема стабільний художній молодіжний колектив, який постійно оновлюється, і таким же стабільним є графік роботи, зумовлений розкладом занять, відносно високим фаховим рівнем учасників та необхідністю демонструвати власні здобутки, закладені і визначені навчальним планом освітньо-професійної програми. Та й позиювати себе в музично-педагогічній сфері значно ефективніше, коли наявний відповідний концертний досвід на професійній сцені. Тобто педагогічна практика, у широкому сенсі цього слова, як характерна ознака організації навчального простору Г. Фіськову знайома повною мірою (Виткалов, 2020). Однак, як і колись, відомий регіональний хоровий диригент О. Тарасенко спробував себе і в цій сфері, у подальшому «заземлюючись» на хоровому виконавстві в Національному академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, Національній музичній академії ім. П. Чайковського в якості педагога та організаційній діяльності у Товаристві ім. М. Д. Леонтовича

(Київ), так і Г. Фіськов, сподіваємося, продовжуватиме надбання своїх попередників у професійному мистецтві — заслуженого артиста України А. Бортника та згаданого заслуженого діяча мистецтв України О. Тарасенка, освоюючись також на педагогічній царині.

Ця різноспрямованість творчої діяльності допомагає йому утриматися в сучасному культурному контенті, продовжити мистецький пошук, який нині відносно складно здійснити в регіонах, оплата праці в художніх структурах якого майже не залишила яскравих особистостей, змусивши їх виїхати за межі країни чи перейти в більш фінансово забезпечені художні конгломерати. До цього додалися й, мабуть, уже вроджені якості відчуття музики, здатність вийти за межі партитури, тобто моделі композитора, спробувати знайти найоптимальніші фарби для позиціонування обраного твору в музичному просторі художньої культури. І в цьому плані його навички музичних інтерпретацій стали важливим чинником формування власного художнього «Я» (Виткалов, 2020).

Як творча, а відтак і переважно амбітна людина, Г. Фіськов завжди радо сприймає будь-яку пропозицію стосовно художнього експерименту, у якому завжди можна спробувати знайти та виявити власне художнє «Я». І в цьому плані, до прикладу, його співпраця з хореографічною агенцією «Едельвейс» також мала доволі високий творчий результат. Адже їх «Лялькар» (Виткалов, 2015) став оригінальною формою впливу на наявний регіональний культурний простір, позаяк ця вистава, втілена на основі оригінального сценарію В. Супонькіної, являла собою симбіоз музики, хореографії, вокалу, звичайного вербально тексту тощо, які мав забезпечувати, чи, краще б висловитись, доповнювати та шліфувати, оркестр.

Однак потрібно зважати й на те, що сценарна група «Едельвейса», будучи за фахом та художнім еством хореографами, дещо інакше «бачила» зміст утіленого тексту на сучасній сцені в оточенні численної місцевої публіки, якій сюжет, у принципі, був знайомим. Адже мова звуків, як і мова жестів, спроможні надати ширший вимір для подальшої фантазії не лише виконавців, а й глядачів та учасників, а загалом створити новий культурний контент, здатний перевершити окремі його компоненти.

Тому маючи в активі вищеперелічене, сподіваємося, що наявний тандем «Музика та музична педагогіка» стане ще одним кроком для розкриття творчих потенцій цього оригінального регіонального митця, якому сьогодення надає унікальний шанс змінити ситуацію на краще і в музиці, яка, поза сумнівом, є його покликанням, і в музичній освіті, що має стати другою «природою» в подальшій творчій життєдіяльності. Залишається лише єдине — сформуванати групу (команду, за сучасними правилами) колег для реалізації задуманого, яка б усвідомила все означене і підтримала, а також постійно стимулювала в подальшому пошуку до вирішення нових питань музичної педагогіки і мистецтва.

За наявності досвіду організаційно-художньої та педагогічної діяльності, відповідного визнання на державному рівні, можна сподіватися, що «Brevis» стане ще яскравішою концертною структурою не лише училища, а й обласної філармонії та й регіону загалом, асимілювавши до свого складу нових виконавців. А останні, водночас, отримають шанс для професійної концертної практики. Адже так було завжди: студенти музичного училища мали працювати в мережі саме професійної музичної сфери, підкріплюючи це педагогічним досвідом роботи в ДМШ. І по його завершенню починали становити потужний потенціал як для музично-педагогічної галузі, тобто подальшої репродукційної діяльності, так і для професійного виконавства.

Сподіваємося також і на те, що цей оркестр стане в провіді не лише постійного продукування якісних художніх програм із світових естрадних хітів, а й зможе позиціювати себе як центр консолідації художньої інтелігенції міста, спрямований на відтворення світової симфонічної класики, зокрема й у сучасних її вимірах, оскільки зміна культурних парадигм на початку ХХІ ст. принесла чимало нових експериментів у сферу формотворення, музичної стилістики, семантичного ряду мистецтва (Копієвська, 2014). Тому було б цілком прогнозованим перетворити вже гіпотетично новий оркестр училища на осередок, з яким би працювали музиканти під час міжнародних фестивальних заходів і не лише в акомпануючому його варіанті. Адже лідер має пропонувати власний шлях духовного пошуку, консолідуючи навколо себе однодумців. І саме цим він відрізняється від офіційного

керівника, який працює переважно в заданій системі організаційно-культурних координат.

Зважаючи на захоплення Г. Фіськова художніми експериментами, спробуємо надати кілька порад, які могли б, у разі їх реалізації, не лише інакше позиціонувати означену постать як митця, але й розширити культурний простір сучасного міста, продовжуючи формування художнього середовища, яке нині успішно реалізує художня галерея «Євро-Арт», Органна зала, а саме: об'єднати, до прикладу, камерні оркестри філармонії, музичного училища та оркестр народних інструментів і духовий оркестр інституту мистецтв РДГУ, які сьогодні через брак фахово підготовлених студентів, фінансування переживають не кращі часи, створивши таким чином потужну симфонічну структуру філармонії чи в училищі; сформувати в місті комунальне підприємство «Обласний філармонійний центр фестивалів та концертних програм» зі своїм статутом і матеріально-технічною базою, як це, приміром, понад 20 років функціонує в Чернігові (Васюта, 2021). Це суттєво розширило б потенціал художньої творчості, повернуло місту симфонічні програми, що організовувалися ще у другій половині 80-х рр. минулого століття завідувачем кафедри народних інструментів інституту культури доц. О. Гериновичем. Та й потенційні художні можливості такого колективу значно збагатилися б, адже й у сучасних композиторів, не говорячи вже про спадщину Л. ван Бетховена, Г. Берліоза, Дж. Верді, як і І. Ф. Стравінського чи А. Онеггера, є чимало оригінальних творів саме для розширених (подвійних) складів. Це, водночас, стимулювало б створення в місті й професійних муніципальних колективів, що також може стати ще одним шансом для його кращого позиціонування в просторі художньої культури, оскільки лише дитячі духові оркестри «Смига» та «Любомирка» в районах області не вирішують проблеми формування професійних колективів у регіоні. Окрім того, досвід наших сусідів із, приміром, м. Житомира з його муніципальною хоровою капелюю «Орея» (Виткалов, 2017), яка взагалі змінює уяву про роль і потенціал хорового мистецтва в соціумі, надає такий приклад.

Предметом діяльності цього Центру стало б упровадження різноманітних художніх практик, що сформувалися в процесі становлення регіональних особливостей інструмен-

тального чи хорового виконавства та подальшої популяризації музичного мистецтва. І ця структура, крім, власне, традиційних, притаманних лише їй завдань, опікувалась би розширенням контактів із творчими спілками (Обласне відділення Всеукраїнської хорової спілки ім. М. Д. Леонтовича вже розгортає свою діяльність), професорсько-викладацьким складом початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти й проведенням на цій основі майстер-класів відомих діячів музичного мистецтва (у 2020 р. такі майстер-класи в контексті Міжнародного фестивалю «Art Jazz» на базі інституту мистецтв РДГУ уже проведені), організацією виступів художніх колективів, які презентують різні регіони України (Васюта, 2021). Також Центр налагоджував би зв'язки з дитячою філармонією, створеною свого часу при одній із рівненських ДМШ її керівником, згодом і начальником міського Управління культури і туризму В. Марченком, залучаючи до цього процесу не лише дітей-музикантів, але й їх батьків, меценатів, художню інтелігенцію міста загалом. Таким чином мав місце конгломерат із різноманітно обдарованих особистостей, який би і формував відповідний культурний простір, постійно розширюючи його межі.

Тому і фестивальна музична практика обласної філармонії, що так оригінально реалізується нині в Рівному за умови організації міжнародних імпрез органної музики, також лише розширила б власні обрії. Адже ринок, зокрема й ринок культури, — це передусім якість. А Україна вже 30 років позиціює себе як держава з ринковою економікою.

Також слід додати, що представники цього Центру мали б налагодити широку організаційно-культурну діяльність, поширюючи власну художню продукцію, а саме: каталоги, анотації програм, рекламні проспекти, нотні матеріали, формуючи нотну бібліотеку майбутнього Музею музики, створення якого ще, на жаль, не здобуло належного відгуку у представників управлінських структур галузі. Окрім цього, необхідне створення відеокліпів, надання рекламних послуг підприємствам, організаціям, усім зацікавленим структурам; застосування з рекламною метою комп'ютерних технологій тощо. І, таким чином, відбулось упорядкування б та унормування усієї друкованої продукції краю, адже професіоналізація усіх сфер людської життєдіяльнос-

ті нині є характерною ознакою часу і лише м. Рівне в цьому плані все ще не визначилося з подібним сегментом культурної діяльності. Принаймні, це чимало років ефективно здійснюється у згаданому вище Чернігові (Васюта, 2021) і має значний культурний ефект.

Створення нової мистецької структури стало б важливим етапом «формування *регіональної системи* музичного просвітництва на основі музично-професійного “поліфонізму” мистецьких ідентичностей музично-виконавського процесу» (Васюта, 2021). Та й філармонія мала б у своєму арсеналі творчий потенціал, здатний виконувати композиції, підготовлені на сучасній інформаційно-комп'ютерній базі, з різними видами виконавців та розмаїттям інструментарію, що надавало б нових можливостей для накопичення емоційного сприйняття мистецтва. А все це разом сприяло б не лише поглибленню професійного регіонального досвіду краян, а й розширювало б творчі горизонти регіональної культури загалом.

У контексті посилання на досвід Чернігівщини (Васюта, 2021, с. 427–430) було б доречним при названій вище структурі створити й продюсерський центр, який відповідав би за міжнародне співробітництво, творчі зв'язки з обласними філармоніями держави, мистецькими колективами, що мають статус національних; відділами (управліннями) культури й туризму райдержадміністрацій та міських рад; підприємствами, установами, організаціями, вищими і загальноосвітніми навчальними закладами міста й області. Адже національні художні колективи України фактично не виступають у регіонах, перенісши власну концертну діяльність за межі країни у зв'язку з надзвичайно високою фінансовою складовою забезпечення цих концертів.

Це значно розширило б потенційні можливості філармонії, сприяло налагодженню обмінних концертів, творчих контактів із національними художніми колективами України та художніми колективами навчальних закладів, а це водночас стимулювало б проведення спільних фестивалів, конкурсів, оглядів. Іншими словами, *упорядкувало* музично-просвітницьку діяльність в області. Подальша аналогічна форма в інших регіонах взагалі змінила б культурну сферу України і її роль у соціокультурному просторі держави.

Але поки що провідний напрям творчої самореалізації Г. Фіськова — все-таки інтерпретація, тобто перекладення (художня обробка) на (чи під) потенціал «Brevis» світової класики (хітів), зважаючи на потенційні можливості наявного колективу виконавців. Саме таким чином відвідувачі його концертів мають нагоду долучитися до світової культурної спадщини, не переобтяжуючи себе пошуком улюбленої музики у світовій глобальній мережі. Тобто означений колектив посідає помітне місце в системі музично-просвітницької діяльності в регіоні (Виткалов, 2020).

Не маючи на меті виконати мистецтвознавчий аналіз його музичних перекладень (художніх версій світової класики), відзначимо їх важливість у регіональній культурній практиці загалом. Для цього спробуємо здійснити певну аналогію з наявним досвідом.

Чимало митців (утім, це характерно і для інших сфер людської самореалізації, до прикладу, спорту), а надто у час світових трансформаційних змін та суспільних зрушень, стимульованих наявністю доступу до різноманітних джерел інформації, широких міжкультурних контактів, здобувши переконливі перемоги у своїй сфері, відчують необхідність спробувати себе і в *організаційно-культурній* діяльності, оскільки, виконуючи завдання художнього керівника (диригента, режисера), можна обрати лише один можливий перебіг розвитку сюжету, хоча його виялень може бути, природно, безліч. Мистецтво, а тим більше, його конкретний результат — художній продукт, і чим він якісніший, тим більше передбачає акцентування на глибині образу, деталях, гранях виконання, символіці, шліфування чи використання яких надає змоги максимально відтворити композицію чи конкретну ідею, відповідно до задуму її автора.

Якщо ж виконавець талановитий і має яскраві здібності (а це найважливіша складова таланту), тоді наступним етапом закономірно стає *власна, чи така, що виходить за межі творчості автора*, інтерпретація наявного художнього образу. Тим більше, що історичний час постійно вносить корективи у площину чи форму презентації будь-якого її культурного продукту. І тоді вже новий артефакт, не перевершуючи свого попередника, зберігаючи в основі структуру та задум авто-

ра, також посідає належне місце в культурній практиці епохи.

Відтак, чимало виконавців (і це також засвідчує світовий досвід), досягнувши максимально повного відтворення певного культурного зразка у своїй сфері, намагаються вийти за межі художнього задуму автора. І тоді виникає новий твір, який, хоча й не перевершує взятий до інтерпретації культурний варіант, але розширює певні його окремі грані, надає йому іншого блиску, жодним чином не применшуючи заслуги попереднього автора. Як стверджував свого часу видатний вокаліст останньої третини XIX — початку XX ст. Ф. І. Шаляпін, «есть “чуть-чуть”..., и есть искусство».

Як підтвердження згадаємо художню діяльність (мабуть, усе-таки творчість) видатного італійського композитора-інтерпретатора (більше інтерпретатора) Ф. Бузоні, який увійшов до історії світового мистецтва як «перекладач» чієїсь творчості, тобто музичної думки, на інший технічно складніший, відповідно до умов сучасності та її художньої системи, вимір, змусивши її звучати по-новому, висвітливши в ній в цьому випадку лише одну грань, а саме поліфонічний контент (Коган, 1971).

Однак, і це також потрібно відзначити, що і його попередник, чий твори він взяв за основу інтерпретації, — Й. С. Бах, пишучи свій геніальний твір «Добре темперований клавір» (24 прелюдії і фуги для органа) ставив собі спочатку фактично лише технічне завдання, а саме — довести однакову якість звучання інструмента в будь-якій тональності та шліфувати технічні можливості виконавця в надзвичайно складному музичному вимірі — поліфонічному викладі музичного матеріалу. Ця практика майже з аналогічним надзавданням продовжилася і у XX ст., і в першому двадцятилітті XXI ст. Згадаємо, до прикладу, творчість, на основі тотожних поліфонічних композицій А. Д. Філіпенка, Є. О. Юцевича, Вс. П. Задерацького, В. С. Бібіка, М. М. Скорика, О. М. Яковчука та ін., чий творчі пошуки й художні знахідки у сфері багатоголосся і надалі зацікавлюють музичний світ та розширюють можливості творчого експерименту, збагаченого новими виражальними засобами й культурним досвідом інтерпретатора.

Тому яскраві інструментальні транскрипції «Бах-Бузоні» надали змоги новій гене-

рації музикантів-сучасників цього класика та й наступним поколінням виконавців не лише глибше опанувати поліфонічний жанр, концентруючи увагу на безліч, здавалося б, технічних деталей: голосоведенні, штрихах, чи інших агогічних аспектах виконання, без яких музичний твір не відбудеться як оригінальний артефакт.

Це можна стверджувати і про інші, згодом не менш оригінальні опуси, підготовлені значно пізніше, оскільки кляли вони в основу вже не сакральну музику, призначену для виконання на органі в католицькому храмі кінця XVII — середини XVIII ст. (з усім арсеналом форм її виявлення), у підґрунті якої закладено канонічну духовну статику, зосередженість на молитві тощо, а надзвичайно розмаїту за музичною природою і стилістикою романтичну й експресивну мелодіку видатного угорського класика вже XIX ст. («Ліст-Бузоні»), також залишилися в культурній пам'яті людства, підтверджуючи факт того, що якщо за справу береться Професіонал, технічний рівень його художньої обробки-інтерпретації (а на цьому етапі вона перетворювалася вже на самодостатній художній твір) буде адекватним. Хоча й Ф. Ліст у своїх окремих композиціях також спочатку ставив перед собою майже технічне завдання — перекласти фольклорний мелос (зокрема танцювальний та пісенний (мелодичний) його варіант) угорського народу на мову сучасного йому інструмента — фортепіано, зважаючи на його технічні можливості, відтворивши водночас глибину національного ества цього унікального в художньому вимірі етносу, — угорців, не володіючи, до речі, вербальною, угорською мовою, а лише відчуваючи її багатство і глибину у звуковій палітрі.

Але попри те, що попередні автентичні зразки і першого (Й. С. Баха), і другого (Ф. Ліста) геніїв залишилися в культурній пам'яті людства неперевершеними, своє місце в історії інструментального виконавства особистість інтерпретатора також визначила достатньо вагомо (Коган, 1971, с. 191). Тим більше, що він талановито довів уже нашим сучасникам максимально можливу власну орієнтацію у стилістиці художньої мови XVII та й XIX ст.

Поза сумнівом, апробована історичним часом творчість Й. С. Баха, Ф. Ліста і Ф. Бузоні, втілена в їхніх музичних композиціях та, згодом, інтерпретаціях, — це не зовсім, зда-

ється, адекватний вимір для порівняння чи кореляційного зіставлення із сучасною регіональною інструментальною групою, якою є камерний оркестр «Brevis» та організаційно-культурною і мистецькою діяльністю її керівника. Однак мета цієї кореляції полягає лише у виявленні спільних ознак творчого процесу, підходів до його організації, уточнення окремих специфічних характеристик, притаманних мистецькій практиці загалом, а вони здебільшого є завжди майже ідентичними. Адже кожна культурна епоха має своїх носіїв і власний ціннісний ряд. Тим більше все те, що створює сьогодні інструментальний колектив «Brevis» у розмаїтті його локальних художніх програм, частка матеріалу з яких наведена вище, в інтернет-мережі та окремих публікаціях автора (Виткалов, 2015), заслуговує на доволі високу оцінку в координатах регіональної культурної практики першого двадцятиліття XXI ст. К. Голейзовський, Г. Касьян зазначали: «Тема та сюжет є вічними. Змінюється лише зображальна форма, що диктується часом. Тому будь-яку тему та будь-який сюжет потрібно обов'язково одягати у кольори часу, інакше вони не здатні звучати» (Голейзовський, Касьян, 1984, с. 233).

Висновки. Нині вже, мабуть, мало бути співцем лише однієї теми чи використовувати творчий потенціал лише одного виду мистецтва для впливу на достатньо інформовану та художньо освічену публіку. І це підтверджує також світова художня практика, коли чимало професійних музикантів є не лише виконавцями на одному музичному інструменті, а й успішно позиціюють себе і як аранжувальники, вокалісти, володіючи всіма формами інструментовки, цифрових технологій тощо, оскільки лише перебуваючи в художньому колективі можна краще вловлювати зміст взятого до виконання музичного твору. Тобто для власного позиціонування в просторі сучасної культури потрібно застосовувати конгломерат із різних її сегментів, який би сприяв, так би мовити, тотальному впливу на суспільну свідомість. Оминаючи ідеологічний континуум, у це поняття вкладається лише та позитивна складова, що передбачає вплив на свідомість людини синергії культурного ефекту від різноманітних художніх форм. І співпраця Г. Фіськова (оркестру «Brevis»), до прикладу, з рівненською хореографічною агенцією «Едельвейс», як і музичний супро-

від інших культурних регіональних імпрез, це також підтвердила повною мірою.

Світ змінюється, як змінюється й форма власного позиціонування митця у культурному просторі цього світу. Відтак дедалі проблематичнішим стає дотримання лише усталених стереотипів виконавської традиції, базованої на світовому класичному досвіді.

Список посилань

- Васюта, О. П. (2021). *Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України XX — початку XXI століття*. (Дис... д-ра мистецтв.). Київ: НАКККіМ.
- Виткалов, С. В. (2015, травень 5). Рок-хіти в Острозькому замку. *Правда Рівненська*, 18 (122), 3.
- Виткалов, С. В. (2019, березень 15). Весняний звіт «Едельвейсу» традиційно з «Brevis». *Волинь*, 1417, 2.
- Виткалов, С. (2020). Інтерв'ю з Г. Фіськовим. *Приватний архів автора*.
- Виткалов, С. В. (2014). *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів та організаторів духовного життя: монографія*. Рівне: М. Дятлик.
- Виткалов, С. В. (2015, травень 7). «Танцювальний БУМ» у Рівному. *Правда Рівненська*, 19 (123), 10.
- Виткалов, С. В. (2016, травень, 20). «Лялькар» як нова форма презентації відомого художнього колективу. *Волинь*, 20 (1270), 2.
- Виткалов, С. В. (2017, червень 18). Академічна хорова капела «Орея» (Житомир) — знову в Рівному. *Волинь*, (1324), 2.
- Герчанівська, П. Е. (2017). *Культура в парадигмах XX–XXI століття*. Київ: НАКККіМ.
- Голейзовський, К., Касьян, Г. (1984). *Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы*. Москва: Всероссийское театральное общество.
- Дичковський, С. І. (2020). *Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (Digital society): монографія*. Київ: Ліра-К.
- Жукова, Н. А. (2010). *Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія*. Київ: Парапан.
- Коган, Г. М. (1971). *Ферруччо Бузони*. Москва: Советский композитор.
- Копієвська, О. Р. (2014). *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія*. Київ: НАКККіМ.
- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX — початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Київ: НАКККіМ.
- Старовойтенко, Е. (2015). *Персоналія: життя людини в культурі: монографія*. Москва: Академический Проект.
- Феномен культури у гуманітарному дискурсі: колективна монографія*. (2020). В. О. Балух (Ред.). Чернівці: Національний університет ім. Ю. Федьковича.

Чернець, В. Г. (2016). *Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру: монографія*. Київ: НАКККиМ.

References

- Chernets, V. H. (2016). *State and culture: an ontology of theoretical and historical dimension: a monograph*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [In Ukrainian].
- Dychkovskiy, S. I. (2020). *Global transformations of tourist practices and technologies in the context of formation of digital society (Digital society): monograph*. Kyiv: Lira-K. [In Ukrainian].
- Golezovskii, K., Kasian, G. (1984). *Life and art. Articles, memoirs, documents*. Moscow: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo. [In Russian].
- Herchanivska, P. E. (2017). *Culture in the paradigms of the XX-XXI century*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [In Ukrainian].
- Kogan, G. M. (1971). *Ferruccio Buzoni*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Kopiiivska, O. R. (2014). *Transformational processes in the culture of modern Ukraine: a monograph*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Chamber and instrumental art of Ukraine of the late XX — early XXI centuries (semiological analysis)*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [In Ukrainian].
- Starovoitenko, E. (2015). *Personology: the life of a personality in culture: monograph*. Moscow: Akademicheskii Proekt. [In Russian].
- The phenomenon of culture in the humanitarian discourse: a collective monograph*. (2020). V. O. Balukh (Ed.). Chernivtsi: Natsionalnyi universytet im. Yu. Fedkovycha. [In Ukrainian].
- Vasiuta, O. P. (2021). *Musical art of Chernihiv region as a cultural phenomenon of Ukraine of the XX — beginning of the XXI century*. (The dissertation of the doctor of art history.). Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. (2020). Interview with G. Fiskov. *Private archive of the author*. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2014). *Cultural and artistic Ukraine in regional dimensions: creative portraits of artists, artistic groups and organizers of spiritual life: a monograph*. Rivne: M. Diatlyk. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2015, May 15). Rock hits in Ostroh Castle. *Pravda Rivnenska*, 18 (122), 3. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2015, May 7). “Dance BOOM” in Rivne. *Pravda Rivnenska*, 19 (123), 10. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2016, May, 20). “Puppet” as a new form of presentation of a famous art group. *Volyn*, 20 (1270), 2. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2017, June 18). Academic choir “Oreya” (Zhytomyr) — again in Rivne. *Volyn*, (1324), 2. [In Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2019, March 15). Edelweiss’s spring report is traditionally from Vrevis. *Volyn*, 1417, 2. [In Ukrainian].
- Zhukova, N. A. (2010). *Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics: a monograph*. Kyiv: Parapan. [In Ukrainian].

Надійшла до редакції 10.03.2021 р.

ARTISTIC FEATURES OF PORTRAIT WORKS OF PEOPLE'S ARTIST HUSEYNGULU ALIEV

F. Mammadova. Artistic features of portrait works of people's artist Huseyngulu Aliev

Achieving a realistic view of the image on canvas or paper is a key requirement of the portrait genre. Since the establishment of the professional school of painting, the portrait has attracted the attention of Azerbaijani artists and has been widely used in their work. Thus, in our miniatures of the Middle Ages, as well as among the paintings created in the XIX–XXI centuries, you can find beautiful, eye-catching portraits with high artistic value. Thus, the portrait has always occupied one of the main places in Azerbaijani painting. Of course, the main object of the portrait genre is a person, so its spiritual world and position in society is the main theme of fine art. For many years, portraits in Azerbaijani painting have been mainly dedicated not only to creative intellectuals, but also to workers, collective farmers and labor pioneers. In portraits, on the one side, there is a generalization of images, and on the other side, there is a more democratic approach to the selection of models. The characters in the portraits are close people, friends, relatives of the artists, or strangers who are attracted only by their appearance. Elements of painting in the human image of Azerbaijani artists attract attention: color, texture experiment, spatial elements, format, etc. It is known that in order to create a realistic portrait, artists must master the perception of emotions in a person's environment, as well as master the art of realist painting. Throughout the development of the portrait genre, artists are engaged in research, trying to convey the true image of a person in an objective way. In the portrait genre, the image of the century was clearly visible. In the portraits of Azerbaijani artists, generalized, energetic, strong images are often replaced by psychologically complex characters. There is a growing interest in the spiritual world of images, the tendency to reach the depths of thought and intellect, to create a portrait with a rich spiritual content. Portraits created by Azerbaijani artists in modern times differ in their main features, such as deep spirituality and strict intellect.

Keywords: *portrait, image, Azerbaijan, Nakhchivan, artist, Huseyngulu Aliev, monumentality, rhythm, color, light and shadow.*

Ф. Маммадова. Художні особливості портретних робіт народного художника Хусейнгулу Алієва

Актуальність. Роботи Х. Алієва відзначаються вдалими різкими кольоровими переходами, тональними плямами, світловими ефектами, миттєвими відблисками у формуванні динамізму, а також унікальною творчою позицією художника в поєднанні з різними композиційними структурами. Тому розгляд його творчості нині надзвичайно важливий.

Мета статті — дослідити художні особливості портретних робіт народного художника Х. Алієва.

Методологія. Під час дослідження використано метод порівняльного аналізу.

Результати. У творі «Молла Насреддін», який зараз зберігається в приватній колекції в Норвегії, художник втілює глибоке вираження динамізму в композиції: як жорсткість рухів, раптові стрибки, так і контрастний перехід кольорів від світлого до темного та навпаки. Серед графічних прикладів, створених у згаданий період, унікальна композиція твору «Дороги» привертає увагу аудиторії. Художник оспівав далекий шлях, сповнений руху великої кількості людей, які ідуть в одному напрямку. Марш людей, котрі долучаються до руху на порожньому фоні, виражає їх спільне мислення та волю. Тут художник успішно впровадив масове мислення.

Цікава та жартівлива композиція художника в його карикатурі «Мистецький мученик», створена приблизно 20 років тому. Сценічний гімн виступу довговухого, котрий тримає в руках бубон, у художній формі чітко виражає задум митця. Вирішення символічного значення, наданого художником деяким сценам життя, використовуючи народні вислови в унікальній композиційній структурі, дозволяє оцінювати творчість художника, подаючи його в різній формі в кожному творі. Наприклад, у своїй роботі 2001 р. «Вони роблять старий Місяць зіркою» він похвалив астролога, що сидів на орлі з відрізаною головою і перетворював старий місяць на зірки на небі. Художник мав на увазі людей, які були невдячними та відступниками.

Практичне значення. Роботи Х. Алієва надзвичайно цікаві й важливі для всіх дослідників, художників завдяки глибокому вираженню дина-

мізму в композиції. Молоді митці можуть використувати його живописну форму та методи у своїй діяльності.

Висновки. У результаті дослідження можна відзначити, що в роботах Х. Алієва художні перебільшення, різні оцінки подій або керування ними відповідно до змісту твору становлять неординарні творчі відкриття. Наприклад, художник, який перетворив фрагмент всесвітньовідомого скульптора О. Родена «Мислитель» на картину, показав, як дві змії стикаються, б'ються і намагаються отруїти одна одну, водночас вони заглиблені в роздуми про світ події. Тут різкість художнього узагальнення в такій складній сцені, як знищення тієї самої статі, змушує глядача замислитися.

Ключові слова: *портрет, образ, Азербайджан, Нахчіван, художник, Хусейнгулу Алієв, монументальність, ритм, колір, світло і тінь.*

Introduction. People's Artist of the Republic of Azerbaijan, member of the Union of Artists of Azerbaijan and the Union of Theater Figures, well-known master of brushes and pencils, talented artist and sculptor Huseyngulu Aliev has a wide range of creativity. Portrait painting attracted the artist seriously and occupied one of the main places throughout his productive career. People's artist Huseyngulu Aliev's paintings, especially portraits, not only give a different look to the image, but also bring to life the thoughts and ideas, details and ideas that complement it. These works are distinguished by the originality of his creative imagination, monumentality, rhythm and color, style of feeling. In Huseyngulu Aliev's works in the genre of portraits, along with cartoons substantiating the political, social or creative activities of famous people, we also witness a psychological approach that emphasizes their character and originality. While the artist usually uses descriptions of details and elements that enliven the creative environment, the masterpiece has managed to convey his personal attitude and respect to the painting by trying to express the characters of the image (Akhundlu, 1999, p. 1).

The artist has interesting works in the genre of portraiture: the color of the portrait of the great writer Hussein Javid was chosen in accordance with the mood of the image. In the work, Javid's raised eyebrows, facial expressions, and the tense position of his hand resting on the table express his inner concern arising from the socio-political injustice of the time. Numerous works such as "Midhat", "J. Mammadguluzadeh", "J. Mammadguluzadeh and his son Anvar",

"Salman Mumtaz", "J. Mammadguluzadeh with family members", "Ahmad Javad", "Azim Azimzadeh", "Y. V. Chamenzaminli" kept in the Nakhchivan Literature Museum named after Jalil Mammadguluzadeh attract attention as a beautiful result of the artist-sculptor's creative pursuits. In these portraits, the artist emphasizes a number of features that characterize the personalities he depicts in order to show the inner world of the images. In these works, the psychological depth, simplicity of the images, the organic connection of the external features with the strong interpretation of the inner world are clearly felt. Graphic portraits of professors Abbas Zamanov, Aziz Sharif, M. J. Jafarov, poets Mammad Araz, Khalil Rza and the poet's graphic illustration "The world of Almaz Ildirim" displayed in the museum show that the artist was well acquainted with the complex technical requirements of this genre (Bayramgizi, 2011, p. 7).

The radiant face of the world-famous statesman and politician, national leader Heydar Aliev comes as a red line in the work of the artist-sculptor. He not only achieved the resemblance of portraits in his paintings and bas-reliefs and busts made of various materials, but also gave the spiritual world of the Great Leader. The monumental monument of Koroglu, erected in Nakhchivan in 1988, is undoubtedly one of his most successful works. With a mad roar on the back of the legendary Girat, who rose to the throne with a sword in his hand, Koroglu called on the brave men of Chanlibel to attack the enemy.

In the portrait of the "National leader" created by the People's artist with a skillful brush, the struggle of the prominent statesman Heydar Aliev to promote the independent Azerbaijani state in the world is expressed in talented selected details. The image of our national flag waving over his head and the walking earth fully reflects the fighting spirit of the national leader and his world fame. The artist, who also included the portrait praising of his contemporaries, was able to skillfully achieve an accurate expression of typological characteristics in the creation of each character. We see the confirmation of the above in the example of painting created in 2009 by the vice-president of ANAS, academician Isa Habibbayli. In the portrait of the famous scientist, the artist painted his face inside the office, behind the chair, as if he turned his face to the people who was listening to him.

Here, the artist, who skillfully uses space and image synthesis in the purposeful solution of other elements, successfully presented the vital activity of the image, gave a joint portrait of the great personalities of our people Heydar Aliev and Ilham Aliev on the back wall. In the left part there is a telephone belonging to the state, a small statue, and in the right part there is a description of a book with the flag of our state on it. The emphasis on seriousness in the artistic expression of the scientist in the center presents the public activity of the image, its deep responsibility for its work to the audience in full. The suit, dressed in a neat blue-gray color, also created harmony in the work, which was dominated by blue tones.

In the painting dedicated to the Honored artist of Azerbaijan Telman Abdinov, created in 2010, which clearly shows the creative personalities and their peculiarities, we also come across an artistic reflection of originality and individuality. Thanks to this nuance, the artist, who did not include other details in the hymn of the creative characteristic environment with the expression of the world of colors born from the artist's world, was able to achieve a full image hymn. These signs are resolved by the artist's skill in his optimistic, loving faces and deep looks. The spots cast on the dark green background with the skillful use of shadows and light nuances contrast the viewer with the striking portrait of the image. T. Abdinov, wearing a black cap, looks sideways and presents a creative image of himself, trying to share his love of life with everyone. The wide white scarf on the dark-colored jacket contrasted with other shades and increased its value, which was of great importance in achieving harmony in the work (Aliev, 2002, p. 122).

Along with Huseyngulu Aliev's portraits dedicated to artistic images and celebrities, there are also family paintings created by him with love and respect. One of them is his painting "My father and mother", created in 1983, which attracts attention with its sincerity. There are traces of the artist's great love on the canvas. On the darker surface of the background, the bright light nuance is reflected in the full back of the images, as if their wise faces were especially illuminated.

The artist increased the moral value of the work by singing real portraits of both parents, especially appreciating their depictions of elements of national values. It first finds its

expression in the form of clothing. The father was given a black steamer hat and a brown shirt with a short neck under the jacket. By reviving his mother with a white robe on his head, the artist was able to bring both reality and national values to the fore. The red shirt on the mother's shoulder creates a contrast of colors, allowing the harmonious expression to be more pronounced. The successful combination of color values such as white, red, dark brown, and black once again makes portraits particularly theoretical.

Research. As a result of Huseyngulu Aliev's deep psychological approach to his works in the portrait genre, we are witnessing a clear personal attitude to the image. One of the brightest examples of such works in the painting "Portrait of Academician Zarifa Alieva" is a flower with a scientist-mother smile, which complements each other in the interior.

The bright facial expression of the image on the painting, which is mostly solved in dark shades, seems to give a brightness to the meaning and value of the whole work. In the right part of the work, dark red and purple flowers are placed in a blue vase on the table in front of the bookshelf. In the left part, Zarifa Alieva's polite expression, which looks a little to the side, reflects her character and deep world with great skill. The wide white neckline of the shirt, worn over a black jacket, created a special opportunity for a bright facial expression. The brilliance of simple pearls hanging from his neck has the same purpose. The nuance of combining a woman's seriousness with delicate taste is also noteworthy here.

In the work "My sister Zeynab" we see the emergence of such dynamism without the use of colors that create a sharp contrast as a result of the assessment of image and space, the artistic solution of national elements, without damaging the interest of the work, on the contrary, its value. The artist was able to achieve this thanks to the skillful use of light and dark shades of black and white, the relationship of light and shadow. The table reflects the home environment. Light spots cast on the dark gray shades of the back wall do not allow the painting to create a pale image. However, in white, the wall painting with images depicts the dynamics of space, creating a contrast that illuminates the whole room. The tradition of a copper bowl nationality placed on an ancient cupboard halfway up the wall proves its value in the work, at least in the case of a

white shawl that extends from the woman's head to her shoulders. Standing on her feet, the image crosses its arms and looks quietly sideways. In the portrait of the artist's sister, who recreates the image of a simple Azerbaijani woman, traces of sincerity and caress are clearly reflected in her facial features (Aliev, 2008, p. 98).

In the painting "Portrait of my daughter", in addition to creating the characteristic features that are familiar to the image, he also solved it within the framework of his personal love for her. The artist's ability to express the feelings and sensibilities expressed in this work can be assessed as a skill to demonstrate mastery. For example, in the above-mentioned painting, the portrait is depicted with colorful meadow flowers in her hands. Here, too, feminine elegance is especially evident. Again, the use of bright spots on a dark blue background confirms its importance in the whole composition. Her hair, which reaches to her shoulders, combines elegance and aesthetics with delicate jewelry on her ears and neck. The blue scarf thrown over the burgundy dress not only contrasts, but also emphasizes the lyricism of the painting, creating harmony in the colors of the flowers.

The use of light spots in the contrast of dark colors creates a contrast between them and increases the value of the work. In the expression of the image with a bright face, we encounter a bright expression of the inner world of a more serious character, which can again be explained as the creation of a characteristic, skillful artistic solution in revealing the inner world, thanks to the artist's precise psychological approach.

In the portrait hymn dedicated to the grandson of the artist "My Leyla", the artist tried to solve the artistic purity of the child's world by giving it surrounded by lilacs, greenery and blossoming flowers. A background that extends into perspective, such as glass brightness, confirms this. Giving a little girl in a white shirt, while the flowers contrast with the bright, colorful colors, on the other hand, allows you to exaggerate the purity. The predominance of mostly green tones in the right part of the table plays a special role in making the image more interesting by contrasting the colors of the left part with lilac flowers.

The sincerity, naturalness and vitality of the work is revealed by the fact that the image of the image behind the large green leaves in the front part is reflected in the world, and the artist

captures this moment and transfers it to the canvas. The images attract the viewer's attention by creating a dynamism in the painting by giving dark and light spots on the cement floor. The play of light and shadow in the work, the brightness that illuminates the facial features of the little girl, makes the audience feel the high spirits and optimism that prevail in the spirit of the painting. The same can be said about the portrait of Huseyngulu Aliev dedicated to his wife. The image of a woman, given among the motifs of nature, unlike other works, looks forward with its eyes cut out under the influence of sunlight. The image dissolved in the orchard allows the portrait to attract attention by contrasting it with the dress in white and blue against the background of greenery and green-yellow fruits.

The humility and sincerity in the face of a woman holding a red flower in one hand was brushed with great love. Neatly combed short black hair on the back makes the radiant expression of the radiant face even clearer. White pearls around the neck increase this sensitivity. The masterful singing of the great influences that the artist gives to the work with a small nuance is confirmed by this type of nuances. For example, giving a small red flower in the hands of the woman we are talking about, in addition to the contrast created by this color, which is not present in any part of the picture, expresses her love and affection in the picture on the same level.

If we pay attention to Huseyngulu Aliev's portraiture, we can see that he sometimes achieved this in his bright expression of character through light and dark shades of colors, as well as light and shadow games, but in many cases we see that he gained these sensitive relationships by color contrast. For example, the artist's "Portrait of a woman" painting, created in 2016, is a sharpness born of grief, it should be noted that the artist, who used tonal spots in the expression of stiffness expressions, was able to make this sharp characteristic more prominent by contrasting it with the successful combination of contrasting color values such as blue, black and red at the same time, it is undeniable that the color matching is correct in creating a harmonious expression (Ahmadova, 2019, p. 259–264). The black spot tones on the red color in the background are mainly at the bottom of the table, which helps to balance the image by matching it with the black shades. The

reddish, slightly warmer shades of orange on the back of the hair serve the same purpose on a red background. A wide blue scarf with a bright blue tone over the neck in warm shades eliminates its aggression, creating a coolness throughout the work.

It is interesting that Huseyngulu Aliev also painted his self-portraits within the composition. In those self-portraits, we see the People's artist together with his family members, grandchildren and art friends. Creating compositional paintings, as well as portraiture, reflects not only the artist's life, nature and man, but also demonstrates the ability to express a new idea each time. In this sense, the fact that the People's artist called the painting dedicated to the founder of Azerbaijani romanticism Hussein Javid "Compositional image of Hussein Javid" shows that he was aware that he also created portraits on the basis of composition. In our opinion, the direction of creating compositions in paintings of different genres is one of the distinctive features of Huseyngulu Aliev's art.

The idea of the sculptor to the spectator is simple and concise at the tombstone of Bahrubey Kangarli in Nakhchivan, the founder of realist painting in Azerbaijani painting. He was able to create the view of the artist with characteristic lines (Habibbeyli, 2019, p. 10–11).

The image of the genius has been repeatedly addressed by many artists. Although the uniqueness of each artist, his individual creative style, no matter how self-evident it is, the only thing that unites all these portraits is the reflection of the love and power of the great man, the source of pride of our people. For example, People's artist Sakit Mammadov's work dedicated to the glorification of the great political figure Heydar Aliev, we can note that the image given inside the cabinet fully reflects his care and love for the people in his solemn gaze. Or in the painting created by the prominent artist, People's artist Tahir Salahov in 1984, the great leader's brilliant expression is reflected in his gaze on the audience of the great, invaluable love of the people hidden in his heart. In this work, which belongs to the work of Huseyngulu Aliev, along with this love and care, we come across an artistic reflection of a great figure who looks to the future with confidence. The image of the genius, who proudly waved the Azerbaijani flag all over the world in the work, mostly in shades of blue and blue, also clearly reflects the

artist's personal attitude, endless respect and esteem (Ibrahimova, 1982, p. 1).

In general, the picture of the Great Leader Heydar Aliev, created in 2011 together with the Chairman of the Supreme Majlis of the Nakhchivan Autonomous Republic, Mr. Vasif Talibov, attracts attention with its sincerity. An interesting nuance in the work is that the mutual images are reflected in an exhibition. A part of the green wall enlivens the impression of space with the artistic expression of various works hanging on it. The images of Heydar Aliev and Vasif Talibov, standing side by side and expressing a sense of pride and pride, are presented in front of his theoretically interesting work with a unique representation of the map of Azerbaijan on a single table. Thus, the artist paid special attention to the description of the content of the work, increasing its value. The map is more attractive in white on dark shades, with flowers and blossoms. The great leader is showing his inner love in the same way by looking at him with a smile. In the real portrait of the chairman on the left, his sense of pride from this encounter is vividly expressed. The dynamism in the spirit of the work is resolved in the expression of a vivid impression, such as the genius leader extending his left hand a little forward and expressing his attitude.

The solution to dynamism can also be seen in the full coordination of colors. The darker shades of the lower part open up a bit towards the upper part, once again confirming the artistic solution of the painting in a striking way. In 2011, in the portrait work dedicated to the Chairman of the Supreme Majlis of the Nakhchivan Autonomous Republic, Mr. Vasif Talibov, his seriousness and sincerity were skillfully solved in the image depicted on a dark background. The artist gave an artistic explanation of the political and social activity of the person given in the work, as well as his proud and humble position worthy of an Azerbaijani citizen with psychological accuracy. For all this, the artist theoretically attracts the brightest embodiment of sincerity by combining the style of clothing of the image with close tones on a dark background, as well as this color scheme, which allows facial features to appear brighter, as well as achieving a higher resolution. The image of a neat white shirt and a bright blue tie, which enhances this effect, was achieved by the artist's skillful use of light rays. Glancing to the side, facial features that express positive energy are

especially striking in their brightness. Although the work is close to traditional portraiture, it shows the artist's ability to create an accurate character in the emergence of individuality by emphasizing internal psychology (Nakhchivan encyclopedia, 2005, p. 203).

Presenting the portrait of Jalil Mammadguluzadeh together with Nariman Narimanov was perfect in terms of depicting his personality in connection with his time and historical figures. The painting, preserved in the Museum of Literature, together with the great playwright Jalil Mammadguluzadeh, socio-political figure, writer, publicist, doctor Nariman Narimanov, depicts anxious, caring faces who think about the future of the people of both characters. The artist, who was able to successfully combine the synthesis of man and space, considered it expedient to solve the shelves where the books are placed, in a serious and creative space with a small fragment on the wall. The brown-toned tablecloth on the round table contrasted with the white and blue notebooks on top of it, highlighting the bold image.

In the work, where high intelligence is solved with psychological precision, Mirza Jalil and Narimanov, sitting on their feet, turn their faces to the audience and express their concerns stemming from the love of the people for their deep inner worlds. In general, Huseyngulu Aliev repeatedly addressed the topic of Jalil Mammadguluzadeh with love, each time reviving the life of the great writer with different experiences. Among them are two different works created in 1990 and preserved in the Museum of Literature in Nakhchivan. In the first painting, the artist tried to revive the spiritual world of the image with the language of special artistic description, as well as the current psychological situation presented by the moment of description, the sensitivity of that moment (Aliev, 2001, p. 1). The work is interesting for its contrast of colors, the use of dark tones of calm colors, as well as its deep psychological power. The fragment seen from the half-open window behind the curtain conveys the "color" of Mirza Jalil's time, world and life in a vivid form. Here, the artist conveys to the audience the reality of the work by giving a small fragment of an ancient architectural structure, a unique singing of human figures behind an arched door. Jalil Mammadguluzadeh, revived in the style of

clothing belonging to the intelligentsia of the time, leans his book on the table and stares at his audience. In this way, the artist Mirza Jalil pointed to the depth of the world, the great and valuable heritage left to us.

Another painting depicts Jalil Mammadguluzadeh's son Midhat. Years later, in the current scene, the little Midhat, who still needs the care of a child next to his father, would gladly play the role of Jalil in his father's famous drama "The Dead". In the presented work, he encounters a sincere family picture of the artist in his portrait with his father, little Midhat, who expresses the signs of talent and talent in his intelligent eyes. In the painting of black and white, we see the sensitivity achieved through lines, precise psychological expressions. It was given during his years of high school education with one hand on his belt. The great personality Jalil Mammadguluzadeh, in one form, with his staff in one hand and his son's back in the other, embodies both the genius genius and the care of an ordinary father in very realistic forms (Ali Maclis, 2005, p. 19).

It is interesting that the sensitivity in the work is achieved not by colors, but by a deep artistic solution of the nuance of light and shadow. Here, the artist tried to arouse the interest of the audience by directing the light mainly on the facial features of the images. The animated expressions, highlighted by the dark shades of the background and the form of clothing, create a sharp contrast and increase the value of the work.

The theme of Hussein Javid, which Nakhchivan artists appeal to with great love, has been presented several times in Huseyngulu Aliev's works in different compositions. The artist, who showed an endless love for the deep world of the great playwright and his invaluable literary heritage, presented a portrait of the great writer in a different composition in his work in the graphic genre created in 1993. Deep, psychological facial features are reflected in real forms in the characteristic statement full of care born from the anxious world with his eyes fixed on the side of his glasses (Azertag, 2019, p. 1). The chaos, confusion, ripples, and whirlwind-like artistic expressions created by the linear expressions in the background reflect the pains, tremors, and storms hidden within this calm, humble face in artistic forms. In the center, the harsh rays of the sun fall on the world, the

attempts of the blacks to come to power trying to block it ... and so on. is a clear example of all this. By placing the weight mainly on the left side, only the mixed line expressions on the right side and shading of the portrait falling on them attract the attention of the audience with their moving, dynamic compositional structure with the same purpose (Mirzazadeh, 1982, p. 1).

In another oil portrait of Hussein Javid painted on canvas in the same year, in contrast to the previous work, we find a calm environment and image, far from aggression. The subtle rays of blue light falling from the window, which illuminate the space, which is mainly dark, solve the romanticism and lyricism of the whole world, which is characteristic of the writer's world. Hussein Javid is depicted in plain clothes with his hands crossed and leaning on a table. Here, too, it was considered expedient not to bring to the fore a deep, painful, loaded inner world, but to revive a more restrained, wise image of a somewhat calm, inwardly comfortable image.

The light effects with tonal spots on the wall provide an appropriate combination of image and spatial synthesis, expressing this sensitivity in a more pronounced, equally calm tone. Hussein Javid is presented in a simple blue shirt. However, despite the contrasting combination of colors, we can note that the author successfully uses calm color expressions in the singing of appropriate, calm and comfort.

For example, a portrait of Mahammadaga Shahtagli, an intellectual of the early twentieth century and editor of the "Sharqi-Rus" newspaper, created in 2002 and preserved in the Nakhchivan Museum of Literature (Sadikhova, 2011, p. 12). The assistant artist, who did not include additional details, was able to fully recreate the real features of the intellectual, who looked at his audience with a humble and optimistic look. Contrasting shades on the table, dominated by brown tones, seemed to illuminate the radiant face of the portrait. The image on the background in warm shades of plain brown is reflected in a dark jacket and a light white shirt, which serves the purpose of the artist. His graying beard, neatly combed hair, humble features, sincerity and high intelligence reflect the artistic image of Mahammadagha Shahtakhtili (Мамедова, 2020, p. 84–87).

Or the portrait of the Azerbaijani enlightener, pedagogue, poet, publicist, great thinker Mammad Taghi Sidgi can be given as a vivid

example. The artist was able to present to the audience all his sincerity in the artistic expression of this rich image, which carries the endless love and affection for his people. The presentation of appropriate details of the uniform of intellectuals of the early twentieth century gives a sense of the native and sincere spirit of the work. In reviving the artistic image of Mohammad Taghi Sidgi, who wore a flat hat, a straight neck and a closed jacket, the artist considered it expedient to reflect his views by looking at unknown distances (Sadikhova, 2019, p. 154). Contrary to the anxious and somewhat sad expressions in the cartoons, it revives the artistic image of an intellectual who carries the pain of his people as his personal pain. In a more effective way of reflecting this sensitivity, the artist enlivened the green-yellow background with the delicate light of a candle. The candlelight from the right illuminates the painting upwards, creating a lyrical-romantic impression that dominates the spirit of the work in accordance with the characteristic image depicted (Singer, 1976, p. 149).

The bright face of V. Ahmadov, one of the hundreds of martyrs of our people, protected in a private collection in Nakhchivan, is reflected against the background of the waving Azerbaijani flag. By giving place to the values of light color, the artist tried to express this purity, inviolability, heroism in its brilliance. It is impossible not to feel the deep respect and esteem of Huseyngulu Aliev to the soul of the martyr, who tries to express deep characteristics in the hymn of the fearless, brave face. The artist, who skillfully managed to generalize the love of the great people for the souls of our martyrs, who always raised the flag of Azerbaijan on a light blue background, in the person of V. Ahmadov, in all seriousness reflected the anthem of the alarm clock and pointed to the future of victory. Part of the waving flag in the work was laid on one shoulder of V. Ahmadov. We note once again that the great hero, who lived with the love of his homeland until his last breath and died for it, managed to get an impressive image of the artist, pointing to this way of life (Veyselli, 2011, p. 107–108) In the painting "Ali usta" by Huseyngulu Aliev, who created portraits of ordinary people with the same enthusiasm, the artist also included the connection of the life and hard work of a hardworking person with the spatial environment. Javid, dressed in an

apron over the iconic image, puts one hand on the bench, smiles and looks at his audience with optimistic eyes. The artist's goal was to recreate a characteristic face with a pure life, as simple and straightforward (Basin, 1986, p. 20). The blue light from the wooden-framed window gave the work dynamism, saving the work from the frozen style of painting, including the space. While the artist has achieved this sensitivity through more colors in previous paintings, the nuance of being able to achieve that impression by giving an artistic expression of the auxiliary elements in the work is noteworthy. The master, holding a thick worker's glove in one hand, was presented as if he were trying to relax by taking a break from his work, holding the other hand in a comfortable position. The artist captured that moment and skillfully recreated the life in the shop by depicting it. The talented artist was able to attract the attention of the audience with precisely characteristic lines, appealing to different images in many graphic paintings.

As an example of the solution of the characteristic lines of expression presented by the black-and-white contradiction, the "Portrait dedicated to the 60th anniversary of the poet Elman Habib" is a thoughtful discovery of books written by a talented writer as the backbone of his desk (Singer, 1986, p. 200). This painting is an original portrait of the late poet Elman Habib in a very full and meaningful way. Despite the fact that the work does not use artistic means of depiction, such as background, contrasts, nuances of light and shadow, the meaningful picture presented by the full compositional structure attracts the attention of the audience. In the graphic work preserved in the private collection in Nakhchivan, the face of the poet looking at the audience in front of the audience is naturally revived. He sang in a classic suit, holding a pen in one hand, as if he were speaking in a tribune given the use of the rest of the books, which contained meaningful words from his inner world. The tribune begins to widen from the bottom to the top with a series of narrow books. With this arrangement, the artist achieved a harmonious expression in an unusual compositional structure. The fact that the artist's inner world is sometimes solved with the use of auxiliary details, and in many cases only with deep animated expressions, suggests that they were created with great sensitivity.

Conclusion. As a result of the article, we must note that as a result of the deep psychological approach of the People's Artist Huseyngulu Aliev in the study of the artistic features of the portrait genre, we see a clear personal attitude to the images created by the artist. The most vivid example of this is the portrait of the "National Leader", in which the struggle of prominent statesman Heydar Aliev to promote the independent state of Azerbaijan in the world is presented as an expressive hymn of endless love for the genius. It is interesting to see the artist's works of injustice, injustice, and in many cases the most sensitive parts of our ordinary lives, giving their artistic expression and making the viewer think more deeply. The philosophical approach to the subject in different compositions, aimed at the dramatic interpretation of the content with real or unreal forms, creates an existentialist way of thinking of the artist (Singer, 1974, p. 24). Basing on the research, the author got following conclusion: in the portrait work of the artist, the inner world of a person is solved with great sensitivity, sometimes with the use of auxiliary details, and in many cases only with deep animated expressions.

References

- Ahmadova, F. (2019). Genre diversity in paintings of People's artist Huseyngulu Aliev. *News of Nakhchivan branch of ANAS: Social and humanitarian sciences series*, 3, 259–264. [In English].
- Akhundlu, Y. (1999). Literary environment in Nakhchivan. *Gobustan*, 2. [In English].
- Aliev Huseyngulu Ali oğlu (2002). In *Nakhchivan encyclopedia*. Baku. [In English].
- Aliev Huseyngulu Ali oğlu (2008). In *Encyclopedia of Jalil Mammadguluzade*. Baku: East-West. [In English].
- Aliev, A. (2009). *People's artist of Azerbaijan Huseyn Aliev*. Baku. [In English].
- Basin, E. A. (1986). To the definition of the genre of the portrait (based on the material of the Soviet pictorial portrait of the 1960–1970s). *Sovetskoe iskusstvoznanie*. (Issue 20). Moscow. [In Russian].
- Bayramgizi (2011). Afsana The memory of People's Artist Huseyn Aliev was commemorated with deep respect and esteem. *Khalg*, April 23, 7. [In English].
- Habibbeyli, I. (2019). Professional artist and skilled sculptor. *525th newspaper*, February 9, 10–11. [In English].
- Ibrahimov, A. (1982). The artists of Nakhchivan. *Literature and art*, November 5. [In English].
- "Know me as I am ...". Dedication to the memory of People's Artist Huseyn Aliev. *Bizim Asr*, 92 (808). [In English].

- Mamedova, F. A. (2020). Artistic display of the image of a person in the work of Huseyngulu Aliev. *Paradigmata poznani*, 4, 84–87. [In Russian].
- Mirzazadeh, O. (1982). Works of the artists of Nakhchivan. *Literature and art*, 5 November. [In English].
- Nakhchivan patterns: works of artists of Nakhchivan Autonomous Republic* (2005). Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan. Baku: Indigo. [In English].
- Nakhchivan encyclopedia* (2005). (In 2 volumes). Nakhchivan. [In English].
- Sadikhova, S. (2011). The world of colorful colors: People's artist Huseyngulu Aliev proved himself as a master in various fields of fine arts. *Culture*, May 25, 12. [In English].
- Sadikhova, S. (2019). *The art world of People's artist Huseyngulu Aliev: album-monograph*. Nakhchivan: "Ajami" Publishing and Printing Union. [In English].
- Veyselli, U. (2011). Diversity of genres and styles in the works of Huseyngulu Aliev. *Music world*, 2/47, 107–108. [In English].
- Singer, L. S. (1986). *Essays on the theory and history of portrait*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. [In Russian].
- Singer, L. S. (1974). Creative problems of modern portrait in easel painting. *Hudozhnik*, 22–38. Moscow. [In Russian].
- Singer, L. S. (1976). *Some trends in the development of the image of a contemporary in portrait painting of the 60s — early 70s*. Moscow: Sovetskij hudozhnik. [In Russian].
- The 70th anniversary of People's Artist Huseyngulu Aliev has been marked*. https://azertag.az/xeber/Xalq_ressami_Huseynqulu_Alievin_70_illik_yubileyi_neyd_edilib-1242049. [In Azeri].

Надійшла до редколегії 22.03.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.10*

УДК 398:791.633-051(477)Ілленко](045)

Г. М. Бреславець

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МИСТЕЦЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ У ТВОРЧОСТІ Ю. ІЛЛЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ КІНОПРИТЧІ «КРИНИЦЯ ДЛЯ СПРАГЛИХ»)

Г. М. Бреславець. Мистецька реконструкція фольклорного тексту у творчості Ю. Ілленка (на матеріалі кінопритчі «Криниця для спраглих»).

Надано культурологічне осягнення проблем специфіки втілення мистецької реконструкції фольклорного тексту в українському кіномистецтві доби «поетичного кіно», а саме у творчості видатного українського кінорежисера Ю. Ілленка. З'ясовано, що носієм міфологічного смислу, основою художньої системи та музично-звукової партитури кінопритчі «Криниця для спраглих» стали культурні коди фольклорного тексту — міфо-символічний, вербальний та інтонаційно-семантичний. Предметом вивчення є знаки культурних кодів у звуковій (музика Л. Грабовського) та візуальній тканині кінофільму: архетипи, образи-символи, елементи національної традиційності (пісня, одяг, предмети побуту); їх взаємозв'язок із відображенням авторської концепції в контексті кінодраматургії. Висвітлено значення культурних кодів фольклорного тексту, специфіку та особливість їх утілення в режисерському задумі шляхом мистецької реконструкції фольклорного тексту.

Ключові слова: мистецька реконструкція фольклорного тексту, кінорежисер Ю. Ілленко, кінопритча «Криниця для спраглих», композитор Л. Грабовський.

G. Breslavets. Artistic reconstruction of the folklore text in the works of Yu. Illienko (on the example of a film-apologue “A well for the thirsty ones”)

The topicality. The factors that influence the disclosure nature of the director's and composer's creative concept are the leading artistic polystylistic tendencies — stylistic layers and trailblazing experiments in the formation of sound-timbre and visualized combinations, where ancient intonations together with modern sound formation and video performance create new sound and performance realities.

The purpose. To determine the role of artistic reconstruction of the folklore text and the specifics

of their artistic embodiment in the film parable “A well for the thirsty ones” by the popular Ukrainian film director Yu. Illienko; to determine the specifics of the embodiment of the signs of cultural codes in the musical-sound score of the film by composer L. Hrabovskyi.

The methodology. The culturological approach applied in revealing the issues of the article made it possible to consider the peculiarities of the drama and musical-sound score of Yu. Illienko's film “A well for the thirsty ones” in a broad cultural context. The interpretive approach helped to highlight the importance of cultural codes of the folklore text, the specifics of their embodiment in the director's idea through the artistic reconstruction of the folklore text.

The results. Yu. Illienko and L. Hrabovskyi, addressing the folk song tradition, create a new intonation world, embodied in separate “emergings” of female solo singing (verses of the ballad one by one are strung like beads throughout the picture), in lamentations, in incantations, in children's amusements when playing on pots, that intersperse with a general, very concise and minimalist sound score of the film. The characteristic and figural semantics of the musical-sound background of the film is saturated with active rhythmic, complex sound palette of combination of electronic sounds with natural ones, which demonstrates the author's (at the choice of director and composer) special sound complex. Folklore texts in the film create a single hypertext, which is manifested at the appropriate levels — auditory, visual and dramatic.

The novelty. The article considers for the first time the specifics of the embodiment of artistic reconstruction of a folklore text as the basis of the drama of Yu. Illienko's film “A well for the thirsty ones” and defines sense forming and semantic role of the embodiment of the cultural codes signs in the musical-sound score of the film by composer L. Hrabovskyi.

The practical significance. The artistic reconstruction of the folklore text in the film is based on the introduction of polystylistic tendencies and features of sound (timbre) thinking into the cinematographic process. Prospects for further study of this issue is the study of modern manifestations of artistic reconstruction of the folklore text, the processes of formation of semiotic space both in cinema and in culture in general.

Keywords: *artistic reconstruction of a folklore text, film director Yu. Illienko, film parable "A well for the thirsty ones", composer L. Hrabovskyi.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний підхід до інтерпретації творів в українській культурі, зокрема в кіномистецтві, уможливує доволі широке прочитання авторських текстів на структурному та семантичному рівнях, чим і зумовлює актуальність дослідження. Факторами, які впливають на розкриття творчого задуму кінорежисера та композитора, є провідні мистецькі полістилістичні тенденції – стильові нашарування та сміливі експерименти в утворенні звуко-тембральних та візуалізованих сполучень, де прадавні інтонації разом із сучасним звукоутворенням і відеоперформансом зумовлюють нові звукові та видовищні реалії.

Постановка проблеми. Українське кіно, яке нині знову підтримується на державному рівні, активно пропагується митецькими колами країни та світу, ґрунтується на взаємовпливах з традиційною культурою. У ній закодовано первісне розуміння світу, закладено ментальне мислення нації, що спонукає кіномитців на пошуки нового відображення сучасного світобачення людської духовності. Українське «поетичне кіно» в 1960-ті рр. ХХ ст. стало водночас викликом долі і тріумфом української самоідентичності. У творчості яскравих представників цієї доби – С. Параджанова, Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Л. Осики та ін. – ідейно сформувалося й стало можливим художнє втілення національного культурного надбання українського народу.

Культура як система знаків відображає певну культурну реальність через пізнання світу. Знаки культурного коду в кінотворі стають засобами взаємодії візуального та культурного контекстів. Культурні коди вможливають висвітлити нові смисли.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду творчості й мистецькій значущості творчого шляху, світоспогляданню та мис-

ленню видатного українського кінорежисера Ю. Ілленка присвячено чимало наукових досліджень, критичних міркувань і спогадів. Серед них, передусім, слід виокремити монографію Л. Брюховецької (2006) «Кіносвіт Юрія Ілленка», у якій авторка повно розкрила світоглядні принципи художнього сприйняття митцем сучасності, болючих моментів української історії, жагу до відтворення найвидатніших постатей та часів української державності, відображення українського національного характеру й притаманного лірико-поетичного світоспоглядання нашого народу. У процесі опису історії створення фільму Л. Брюховецька відзначає вдумливий, уважний та іноді прискіпливий погляд кіномитця у виборі літературної основи для своїх творів. Так, «Драч вабив його як поет інтелектуальний і новаторський та разом з тим замішаний на українських традиціях. <...> Як людина народжена в селі, Іван Драч розумів село як джерело духовності» (Брюховецька, 2006, с. 57). Дослідниця, звертаючи увагу на особливу манеру створення кінострічки, відзначає її соціальну значущість та виклик сучасності: «У цьому фільмі чорно-білим, контрастним зображенням сигналізувалась тривога з приводу сучасної моралі, людського егоїзму та байдужості до минулого і власного коріння, корозії безпам'ятства» (Брюховецька, 2006, с. 59).

Серед документальних свідчень створення фільму привертає увагу наукова розвідка Ю. Барвінка (2018) «Зйомки фільму Ю. Ілленка "Криниця для спраглих" за матеріалами польових досліджень зібраних на Чигиринщині» (Барвінок, 2018), у якій автор надав цінні дані щодо умов зйомок та використання «живої» природи – справжніх жителів села, котрі брали активну участь у створенні фільму.

У статті «Місце фольклорних мотивів в українському поетичному кіно Юрія Ілленка» К. Степаненко (2017), досліджуючи провідну роль фольклорних мотивів у кінотворчості Ю. Ілленка, визначає, що в кінопритчі саме звернення до народної символіки надало можливості режисерові осмислити людське буття та світ.

Мета статті – визначити роль мистецької реконструкції фольклорного тексту та специфіку її художнього втілення в кінопритчі «Криниця для спраглих» культового україн-

ського кінорежисера Ю. Ілленка; розглянути специфіку втілення знаків культурних кодів у музично-звуковій партитурі кінофільму композитора Л. Грабовського.

Предметом вивчення стали знаки культурних кодів у музичній тканині кінофільму: образи-символи, пов'язані з втіленням авторської концепції фільму в контексті режисерської та композиторської реконструкції фольклорного тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мистецька реконструкція фольклорного тексту є одним з провідних типів реконструкції фольклорного тексту як явища сучасної культури. Вона становить вид культуротворчої діяльності, пов'язаний з «процесом переходу фольклорного тексту з контексту культури до контексту мистецтва» (Бреславець, 2018, с. 13). Ю. Ілленко застосовував метод інтерпретаційного переосмислення фольклорного тексту під час створення власної авторської концепції. У цьому процесі художнього інтерпретування фольклорного тексту метою мистецької реконструкції стає саме кіновір, який становить результат зазначеного процесу, що впливає на загальну драматургічну структуру кінофільму (там само, 2018).

«Криниця для спраглих», у якій чітко простежуються художні ознаки й стиль митця, стала режисерським дебютом не лише Ю. Ілленка. Під час роботи над фільмом до жанру кіноповісті та створення кіносценарію вперше звернувся класик сучасної драматургії І. Драч. Створення музично-звукової драматургії вперше поєднало режисера з видатним сучасним композитором-авангардистом Л. Грабовським. Кінокартина як справжня кіноінсталяція вражає своєю простотою, композиційною чорно-білою кінематографією та новаторським мінімалістичним звуком.

Авторська концепція відображає саме «авторське», у цьому випадку і режисера, і композитора, світоглядання. Сутність творчого процесу інтерпретації фольклорного тексту, яка формує індивідуальний стиль та авторський світогляд, набуває своєї значущості в певній системі культурних кодів і їх знаках.

У культурних кодах, *міфо-символічному, вербальному, інтонаційно-семантичному*, закладено символічну концепцію кінопритчі — збереження та спадкоємність Роду.

Образна сфера кінотвору концептуалізується у візуально-музичній драматургії фільму та базується на *міфо-символічному коді*.

«Криниця для спраглих» — це метафорична оповідь про життя літньої людини Левка Сердюка (у виконанні Д. Мілютенка, пам'яті якого присвячено цей фільм), який переживає свою самотність та прагне зібрати свою родину. З чіткою періодичністю в думках і спогляданні Левка виринає образ його дружини. Вона з'єднує два світи героя — реальний та внутрішній, кличе його, пробуджує. Жінка дарує йому надію. Герой споглядає на життя навколо у філософському мовчанні, намагається відновити стару криницю, відчувачи, що саме його дії можуть змінити життя на краще. Криниця набуває символу чистого джерела життя, правди, безкінечної пам'яті. Народження онука (фінальна сцена) сприймається як відродження людяності та життєздатності.

Центральним символом фільму (як і в кінокартинах О. Довженка) став образ Матері-Землі, квінтесенцією якого стала старовинна лірична балада з Чигиринщини «Ой, горе, горе, з такою годиною, прокляла мати малою дитиною...»:

«Ой горе, горе з такою годиною, прокляла мати малою дитиною,

Прокляла мати, як пелюшечки прала, бодай ти, доню, щастя-долі не мала.

Діточки мої, горенько мені з вами, що не маю я хазяїна над вами.

Матінко наша, не журися ти нами, як поростемо, розійдемося самі.

Буде нас, мати, по горах, по долинах, буде нас, мати, по чужих по країнах.

Будеш ти, мати, як зозуля кувати, що мала діток, нікому води дати.

Будеш ти, мати, як та орлиця битися, що мала діток,

ні на кого дивиться...».

Балада пронизує фільм з самого початку, ще з титрів. Туга Землі за спокійним, розмірним життям заносить піском колись родючі сади, криницю. Жителька с. Трушивці, Тетяна Литвин, була визнаною на селі виконавицею народної пісні (Барвінок, 2018). Її самобутній тембр та манера співу створюють неповторну звукову ауру фільму, у якій спливає час. Епізодично в кінострічці звучить ще одна з українських балад — «Усі гори зеленіють», уривок з якої супроводжує епізод, коли діти на цвин-

тарі шукають могилу матері. Байдужість до родинних зв'язків, недбале ставлення людей до природи Ю. Ілленко щиро й художньо передав через прості символи. Тому й у фільмі з'являється етнографічна демонстрація одного з поширених на теренах України обряду Толоки, під час якого традиційно збирається все село, щоби разом збудувати нову хату. Молоді дівчата та жінки, навіть бичок, місять ногами глину з соломою для утеплення стін новозбудованої хати, ходять по колу. Людське коло єднається з гончарним кругом Левка, на якому герой фільму сам виготовляє глечики і горщики. Перевіряючи, чи добре вони зроблені, постукує по них, з чого виникає ціла палітра дзвінків перестуків по горщиках — неначе «душі перемовляються».

Вербальний текст, якого у фільмі надзвичайно мало, передусім є носієм певної інформації. Короткі репліки Левка, прокльони бабки Моройки (інший автентичний жіночий образ втілюється з жительки с. Боровиця Ф. Литвиненко в її ж виконанні) як зойк предків, замовляння на красу, жарти синів, голос загиблого сина, записаний на магнітофонну плівку — остання звістка у формі «говорячого листа» — ці нашарування текстів створюють неповторну змістовну картину. Текст «відбиває етнокультурні, народно-психологічні й міфологічні уявлення та переживання <...> як національну специфіку людського світосприйняття» (Жайворонок, 2007, с. 175). Тобто мова стає тим «символічним ключем» до розуміння образної драматургії фільму. *Вербальний код* діє на підсвідомому рівні, наповнює новими інформативно-образними смислами слова-дії.

Своєю особистістю та особливо гострим відчуттям дійсності режисер «виходить за межі побуту, надає фільму філософського звучання» (Брюховецька, 2006, с. 68). Фольклорний текст стає засобом філософського втілення художньої ідеї та створення авторської драматургічної конструкції семантичного простору фільму. *А інтонаційно-семантичний код*, водночас, розтлумачує семантичне наповнення образів кінопритчі.

Ю. Ілленко та Л. Грабовський, звертаючись до народнопісенної традиції, створюють новий інтонаційний світ, утілений в окремих «долученнях» жіночого солоспіву (строфи балади по одній, як намистини, нанизуються протягом усєї картини), у голосіннях, при-

читаннях, дитячих забавках гри на горщиках, що перемишується із загальною, надзвичайно стислою і мінімалістичною звуковою партитурою фільму. Характерно-образна семантика музично-звукового фону фільму насичена активною ритмікою, складною звуковою палітрою поєднання електронних звуків з природними, чим демонструє авторський (за вибором режисера і композитора) особливий звуковий комплекс.

Зважаючи на високий ступінь фольклоризації кінопростору, слід відзначити дві головні лінії спадкоємності художнього стилю Ю. Ілленка, що поєднують, — спорідненість у кіномистецтві з творчим підходом О. Довженка та С. Параджанова.

Так, від творчості О. Довженка митець наслідує архетипи Матері-Землі, зображення яблука, образ літньої людини як підсумок життєвого шляху, філософські погляди якої відображають сенс власного життя. Фільм «Криниця для спраглих», який тривалий час був під забороною, став сам по собі тим місточком, що поєднав класичне українське «довженківське кіно» із сучасністю. Режисер по-своєму трансформував знакові «довженківські яблука», які наповнилися життєвим змістом, де є місце руйнуванням (сцена, де Левко зрубає яблуню), жіночій красі та минувшим літам (образ дружини — спочатку біля криниці квітучий яблуневий сад, умивання й замовляння весняною водою як символ молодості та краси, а вже в наступному кадрі — образ похилої жінки, стиглі яблука у воді, зрубані яблуні як осінь життя) і відродженню — символу продовження Роду (фінальна сцена).

Творча співпраця з культовим українським режисером С. Параджановим сформувала основні принципи авторського стилю митця — тяжіння до автентичного кадру та автентичності в кадрі; зйомки в природних умовах, досягнення «справжності» в результаті максимального наближення до натуральності (практично документальності) у відображенні художньої дії.

Як у системності культурних кодів, так і у функціонуванні фольклорних текстів простежується своєрідна тримірність. Фольклорні тексти у фільмі створюють єдиний гіпертекст, який проявляється на відповідних рівнях — слуховому, візуальному та драматургічному:

– слуховий (нашарування звукових текстів (різноманітні шуми, звуки води, шурхіт

піску, кроки, озвучені в повітрі крила млина, звуки сучасності — політ реактивного літака, шум автомобільних двигунів), «звучна тиша»);

– візуальний (елементи традиційного вбрання (жіноча сорочка, проста зачіска заплетеної коси, сережки, хустки, хода босоніж); предметів побуту (фото в рамках, горщики); символи життя й смерті — яблуневий сад, криниця, вітряки, труна; алегорична манера спілкування героїв);

– драматургічний (принципи формоутворення сюжетної колізії фільму-перформансу, символізація образної сфери головних героїв).

Отже, мистецька реконструкція фольклорного тексту у фільмі ґрунтується на впровадженні в кінодраматургічний процес полістилістичних тенденцій та визначених драматургією особливостей звукового (тембрального) мислення.

Висновки. 1) Виконаний культурологічний та мистецтвознавчий аналіз доводить, що мистецька реконструкція фольклорного тексту стала провідною формою втілення концепції кінотвору Ю. Ілленка «Криниця для спраглих»; 2) смисловою основою художньої системи і музично-звукової партитури кінопритчі стали культурні коди фольклорного тексту — міфо-символічний, вербальний та інтонаційно-семантичний; 3) визначені знаки культурних кодів у звуковій (музика Л. Грабовського) і візуальній тканині кінофільму: архетипи, образи-символи, елементи національної традиційності (пісня, одяг, предмети побуту) тісно взаємопов'язані з відображенням авторської концепції в контексті кінодраматургії; 4) висвітлено значення культурних кодів фольклорного тексту, специфіку та особливість їх втілення в режисерському задумі шляхом мистецької реконструкції фольклорного тексту.

Перспективи подальших досліджень. Культурні коди вможливають культурологічне осмислення структурно-семіотичних ознак фольклорного тексту. Тематику для наступних розвідок стає дослідження сучасних проявів мистецької реконструкції фольклорного тексту, процесів формування семіотичного простору як в кіномистецтві, так і в культурі загалом.

Список посилань

Барвінок, Ю. (2018). *Зйомки фільму Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» за матеріалами польових досліджень зібраних на Чигиринщині*. Відновлено з library.vn.ua/Konf2018/text/2018_8.doc.

Бреславець, Г. (2018). *Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини XX — початку XXI століття*. (Автореферат. дис. канд. мистецтвознава: 26.00.04). Харківська державна академія культури. Харків.

Брюховецька, Л. (2006). *Кіновіт Юрія Ілленка*. Київ: Задруга.

Жайворонок, В. (2007). *Українська етнолінгвістика: Нариси: навчальний посібник*. Київ: Довіра.

Степаненко, К. (2017). Місце фольклорних мотивів в українському поетичному кіно Юрія Ілленка. *European philosophical and historical discourse*. (Volume 3, Issue 4).

References

Barvinok, Y. (2018). *Filming of Yu. Ilyenko's film "Well for the Thirsty" based on field research collected in the Chyhyryn region*. Retrieved from library.vn.ua/Konf2018/text/2018_8.doc. [In Ukrainian].

Breslavets, G. (2018). *Reconstruction of a folklore text in the Ukrainian musical culture of the last third of the XX — beginning of the XXI century*. (Abstract. Candidate of Art History: 26.00.04). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].

Bryukhovetska, L. (2006). *Yuri Ilyenko's film world*. Kyiv: Zadruga. [In Ukrainian].

Zhayvoronok, V. (2007). *Ukrainian ethno-linguistics: Essays: a textbook*. Kyiv: Dovira. [In Ukrainian].

Stepanenko, K. (2017). The place of folklore motifs in Yuri Ilyenko's Ukrainian poetic cinema. *European philosophical and historical discourse*. (Volume 3, Issue 4). [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 25.02.2021

Я. В. Воскобойніков

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

ПІАНІСТ І ЙОГО ІНСТРУМЕНТ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ТАРО)

Я. В. Воскобойніков. Піаніст і його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро)

Рояль є «медіатором використання», через який виконавець відтворює звукову конструкцію музичного твору, яка виникає в його уяві. Кожне виконання – це відкриття тембральних і технічних характеристик інструмента, через спектр почуттів: слух, дотик, зір, біль та ін. У XIX ст. Ф. Шопен і Ф. Ліст відкривали звукові можливості роялів «Pleyel» і «Erard», нині відомий французький піаніст О. Таро презентує звукові спектри роялів «Steinway & Sons» і «Yamaha» у більш ніж сорока альбомах музики різних епох. У дискографії виконавця з 2001 по 2019 рр. була представлена творчість Й. С. Баха, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Л. Бетховена, Ф. Шопена і С. Рахманінова на роялі «Steinway & Sons», творчість Д. Скарлатті, Ж.-Н.-П. Руайє, Дж. Гершвіна і Г. Малера на роялі фірми «Yamaha», офіційним представником якої О. Таро є сьогодні. Сучасний медіапростір стає полем для творчої діяльності митця-«амбасадора» – представника і випробувача роялів конкретної фірми, яким може стати досвідчений, фаховий виконавець, здатний розкрити тембральні можливості музичного інструмента на конкретному репертуарі.

Ключові слова: *фірма рояля, «Pleyel», «Erard», комплекс почуттів, звукові функції, Олександр Таро і рояль, «Steinway & Sons», музичні альбоми, «Yamaha», амбасадор фірми.*

Y. Voskoboynikov. A pianist and his musical instrument (on the example of Alexandre Tharaud's works)

The relevance. The modern media space is full of musical experience of different cultures, which is embodied by musical instruments. Each of them with its uniqueness occupies the same important place on the stage as a composer, a piece of work and a performer. First, only by their appearance and name, and then by timbre, volume, range, musical instruments (solo or in an ensemble or orchestra) objectify the sound space, set the parameters of artistic communication. A musical instrument as an artifact exists in musical activity not as a certain thing, even exceptionally valuable, but, first of all, as a “mediator of use” (Voronin A. Myth of technology. Moscow: Nauka, 2004. P. 65). It is the process of its use that needs to be understood not only in broad historical and cultural contexts, but also in the scale of creative activity of one performer.

The aim of the article is to try to use the example of the famous pianist Alexandre Tharaud (1968) to consider the process of understanding the “horizons” of his creative world through the selection and development of certain musical instruments, including pianos of modern production. Such a problematic prospect includes: on the one hand, the purely economic relationship between the musician and world brands and requires a definition of the artist-ambassador at the music market, on the other – highlights the performance search for reliable “mediators” for their own version of the music, new opportunities for dialogue with the historical past.

The methodology. It is based on the comparative method, the application of the apparatus of organology in historical retrospect, as well as on the methodological approaches used by E. Nazaikinsky and A. Voronin.

The results. The problem of the relationship between the piano firm and the performer was raised in the historical context. On the example of Alexandre Tharaud's discography the modern mechanisms of the relationship between the piano firm and the performer were revealed.

The topicality. It is the first time Alexandre Tharaud's experience in media representation of piano products is summarized. It is the first time the piano works and performance in terms of instrumental resources involved in the Alexandre's performance was analyzed.

The practical significance. The material can be used in the educational process, as well as by professionals who are interested in this prospect for further study of the performance issue.

The conclusions. Nowadays, pianists master a significant number of musical instruments. Guided by individual sound perceptions, they choose their priority brand. A professional performer is able to adjust the musical concept of the work in relation to the existing piano during the game. The performer adapts a piece of music to the instrument through a complex of feelings such as hearing, touch, sight, smell, and, emphasized by Alexandre Tharaud, the feeling of pain which is familiar to all performers. Alexandre Tharaud in his own music albums, represented not only the original performance versions of classical music, but also each time opened a new refraction of the sound spectrum of a particular piano company, through the original artistic and sound representation of each of the works. In the modern media space,

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Alexandre Tharaud has created a treasure trove of sound spectra of Steinway and Yamaha pianos, which combine such timbre capabilities that can meet the artistic needs of almost every artist.

Key words: *piano firm, “Pleyel”, “Erard”, set of feelings, sound functions, Alexandre Tharaud and grand piano, “Steinway & Sons”, music albums, Yamaha label, ambassador of the firm.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний медіапростір насичений музичним досвідом різних культур, який втілюють музичні інструменти. Кожен з них своєю неповторністю претендує на таке ж важливе місце на сцені, як і композитор, твір, виконавець. Спочатку лише своїм виглядом та ім'ям, а потім тембром, гучністю, діапазоном музичні інструменти (соло або в ансамблі чи оркестрі) об'єктивують звуковий простір, задають параметри художньої комунікації. Музичний інструмент як артефакт існує в музичній діяльності не як певна річ, навіть виключно цінна, а, насамперед, як «медіатор використання» (Воронин, 2004, с. 65). Саме процес його застосування і потребує осмислення як у широких історико-культурних контекстах, так і в масштабах творчої діяльності одного виконавця.

Постановка проблеми. На відміну від скрипаля чи кларнетиста, баяніста чи трубача, тобто виконавця, який має персональний музичний інструмент і може грати на ньому в будь-якій локації, піаніст певною мірою є заручником випадку. Щоразу, виходячи на нову для нього сцену, він ознайомлюється з новим інструментом, який може стати улюбленим або тим, з яким треба довго знаходити «спільну мову», а часу на знайомство на сцені вкрай замало. За прихильність видатних музикантів конкурують провідні світові бренди виробництва роялів: «Steinway & Sons», «Bösendorfer», «Yamaha», «Fazioli», «Bechstein», «Steingraeber & Söhne», «Kawai». У величезному медіапросторі ми маємо можливість простежити, яким нині є зв'язок між інструментом конкретного виробника та виконавцем, котрий, можливо, асоціює тембр і кожний дотик до цього інструмента зі спадщиною певного композитора чи навіть із конкретним твором.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну увагу позиції музичного інструмента у виконавській культурі приділяє А. Воронін у праці «Міф техніки» і надає

визначення інструмента як «медіатора використання». Основні звукові характеристики, функції і специфіку артикуляції рояля означив Є. Назайкінський («Звуковий світ музики» (1988)). Головні положення специфіки роялів XIX ст. та їх становлення у світовому концертному виконавстві визначив Едмунд М. Фредерік («The “Romantic” Sound in Four Pianos of Chopin’s Era» (1979) («“Романтичне” звучання чотирьох фортепіано епохи Шопена»). У 2012 р. опубліковано автобіографічну книгу сучасного французького піаніста О. Таро «Montrez-moi vos mains («Покажіть ваші руки»), друга, доповнена редакція якої вийшла у 2017 р. Автор на власному творчому досвіді розкриває звукові характеристики світових фірм, які виготовляють роялі, ділиться рідкісними матеріалами стосовно формування відносин між виконавцем і фірмою роялів у XIX ст. YouTube пропонує значну частину дискографії О. Таро за період 2004–2019, яка демонструє, з якими роялями виконавець пов'язує творчість певного композитора.

Мета статті — на прикладі творчості відомого піаніста О. Таро (1968) розглянути процес осягнення виконавцем «горизонтів» свого творчого світу через вибір та опанування певних музичних інструментів, зокрема роялів сучасного виробництва. Такий проблемний ракурс долучає в дослідницьке поле, з одного боку, суто економічні відносини між О. Таро та світовими брендами, потребує визначення поняття і позиції митця-«амбасадора» на музичному ринку, з іншого, — висвітлює виконавський пошук музикантом надійних «медіаторів» для власної версії музичного твору, розкриває особисті інтенції О. Таро стосовно діалогу з історичним минулим.

Виклад основного матеріалу дослідження. В епоху Бароко досвід володіння всіма поширеними на той час клавішними інструментами пропонував для виконавця широкий простір взаємин між конкретним інструментом та твором. За часів романтиків, ситуація була подібною. Як зазначав Е. Фредерік, «музична освіта та смак були менше стандартизовані, отже, піаніст та його публіка були набагато менше схильні до травм від почутого, тому що нові інструменти були не схожі на попередні і відрізнялись звуком» (Frederick, 1979, с. 152)¹.

¹ Усі переклади цитат українською мовою здійснені автором статті.

У 30-ті рр. XIX ст. центрами фортепіанних інновацій та відкриттів стали Париж і Відень. Сюди прямують талановиті музиканти з усієї Європи, вимогливі слухачі очікують нових віртуозів. Музиканти грають на фортепіано — інструменті, що вже півстоліття імпонував своїми можливостями виконавцям-композиторам, котрі полонили публіку салонів і концертних майданчиків. Відкривали свої салони і виробники інструментів, такі як «Pleyel» і «Cadet», «Érard» і «Mail», «Herz» і «Victoire». Кожний з відомих виконавців мав свій інструмент-фаворит, а виробник інструмента — свого виконавця.

Цей історичний період фортепіанного мистецтва привернув особливу увагу сучасного французького піаніста О. Таро. У своїй автобіографічній книзі він відзначає: «У кожного відомого виробника фортепіано є свій віртуоз, у “Pleyel” його Шопен, у фірми “Érard” його Ліст» (Tharoud, 2017, с. 61). Утім фабрики роялів виробляють інструменти, які своїми звуковими можливостями відповідають творчим пошукам багатьох виконавців; таким чином фірма створює попит на свою продукцію. Окрім цього, цей інструмент мав обрати хтось з відомих виконавців. «Такі фабрики, як “Pleyel” і “Érard”, винайшли інструмент, здатний конкурувати з оркестром та заповнити весь зал» (Tharoud, 2017, с. 96).

Не лише роялі «Érard» і «Pleyel» заклали основи сучасного фортепіанного інструментарію. О. Таро згадує імена майстрів: «Daub-Jacquot, Mangeot, Wirth, Hercé, Ravenne і Blondel, Wolfel, Eslanger, Guillouard і Mermet, — і з сумом додає, — та, на жаль, ці імена майстрів роялів уже майже загублені для історії» (Tharoud, 2017, с. 64).

Виконавська музична культура підготувала своєрідний плацдарм для виникнення промислової конкуренції світового рівня між фірмами музичних інструментів, яка вибухнула у XX ст. Твори Шопена та Ліста у XX ст. грають на роялях «Steinway & Sons», «Yamaha», «Bösendorfer», «Bechstein», «Fazioli» та інших інструментах, механіка й дизайн яких постійно вдосконалюються. Нині рояль — це передусім самостійний, сольний інструмент, виробники якого мають можливість втілити технічно, здавалось би, усі можливі спектри звукової палітри як «ударного» інструмента, варіювати спектри згідно з уявленням, творчими потребами виконавця та певними особли-

востями кожної з фірм. Металевий тембр, оксамитовий, глибокий, різкіший, менш чутлива реакція на піано, більш чутлива на форте і навпаки — це і є незчисленні градації, пов'язані зі слухом, дотиком, зором, нюхом, а також відчуттям температури.

З відчуттям слуху пов'язуватимуться контроль довжини звукових хвиль та вміння почути момент реверберації, коли звук краще піддається зв'язку з іншим, взятим після нього звуком, тобто нашаруванням звукових хвиль. Контроль за тембром — потреба розпізнавати тембр, переводячи відчуття на рівень асоціацій, уявляти і чути, наприклад, «глибокого оксамитового», «з металевим вістрям» чи тембром «клавесинного діаманта», усі асоціації «працюють» у подальшій реалізації конструювання музичного твору. Поділ тембрів інструмента згідно з конкретним регістром: тембри басового регістру, які вони — «металево оголені», «матові, ніби огорнені у м'який шовк» чи зовсім «закутані у хутро»? Тембри верхнього регістру — «дзвіночок на саях», «дзвіночки Карільйону бельгійського міста Мехелен (Малін)». Тембри середнього регістру, частіше за все, пов'язані з голосом людини. Почуття дотику — це відчуття глибини клавіатури, наскільки довго натискається клавіша, який вона чинить опір, скільки часу потребується для того, щоб «дістатись дна» клавіатури, наскільки гостро треба взяти клавішу, щоб отримати металевий звук («металева голка» розміщена на поверхні клавіші чи глибоко в «оксамиті»?). У книзі М. Лонг «За роялем з Дебюссі» є рядок про те, яка повинна бути взаємодія з клавішами за К. Дебюссі: «Руки створені не для того, щоб знаходитися в повітрі, на клавіатурі, але щоб увійти всередину» (Лонг, 1985, с. 27).

Що відбувається під час першої гри на новому інструменті? Який звук пропонує рояль нині, які характеристики і функції звука? Є. В. Назайкінський у книзі «Звуковий світ музики» так окреслює рояльні характеристики: «До них відносяться, зокрема, довільне витримання довжини звука. Насправді, і на органі, і на фортепіано волі виконавця підвладні, насамперед, моменти початку і кінця звука. Опускання і підняття педального демпферу цілком піддається керуванню. Саме тому вчення про артикуляцію гри на фортепіано і органі цілком оперує довжиною кожного звука» (Назайкинський, 1988, с. 137).

З першим дотиком до інструмента будь-якої марки виконавець матиме справу з початком та кінцем звука, а отже, з пошуком свого шляху до артикуляції на новому інструменті, яка була заздалегідь підготовлена в його уяві. Є. В. Назайкінський пояснює основну ідею артикуляції на клавішних інструментах таким чином: «Питання про те, яким чином співвідноситься фактична довжина звука з тією, яка вказана в нотах, чи витримується, наприклад, четверть до кінця, чи її остання частина лише домислюється, на практиці цей звук підмінюється маленькою паузою — це і йому подібні питання є для вчення про артикуляцію основними» (Назайкінський, 1988, с. 137). У технічному, механістичному сенсі ця закономірність є основною для всіх інструментів, однак справжню художню звукотворчість у просторі складно пояснити лише механізмом демпферів та молоточків, особливо вміння виконавцем видатного рівня у звучанні струни передати тембр будь-якого інструмента або навіть голос тварин.

Нині на роялі можна імітувати звучність усієї тембрової палітри інструментів симфонічного оркестру, створення багатогранних колористичних комплексів, як, наприклад, у пізніх творах О. Скрибіна. «Цей інструмент, — зазначає Є. В. Назайкінський, — створює виключно сприятливі умови для фонічних ефектів. Він надає можливості прислухатись у складні комплекси, розмежовувати й порівнювати самостійні звуки та обертони, експериментувати і поєднувати їх, долучаючи до тканини музичного твору, таким чином формувати багатоголосся за мірками натурального обертонового спектра» (Назайкінський, 1988, с. 127).

Звукові функції рояля поширюються від гармонійних сонорів та імітації тембрів інструментів симфонічного оркестру до зближення тембру зі співом пташок, як, наприклад, у фортепіанній каденції «Пробудження пташок» О. Месіана, де в передмові «Від автора» до партитури є рекомендації стосовно звучання рояля: «Виконавці повинні прагнути, наскільки це можливо, відтворювати голоси і “тембри пташок”, звуконаслідувальні словосполучення, які розміщені над нотами, мають допомогти музикантам знайти необхідну атаку та бажане “звучання”. Оскільки піаністу потрібно наслідувати звучання великої кількості пташок, пропоную йому гуляти

вранці навесні в лісі, для того щоб почути живі приклади для наслідування» (Назайкінський, 1988, с. 131).

У ХХ ст. боротьба за звук і темброву насиченість продовжується. О. Таро розмірковує про конкуренцію інструментів: «Починаючи з 70-х рр. ХХ ст., фірми звільняються від критики, пов'язаної зі стандартами якості, усе для того, щоб зосередитися на “надвиробничтві” та індивідуальності. Нині бренди знову приділяють увагу чутливості клавіатури, її надсприйнятливості. Ідеться про таких відомих лідерів на світовій арені, як “Bösendorfer”, “Steinway & Sons”, “Yamaha”, та більш скромні у контексті статусу на міжнародній арені, але не менш привабливі роялі, серед яких німецькі “Steingraeber” та “Bechstein”, а також італійські “Fazioli» (Tharoud, 2017, с. 96).

О. Таро має колосальний досвід, пов'язаний зі значним арсеналом роялів різних фірм, тому в піаніста склалося певне ставлення до кожного з них. Що означає рояль для О. Таро? Кожний інструмент відрізняється своїми кольором, запахом, формою, усім тим, з чого він зроблений. У піаніста ніби народжується бажання багато грати, він так передає деякі зі своїх почуттів: «...ти хочеш доторкнутись до клавіш і шукаєш його (рояль) всюди. Я тільки що зустрів піаніно, яке мене вже переслідувало, і це гаряче бажання знати його як можна скоріше» (Tharoud, 2017, с. 50). Французький піаніст визначає магічний зв'язок, що пов'язує рояль і місто, рояль і композитора, атмосферу й збіг обставин: «Інструмент для кожного міста ніколи не буває однаковим. У деяких містах улюблені інструменти вітають мене. Роялі повинні мати імена: Soulage, El Tigre, Dinu, Samson, Don Giovanni, Parsifal, Robinson, Caravaggio» (Tharoud, 2017, с. 50).

О. Таро на сторінках своєї книги неодноразово звертається до інструмента як до живої істоти, яка здатна говорити та, можливо, стати невіддільною частиною виконавця. «Ранкова репетиція — це, насамперед, відкриття інструмента. Я підходжу до нього, глибоко вдихаючи повітря, як дві собаки, ми нюхаємо, ми зустрічаємось. Рояль кличе мене, його корпус говорить абсолютно про все. Своім запахом лаку та дерева він спілкується зі мною. Він, інструмент, ніби бавиться, перш ніж грати» (Tharoud, 2017, с. 26).

Якщо виконавець з раннього віку буквально живе з інструментом однієї марки, «стосунки»

й насправді знаходять вихід в особливе, поетичне ім'я рояля. Як наприклад, в О. Таро у відношенні з роялем фірми «Bösendorfer», який ніби п'янить уяву. «Будучи підлітком я відчував його запах кожного дня, я дав цьому роялю “Bösendorfer” ім'я коня Олександра Великого, Vucéphale — я захоплювався ним кожного дня, розглядаючи його ззовні, кожен молот, кожную струну» (Tharoud, 2017, с. 26).

Стосовно «особистості» старовинного рояля фірми «Steinway & Sons», О. Таро має власний практичний досвід гри на таких інструментах: «Іноді я іноді граю на роялі початку ХХ ст., усе звучить інакше, такі інструменти відповідають миттєво, зі своєю унікальною особистістю, на відміну від інших, мовлять своїм голосом, а не моїм, так “висловлюється”, наприклад, “Steinway” 1928 р. з ресторану “Madigan”, на якому я “кував” свій піаністичний апарат — цей рояль був такого характеру». О. Таро також відзначає особливу тонку організацію механіки старовинних роялів: «Інструмент з більш легкою і більш сприятливою клавіатурою надає спонтанність, свіжість, яку сьогодні рідко можна почути... Звук поширюється легко, ненавмисно» (Tharoud, 2017, с. 95).

Про деякі зміни механіки, які сприяли іншому відношенню до пальцевої піаністичної вимови, О. Таро згадує так: «У 60-ті рр. роялі еволюціонували, але їхня клавіатура ще зберігала гнучкість та форму вимови, на жаль, на перетині 80-х рр. ці особливості були втрачені. Нині інструменти отримали від майстрів завершеність і округлість, проте їм бракує елегантності та естетичності своїх старих батьків» (Tharoud, 2017, с. 95).

Усе починалось з двох фірм «Erard» і «Pleyel», нині це також дві найвідоміші фірми — «Steinway & Sons» і «Yamaha», які стали немов своєрідною аркою між минулим і традицією сучасності. Піаніст не виокремлює інші інструменти, більше того, він підтримує різноманіття фірм, про деякі з них зазначаючи: «Це — надзвичайно велика традиція — грати на “Steinway” і “Yamaha”. Ми повинні експериментувати зі всіма доступними роялями, включаючи, звісно, “Bechstein”, “Fazioli” та “Bösendorfer”» (Newman, 2015). У наш час існує певна необхідність, мода використовувати для музики різних композиторів одну марку рояля. Чи можна грати один твір, задіюючи звукові спектри одного інструмента,

інший твір, використовуючи звукові спектри іншого? О. Таро розповідає про свій концерт у Парижі в Театрі на Єлисейських полях, де він грав на роялі фірми «Bösendorfer»: «Це було фантастично, я був щасливий, але я сказав собі: якщо це було так красиво, чому я завжди обираю “Steinway”? Я люблю “Steinway”, але ще менше ніж століття тому піаністи могли обирати різні роялі для створення різних звукових світів» (Newman, 2015).

Якщо виконавець воліє грати на різних інструментах, він повинен щоразу пристосовувати певне звучання інструмента до свого власного уявлення твору і, нарешті, знаходити на інструменті свою інтерпретацію, звукову та тембральну картини, які він певною мірою зберігає на усіх фірмах роялів, але повністю зберегти картину одного й того ж твору на іншій марці інструмента неможливо.

Перед виступом виникає зв'язок з інструментом, виконавцеві слід «потоварищувати» з ним, стати друзями, як зазначає О. Таро: «Рояль — це продовження мого голосу, мого тіла, мого серця» (Newman, 2015). Такий вислів може стати для кожного виконавця слоганом, який відображує його любов до інструмента, на якому він емоційно відкривається.

У творчості О. Таро існує тристоронній зв'язок між виконавцем, композитором та інструментом. Це можна простежити на прикладі численних музичних альбомів виконавця. На обкладинці багатьох з них є вказівка на фірму інструмента, за допомогою якого записано диск, а також О. Таро, що традиційно для нього, записує промовідео з центральним твором альбому, який є репрезентацією, візитівкою диска. У короткометражному відео добре видно марку рояля, яка ніби застигає в кадрі — це є репрезентацією інструмента на рівні з твором композитора і виконавця.

Упродовж 1996 по 2001 рр. О. Таро записав близько 9 альбомів з сольною та камерною музикою, на лицьовій і зворотній стороні диска, коробці й вкладиші, інформації стосовно інструмента не було. У 2001 р. митець записує альбом з музикою Ж.-Ф. Рамо — «Alexander Tharoud joue/plays Rameau», тут уперше на обкладинці коробки компакт-диска крупним шрифтом вказано назву інструмента — «Steinway», з творами, які увійшли до альбому, можна ознайомитись у YouTube (Tharoud, 2014). На обкладинці альбому 2002 р. з вико-

нанням творів М. Равеля вказівки на фірму інструмента відсутні.

Музичні пошуки О. Таро у сфері звучання творів барочних композиторів тривають, і пов'язані вони також з роялем «Steinway & Sons», лейбл якого вказано крупним шрифтом на обкладинці альбому 2004 р. «Concertos Italiens Alexandre Tharaud Joue Bach». Дизайн обкладинки створено таким чином, що на анотацію до диску вказує стрілка з написом «Alexander Tharoud piano "Steinway"» (рис. 1), у фрагменті анотації є інформація стосовно гри творів Й. С. Баха на роялі: «... Сучасні музиканти знають, що виконувати Баха на фортепіано — не зраджувати його, а навпаки. О. Таро вже виконував клавесинні сюїти Рамо на роялі "Steinway & Sons" і тут, коли ми переглядаємо транскрипції видатного Й. С. Баха, відкриваються нові грані гри на фортепіано, задоволення від гри може бути запаморочливе...» (рис. 1).

Твори композиторів-романтиків у виконанні О. Таро також пов'язані з роялем «Steinway & Sons», лейбл рояля відображено на альбомі 2006 р. з вальсами Ф. Шопена. В альбомі

з творами цього композитора різниця між інструментом покоління Шопена і роялем сучасності не така значна, як з клавесином, але вона має місце. Можливо, О. Таро саме в таких альбомах вирішив вказати інструмент...? Альбом 2007 р. з музикою Ф. Куперена під назвою «Tic-Toc-Choc» теж записано на роялі «Steinway & Sons», лейбл якого вказано на останній сторінці вкладиша до диску, поруч з лейблом компанії «Harmonia Mundi France»¹.

Пошуки звука в музиці Ф. Шопена на роялі «Steinway & Sons» тривають. Так, у 2009 р. в яскравому відео О. Таро грає ноктюрн Ф. Шопена сіс-молл на роялі фірми «Steinway & Sons», відеозапис стає відеопрезентацією нового альбому «Jurnal intim», який передає особливу атмосферу музики Ф. Шопена. О. Таро знаходить нового Шопена, інтимного, який звучить, ніби тільки між двома людьми, французький піаніст «товаришує» з роялем, знаходячи в металевому звучанні рояля «Steinway & Sons» потаємні, тонкі *pianissimo* матового тембрового відгуку.

У 2009 р. О. Таро працює щонайменше над двома полярними за стилем композиторами,

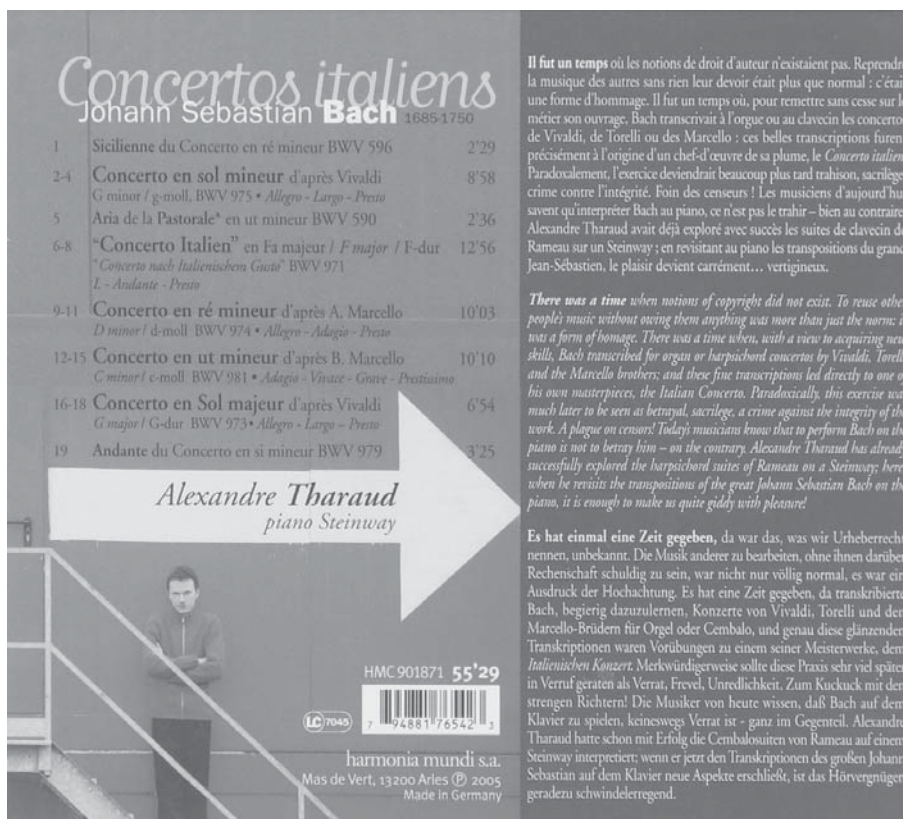


Рис 1. Обкладинка альбому 2004 р. «Concertos Italiens Alexandre Tharaud Joue Bach»

¹ Альбоми 2001 (на альбомах 2003 р. фірма рояля не вказана), 2004, 2006, 2007 рр., як і багато наступних, об'єднує лейбл «Harmonia Mundi France».

поряд з Ф. Шопеном на роялі «Steinway & Sons» відбувається «зустріч» з музикою Еріка Саті в записі альбому «Satie Avant-Dernieres Pensees». Яскравим прикладом звучання «Steinway & Sons» стає запис популярної Гносієни №1, до якої О. Таро неодноразово звертатиметься в концертах і професійних відеороликах. «Гносієна» Саті на «Steinway & Sons» — це ущипливість, крихітний, але важливий металевий тембр у темі, середня за насиченістю педаль ніби оголяє тембр рояля.

Роль у десятилітніх творчих знахідках О. Таро рояля «Steinway & Sons» величезна: з одного боку, піаніст знаходить множини звукових можливостей інструмента через звуковий світ композиторів різних епох, які роз'єднують звуковий спектр рояля, але, з іншого, цей спектр об'єднує творчість О. Таро, і митець довіряє більше ніж десять років своєї творчості інструментам фірми «Steinway & Sons». У 2011 р. О. Таро змінює інструмент, налаштовуючи зв'язок з фірмою роялів «Yamaha», хоча він і повертатиметься до «Steinway & Sons», звуковий спектр роялів «Yamaha» відіграватиме у творчості піаніста дедалі вагомішу роль.

Через сім років у співробітництві з компанією «Virgin Classic» О. Таро повертається до Й. С. Баха і грає тепер уже «клавирні концерти» на роялі «Yamaha», запис «клавирних концертів» Й. С. Баха виходить новим альбомом «J. S. Bach — Keyboard concertos — Alexandre Tharoud — Les Violons du Roy Bernard Labadie» у 2011 р. Музикант продовжує темброві відкриття, тепер уже на роялі «Yamaha», і пов'язує з роялем творчість Д. Скарлатті — 18 сонат італійського музиканта наповнюють новий альбом 2011 р. «Alexandre Tharoud plays Scarlatti», записаний у співробітництві з компанією «Virgin Classic». О. Таро щоразу ніби експериментує з творами композиторів-клавесиністів, втілює артикуляційні і темброві акценти автентичних інструментів у специфіці та індивідуальності суто рояльного звучання, таким і є виконання музики Ж.-Ф. Рамо на роялі — від клавесина до рояля, концерти Й. С. Баха на роялі — що має вже більше ніж двохсотлітню традицію.

Подальші декілька альбомів О. Таро вже не потребують екстраполяції на інший інструмент минулого, і якщо продовжувати дотримувати біографічної хронології виходу кожного з альбомів, то виконавець ніби занурює

нас в атмосферу першої половини ХХ ст., де панує епоха рояля, намічається відома межа між виконанням музики композиторів бароко і класицизму на автентичних інструментах (як, наприклад, у творчості В. Ландовської) і творів композиторів-клавесиністів на роялі (прикладом може стати творчість М. Мейер — учительки О. Таро). У музичному альбомі 2012 р. «Alexandre Tharoud — Le Boeuf Sur Le Toit — Swinging Paris» піаніст дарує своїм шанувальникам творчість цілого ансамблю композиторів ХХ ст.: Дж. Гершвіна, Д. Мійо, М. Ж. Равеля, Ж. Вінера та Кл. Дюсе, музика яких за тембровим розмаїттям гідно представлена на роялі «Yamaha». У YouTube є яскрава репрезентація рояля «Yamaha», на якому О. Таро грає один з номерів альбому — «The Man I Love» Дж. Гершвіна. Транскрипція охоплює тембри кожного з регістрів інструмента, О. Таро «дістає» із рояля багатошарові фактурні комплекси, які на «Yamaha» звучать ніби в «плюшевому», «шовковому» звуковому спектрі, відкриваючи інструмент в особливому шармі за допомогою гершвінівської гармонії (Tharoud, 2012). Музичні альбоми, які комбінують багатогранність та розмаїття програми, можуть найкраще репрезентувати інструмент і за годину чи менше розкрити його темброві сторони.

Слов'янська музична лінія у творчості виконавця асоціюється зі звуковим спектром рояля «Steinway and Sons» і знайде своє місце в альбомі 2016 р. «Alexandre Tharoud Plays Rachmaninov» (Tharoud, 2017). Традиційно альбом має свою яскраву візитівку — це ролик з виконанням Елегії ор. 3 С. В. Рахманінова на роялі «Steinway & Sons» (Tharoud, 2016).

Відеопрезентації до альбомів концентрують важливу інформацію — зерно альбому, де музична співтворчість з роялем є центральною ідеєю, а також проектування емоційних та естетичних відправних на візуальні ефекти, а саме: рух інструмента в кадрі, відношення піаніста з ним. Таким чином завдяки просторовим прийомам відбувається занурення слухача в атмосферу певних стилю та епохи. Саме такими є яскраві відеопрезентації до альбомів 2018 та 2019 рр.

Перший ролик (фільм) є презентацією альбому 2018 р. «Alexandre Tharoud / Beethoven: Sonatas Opus 109, 110, 111» з музикою Л. Бетховена, записаний на роялі «Steinway & Sons».

Режисер фільму — М. Нанте, і в ньому О. Таро виконує Три останні сонати Бетховена оп. 109, 110, 111 на роялі «Steinway & Sons». Взаємодія з роялем стає центральною подією стрічки (Tharoud, 2018), інструмент звучить оркестрово, загострені контрасти «fr» походять від майстерної педалізації та гри матовими й гострими «кольорами» інструмента.

Другий ролик — це блискуча за візуальним ефектом відеопрезентація на роялі «Yamaha» до альбому «Versalles», де О. Таро виконує п'єсу «L'Aimable» маловідомого французького композитора-клавесиніста Ж.-Н.-П. Руайє (Tharoud, 2019). Загальна композиція альбому 2019 р. «Versalles» складається з творів клавесиністів XVII–XVIII ст. Поруч із творами Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люлі та Ф. Куперена виконуються твори лютниста Р. де Візе (у виконанні на роялі), Ж.-Н.-П. Руайє, Ж. Дюфлі та Ж.-А. д'Англебера. П'єса «L'Aimable» Ж.-Н.-П. Руайє, виконана на роялі «Yamaha», безпомилково потрапляє саме в м'який, матовий, оксамитовий спектр тембру рояля «Yamaha», дещо холодний флейтовий тембр якнайкраще передає бліду меланхолію основної теми п'єси, а тепліший оксамитовий — варіації, усе гармонічно поєднується в тембрі іноді «плюшевого» (вислів О. Таро) рояля.

Така величезна кількість музичних альбомів і відеороликів з вказівкою на марку рояля є ініціативою не лише О. Таро, але й результатом пропозиції, співробітництва виконавця і фірм.

Існує поняття, як-от «амбасадор фірми» — людина, яка представляє продукцію компанії, одягає, використовує її публічно, поширює про неї найкращі відгуки. Чи можливе проектування цього поширеного серед товарних послуг терміна на виконавську діяльність під представництвом фірми рояля? Можливо, але з важливою відмінністю. Представник фірми-виробника музичного інструмента має виявити його спектр, мати професійні творчі навички, щоби пристосувати інструмент, реалізувати його найкращі темброві якості за допомогою конкретного репертуару. Недостатньо просто сфотографуватися з роялем, його потенціал слід розкрити, як і сам твір. Нині О. Таро — лице фірми «Yamaha», він представляє фірму, граючи на концертних виступах і в повсякденні на роялях цієї фірми, біографія та репрезентація його творчості розміщена на офіційному сайті фірми. О. Таро підбрав

ключ до розкриття звукового спектра, яким є його технічна, творча майстерність, і репертуар здатний якнайкраще розкрити потенціал інструмента. Саме тому музичні альбоми музиканта виходять під лейблом фірми «Yamaha», тому що програма альбомів якнайкраще звучить саме на цьому роялі.

Висновки. Нині піаністи-виконавці опановують значний ресурс музичних інструментів. Вони, керуючись індивідуальними звуковими уявленнями, обирають свій, пріоритетний бренд, навіть унікальний зразок. Кожного з піаністів у професійній діяльності оточує своє, неповторне коло роялів, але для кожного існує рояль, на якому легше відтворити особисту версію твору. Завдяки професійному досвіду О. Таро здатен у процесі гри відкоригувати музичну концепцію твору відповідно до наявного роялю. Нині існують такі роялі, з якими, об'єктивно, легше встановлюється творчий зв'язок. Виконавці пристосовують музичний твір до інструмента через комплекс почуттів: слух, дотик, зір, нюх. О. Таро є справжнім випробувачем у цьому, він презентує інструмент, його звукові спектри якнайкраще. Зв'язок виробників роялів «Yamaha» і «Steinway & Sons» з О. Таро є запорукою успішності обох учасників творчого співробітництва в медіапросторі. Як і багато інших відомих виконавців, музикант у власних альбомах, які стали надбанням світової музичної культури, репрезентував не лише оригінальні виконавські версії музичної класики, але й щоразу відкривав новий звуковий спектр певної фірми рояля, через оригінальне художньо-звукове уявлення кожного з творів. У сучасному медіапросторі О. Таро створив скарбницю звукових спектрів роялів «Steinway & Sons» та «Yamaha», які об'єднують тембральні можливості, здатні задовольнити художні потреби майже кожного виконавця.

Перспективи подальших досліджень: розкриття шляхів О. Таро до опанування сучасного медіапростору в реалізації його особистих музичних інтенцій; моделювання можливих принципів взаємодії сучасного музиканта виконавця з усіма учасниками медіапростору (звукозаписувальною фірмою, інструментами, концертними залами тощо) в просуванні академічного музичного мистецтва; можливість використання моделі творчої взаємодії О. Таро з фірмами музичних інструментів у розкритті творчих інтенцій інших видатних музикантів-виконавців.

Список посилань

- Воронин, А. (2004). *Миф техники*. Москва: Наука.
- Лонг, М. (1985). *За роялем с Дебюсси*. Москва: Советский композитор.
- Назайкинський, Е. (1988). *Звуковий мир музики*. Москва: Музыка.
- Frederick, E. (1979). The “Romantic” Sound in Four Pianos of Chopin’s Era. *Magazine*, November. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/746286?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents.
- Harmonia mundi* (2020). Retrieved from <http://www.harmoniamundi.com/#!/home>.
- Newman, G. (2015). *Baroque and beyond: the french spirit of pianist alexandre tharaud*. Retrieved from <https://www.vanclassicalmusic.com/baroque-and-beyond-the-french-spirit-of-pianist-alexandre-tharaud>.
- Tharaud, A. [Figaro Live Musique] (2012, October 5). *Alexandre Tharaud — The Man I Love — Le Live*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=u7q7Bn9bEjQ>.
- Tharaud, A. [Faces of Classical Music — 1] (2014, October 3). *Jean-Philippe Rameau: Nouvelles Suites — Alexandre Tharaud*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=nYFJPXr1YzA&t=102s>.
- Tharaud, A. (2017). *Montrez-moi vos mains*. Paris: Bernard Grasset. [In English].
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2019, November 15). *Alexandre Tharaud — Royer: «L’Aimable» (Premier livre de pièces de clavecin)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=kXK2LiMhwPQ>. [In English].
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2016, November 2). *Alexandre Tharaud “Elegie” de Rakhmaninov*. Retrieved from <https://youtu.be/AOxcCs5ZGDE>. [In English].
- Tharaud, A. [Alexandre Tharaud] (2017, January 14). *Piano Concerto No. 2 in C Minor, Op. 18: I. Moderato*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8TWH9r2ZTdM>. [In English].
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2018, September 28). *Alexandre Tharaud records Beethoven: Piano Sonatas Nos. 30, 31 & 32*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=AMMCRR289HQ>. [In English].
- <https://www.vanclassicalmusic.com/baroque-and-beyond-the-french-spirit-of-pianist-alexandre-tharaud>. [In English].
- Tharaud, A. [Figaro Live Musique] (2012, October 5). *Alexandre Tharaud — The Man I Love — Le Live*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=u7q7Bn9bEjQ>. [In English].
- Tharaud, A. [Faces of Classical Music — 1] (2014, October 3). *Jean-Philippe Rameau: Nouvelles Suites — Alexandre Tharaud*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=nYFJPXr1YzA&t=102s>.
- Tharaud, A. (2017). *Montrez-moi vos mains*. Paris: Bernard Grasset. [In English].
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2019, November 15). *Alexandre Tharaud — Royer: «L’Aimable» (Premier livre de pièces de clavecin)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=kXK2LiMhwPQ>. [In English].
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2016, November 2). *Alexandre Tharaud “Elegie” de Rakhmaninov*. Retrieved from <https://youtu.be/AOxcCs5ZGDE>. [In English].
- Tharaud, A. [Alexandre Tharaud] (2017, January 14). *Piano Concerto No. 2 in C Minor, Op. 18: I. Moderato*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8TWH9r2ZTdM>.
- Tharaud, A. [Warner Classics]. (2018, September 28). *Alexandre Tharaud records Beethoven: Piano Sonatas Nos. 30, 31 & 32*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=AMMCRR289HQ>.

References

- Voronin, A. (2004). *The myth of technology*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Long, M. (1985). *At the piano with Debussy*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Nazaykinskiy, E. (1988). *The sound world of music*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Frederick, E. (1979). The “Romantic” Sound in Four Pianos of Chopin’s Era. *Magazine*, November. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/746286?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents. [In English].
- Harmonia mundi* (2020). Retrieved from <http://www.harmoniamundi.com/#!/home>. [In English].
- Newman, G. (2015). *Baroque and beyond: the french spirit of pianist alexandre tharaud*. Retrieved from

Надійшла до редколегії 24.03.2021

Т. М. Габрель

Національний університет «Львівська політехніка», м. Львів, Україна

МЕМОРІАЛ ПАМ'ЯТІ НЕБЕСНОЇ СОТНІ У ЛЬВОВІ: БАГАТОВИМІРНІСТЬ ОБРАЗУ ЧИ ФОРМОТВОРЧІ ЕКСПЕРИМЕНТИ?

Т. М. Габрель. Меморіал пам'яті Небесної Сотні у Львові: багатовимірність образу чи формотворчі експерименти?

Досліджено контекст і форму місця, що слугує для розміщення меморіального життя, розглянуто формотворчі підходи перетворення його в громадський простір і т. зв. «контейнер» спогадів. Визначено фактори сприяння реалізації меморіальної функції в об'ємно-просторових структурах міста, ефективність Меморіального комплексу пам'яті Героїв Небесної Сотні в м. Львові. Уперше виконано електронне соціологічне дослідження із залученням усіх зацікавлених осіб і небайдужих мешканців, на основі опитування сформовано колективну рефлексію щодо меморіалу. Здійснено пошук шляхів реалізації та впровадження цілісної й ефективної системи вшанування пам'яті, в основі якої повинна полягати миротворча, а не атакуюча сутність.

Ключові слова: *функція пам'яті, меморіал, художній образ, засоби, катарсис, досвід користувача, політика пам'яті.*

T. Habrel. Memorial of the Heavenly Hundred in Lviv: multidimensional image or forming experiments?

The aim of the article. Investigate the context and form of the place for the placement of memorial life, consider the formative approaches to transforming it into a public space and the so-called «container» of memories. To reveal the factors promoting the implementation of the memorial function in the three-dimensional structures of the city on the example of the memorial complex in memory of the heroes of the Heavenly Hundred in Lviv.

The methodology. The main artistic means were the trinity of rhythm, contrast and nuance. We used: the main provisions of the system approach; content analysis, modeling methods and historical; electronic survey of residents, graphoanalytical, cartographic methods.

The results. The typology of memorial complexes is determined, the factors of increase of their efficiency are argued. The functions of memory by means of construction and organization of memorial complexes are revealed on the example of the memorial complex of the heroes of the Heavenly Hundred in Lviv.

The scientific topicality. For the first time, an electronic sociological survey was conducted with the involvement of all interested and concerned people, which contributes to the expansion of the functions of commemoration by means of organizing memorial complexes; outlines formative approaches to the creation of memory policy in cities.

The practical significance. The need to preserve the memory of fatal events has been confirmed, which should serve as a kind of safeguard against their recurrence in the future. The search for ways to implement a holistic and effective system of honoring the memory of a peaceful nature

Keywords: *memory function, memorial, artistic image, means, catharsis, user experience, memory policy.*

Постановка проблеми. Міське середовище як система охоплює чимало взаємопов'язаних просторових інтересів. Зв'язки між елементами міської структури змінюються й розвиваються для задоволення суспільних і соціальних потреб, адже в містах не лише люди формують оточення, а й оточення — людей. У місті історія і культурна спадщина через задуми й проекти стають яскравою реальністю. Історична пам'ять українського народу відзначається багатшаровістю: з одного боку, відбитки тривалого періоду бездержавності, панування радянського тоталітарного режиму, багатонаціональність нації, а з іншого, — криваві події Революції гідності, загибель громадян на війні на Сході України, актуалізує потребу збереження й відродження національної ідентичності та національної свідомості, віддзеркалення її в міському просторі. Важливість історичного спадку для існування сучасного міста, співпричетність до нього консолідує дії для майбутнього, формує основи здатності комунікування, що особливо важливо в умовах сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Політика пам'яті — комплексне, багатоаспектне та вельми нове питання, що зацікавлює науковців з різних галузей. Саме його новизна, актуальність і відсутність сформова-

ного інструментарію дослідження привертають увагу багатьох спеціалістів гуманітарного фаху, котрі прагнуть бути на передовій сучасної науки. Серед них історики й соціологи: німкеня А. Ассман (2012), француз П. Нора (2014) — автор концепції «місць пам'яті», голова Українського інституту Національної пам'яті В. Солдатенко (1999), росіяни Ю. Арнаутова (2007), Г. Зверева (2003), І. Савельєва та А. Полетаєв (2008), географ О. Лавренова (2010); культурологи — К. Кислюк (2020), політолог В. Бабка (2016), соціологиня В. Середя (2015), історики М. Кисельов (2020), Л. Стародубцева (1999). Французький соціолог М. Хальбвакс, порушуючи проблеми пам'яті століття тому, уважав важливими творення спільних спогадів і способи, за допомогою яких суспільство зберігає пам'ять про минуле, окреслює «механізми запам'ятовування, досліджуючи взаємозв'язки колективної й історичної пам'яті» (Хальбвакс, 2007, с. 322). Цікаву інтерпретацію проблеми культурної пам'яті в її пов'язаності з міськими топосами спостерігаємо у творчості українських письменників Ю. Андруховича (2020), Ю. Винничука (2012), О. Забужко (2020), котрі наголошують на потребі й особливостях збереження і трансформації травматичної національної пам'яті.

У світовій гуманітарній науці проблематика політики пам'яті найвиразніше сформулася в контексті трактування й осмислення трагічних подій ХХ ст. — світових воєн та Голокосту, подій, які залишилися в минулому, але цілком аргументовано формують базис сучасної політики пам'яті по всій планеті; або сконцентрована на основі географічного чинника. Так, наприклад, американські дослідники-урбаністи К. Loughran (2018), Р. Stangl (2020), історикиня мистецтв Е. Doss (2010) та історик Т. J. Brown (2019) комплексно аналізують меморіальну політику Північно-американського континенту. Свої дослідження базують на трагедії Голокосту німецька соціологиня І. Dekel (2013) та британець М. Callaghan (2020). Слід зазначити, що поняття «політика пам'яті» виникло саме в Німеччині та вперше сформульовано на початку 1980-х канцлером Г. Кодем. Серед фахівців сфери архітектури, дизайну й візуальних мистецтв доцільно виокремити напрацювання таких авторів, як австралієць Q. Stevens (2016), який осмислює сучасні підходи до

формування меморіальної політики, науковиця з Боснії й Герцеговини S. Tanović (2019), котра наголошує на важливості релевантного й послідовного процесу у формуванні меморіалів. Українські автори, які звертаються до означеної проблематики, — Б. Черкес (2008), В. Тімохін (2013), А. Пучков (2008), Т. Габрель (2021), неодноразово підкреслювали важливість історичної, культурної пам'яті для суспільства. Ближче до теми дослідження цієї статті слід вказати українських дослідників, які комплексно аналізують російсько-український конфлікт (вихідці зі Сходу України Віра та Роман Додонови (2018), які безпосередньо постраждали від трагічних подій). І, що важливо, незалежно від країни походження, об'єктів дослідження та наукової стилістики, тексти авторів зазвичай достатньо емоційні, що обґрунтовано, якщо зважити на проблематику.

Мета статті — дослідити Меморіал пам'яті Героїв Небесної Сотні в м. Львів у контексті формування національної політики пам'яті. Для розкриття проблематики сформульовано завдання: 1) визначити рівень дослідженості й виокремити фундаментальні напрацювання науковців із порушеної тематики; 2) уточнити категоріально-поняттєвий апарат і означити передумови дослідження просторової пам'яті міста; 3) перевірити визначений методичний інструментарій на прикладі об'єкта дослідження; 4) виконати електронне соціологічне опитування з метою формування колективної рефлексії об'єкта дослідження та створення методичних рекомендацій для реалізації цілісної стратегії політики пам'яті в м. Львів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття *меморіальний простір, меморіальний центр і меморіальний комплекс* у статті ототожнюються, оскільки в англійській літературі різниця між ними чітко не окреслена. Автор послуговується універсальним терміном «меморіал».

Пам'ятник (монумент) — споруда або статуя, створена на честь визначної особистості чи події; бере свій початок від таких давніх форм вшанування пам'яті, як дольмени й менгіри; поняття об'єднує всі монументальні матеріальні пам'ятки антропогенного походження, які в той чи інший спосіб становлять історичну спадщину. *Меморіал* — об'єкт або архітектурна, скульптурна споруда, архітектурно-ландшафтний ансамбль у пам'ять про

щось або когось, як правило, загинули людину чи групу осіб, або події. Військовим меморіалом є об'єкт або споруда в пам'ять тих, хто загинув чи був поранений під час війни (найпоширеніший тип — надгробок). *Меморіальний знак* — таблиця, вказівник та будь-який інший просторовий ідентифікатор, присвячений подіям чи особам минулого. *Меморіальний ландшафт (меморіальний парк)* — меморіальне середовище, організоване навколо унікального природного ландшафту, що виконувало функцію сцени для важливих подій у минулому; часто містить меморіальні одиниці антропогенного походження.

У контексті функцій запам'ятовування й забуття автором використано багатовимірну модель простору міста: людина — функція — умови — геометрія — час (Габрель, 2004, с. 50–87), розширено деякі її конструкції. *Людина* завжди виступала, є і буде мірилом усіх речей. Авторам меморіалів, зокрема дизайнерам, слід апелювати до людського нутра реципієнта через алегорію до спільних людських цінностей, потреб і тривог. Спостерігач не завжди може точно зрозуміти механізм та принципи використання художніх засобів, водночас він чітко й переконливо відчуває їх дію на собі. Ефективніше передати художній задум допоможе збереження людського масштабу та, насамперед, проектування досвіду користувача. Основна *функція* всіх можливих переживань — фіксація пам'яті про інцидент і внеможливлення повторення трагічних подій у майбутньому. У динамічному багатокультурному суспільстві, де побутовий постсекуляризм набуває популярності, сучасні меморіали щоразу більше переймають на себе сакральну функцію і втілюють її успішніше, порівняно з заангажованими традиційними релігійними інституціями, які зазвичай загострюють увагу на відмінностях, а не на спільностях. У сучасних соціально-політичних *умовах* національна пам'ять стає інструментом маніпулювання громадською думкою та формування вигідного окремим групам світогляду в соціумі або стійкості до ворожої інформаційної війни (Ковальська-Павелко, 2018, с. 280–289). Отже, під час формування меморіалів проєктантам надзвичайно важливо здійснити ретельний аналіз фактів минулого досвіду, свою діяльність базувати на максимально об'єктивно-незаангажованому баченні теперішнього, прагнути передбачити

функцію й роль меморіалу на майбутнє. *Геометрія* простору включає як архітектоніку меморіалів, так і власне безпосереднє їх розміщення. Місцями пам'яті стають люди, події, споруди, традиції, пісні чи ландшафтні одиниці, оточені символічною аурую, — вони мають символічне значення, що може змінюватись під впливом численних індивідуальних чи групових стратегій (Симоненко, 2009, с. 51–61). Якщо меморіал виникає в стихійно обраному середовищі з ігноруванням самої «пам'яті місця», поєднує віддалені події з неактуальним місцем, він може «не прижитися», та, як результат, виконуватиме свою функцію неякісно. Однак пам'ятники — уособлення видатних особистостей політики, культури чи науки, де вбачається національна гордість і національна самосвідомість, не відповідають *часові*. Самоусвідомлення й самооцінювання власного «Я» як представника певної національності, свідомого й активного виразника національних інтересів, невіддільної частки свого народу, його національного духу й долі (Бех, 2009) породжують появу монументів — осередків вшанування трагічних подій як застереження від війни, вигнання і геноциду.

З метою формування колективної рефлексії виконано соціологічне дослідження, що дозволило отримати як кількісні, так і якісні дані. Ефективним методом аналізу могло б стати відеоспостереження за поведінкою відвідувачів меморіалу, послідовний аналіз їх сприйняття, але у зв'язку з дороговартістю автор свідомо проігнорував таку можливість. Зазначимо лише, що під час численних візитів для натурного обстеження об'єкта дослідження було визначено, що вельми незначна частина відвідувачів приділяє увагу портретам на стелі. Причина чого, можливо, прихована в шаблонності подання інформації та байдужості, недостатній обізнаності з історією краю реципієнта. Меморіал пам'яті Героїв Небесної Сотні у м. Львові планувався і повинен стати місцем пам'яті нашого часу. Це пам'ятник без пам'ятника — сучасне нововведення для української архітектури, який розташовано на пагорбах вул. Кривоноса, звідки відкривається панорама міста. Слід зазначити, що в перше десятиліття Незалежності України (1991–2004 рр.) у Львові встановлено 69 нових меморіальних дощок — їх пластика, матеріали та формотворення достатньо строкаті, як і загалом цілісність концепції політики пам'яті в

сучасній Україні, що закономірно, з огляду на відсутність єдиної концепції та стратегії. Зважаючи на гостроту актуальності й тяглість штучно створеного сучасною політикою Російської Федерації збройного конфлікту на Сході України, слід визнати важливість і специфіку психологічного сприйняття образів меморіалів. «Дається взнаки» й цифровізація суспільства, коли багатотомні напрацювання істориків часто оминають масового читача, залишаються для вивчення та інтерпретації самими істориками.

Єдиною умовою участі в соціальному опитуванні стала наявність особистого досвіду відвідування Меморіалу пам'яті Героїв Небесної Сотні в м. Львові. Основна гіпотеза, яка ініціювала опитування, — простежити, чи однаково сприймають меморіал учасники Майдану, АТО та решта, більш відсторонені від подій, особи. Реципієнтам поставлено сім простих дихотомічних запитань (рис. 1). В анонімному опитуванні взяло участь 278 осіб, 62 респонденти виявили бажання залишити

короткий текстовий коментар, і це підтверджує високий громадський резонанс порушеної тематики.

Згрупуємо без жодного аналізу деякі позиції респондентів, класифікуючи їх як більш: «нейтральні» (А), «негативні» (Б), «позитивні» (В).

А: «Меморіал Героям Небесної Сотні у Львові відчувається неоднорідним... У мене особисто не виходить пов'язати конструкцію споруди і її сенс»; «головне, що він є»; «місце більше для громадського простору, аніж для вшанування загиблих»; «Дуже багато залежить від особистих переживань чи поглядів. Мені достатньо побути біля однієї фотографії меморіалу або постояти на одній з площадок і подумати про своє, щоб отримати свою дозу переживань чи спогадів. І в той момент мене не відволікатиме ніхто, включно з туристами, які прийшли "просто подивитись", чи школярами, які можуть там голосно розмовляти й сміятись»; «Дуже гарне місце, особливо ввечері. Але до чого там Небесна Сотня, я не

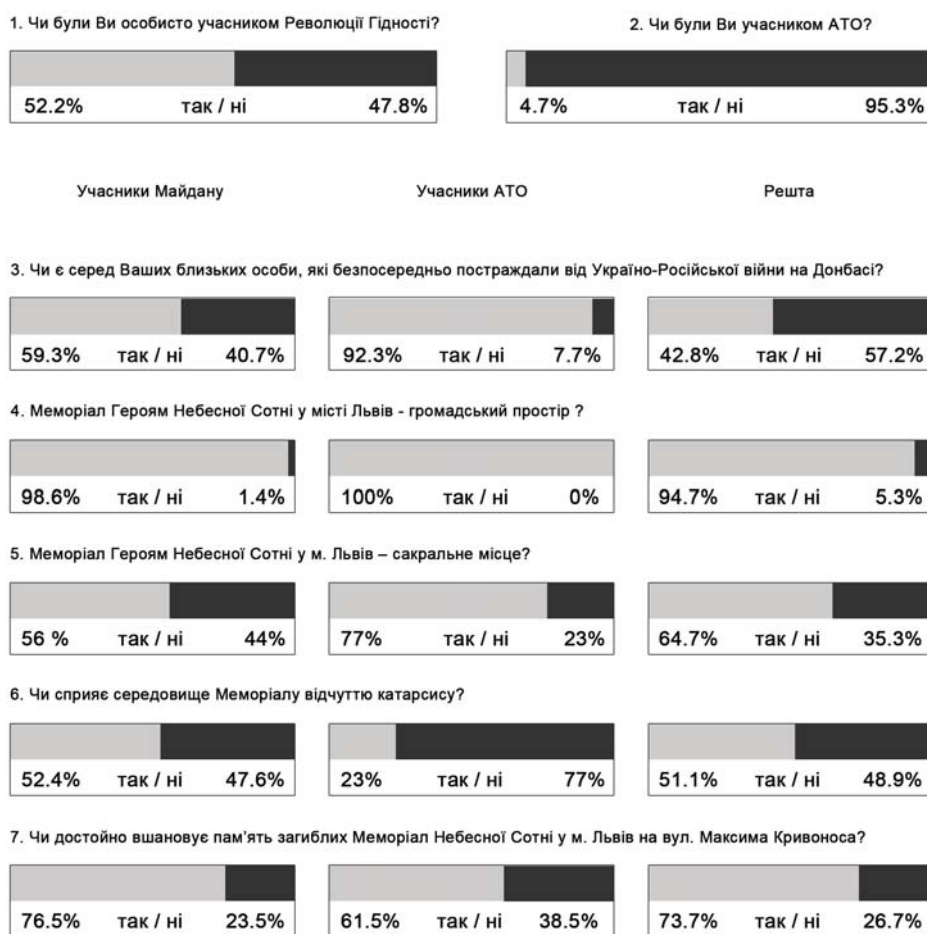


Рис. 1. Анкета соціального опитування, здійснена автором

дуже розумію»; «Нарешті грамотно облаштований громадський простір, браво»; «Є речі, які потребують доопрацювання: охорона, якість матеріалів, проведення тематичних івентів тощо»; «Меморіал не повинен бути сакральним місцем. Потрібно його допрацювати і доглядати, оскільки наразі він сприймається недоробленим і дещо халтурним».

Б: «Робили “фрілансери”»; «Нагадування про померлих нічим не відображає саме героїзм»; «Не подобається те, що він перетворюється на туристично-інстаграмний простір. У плані сакральності щодо визвольної боротьби у Львові є Пагорб слави, який давно пора актуалізувати»; «... складається враження, що то не Меморіал, а майданчик для панорамних фоточок з “Ратушою”...»; «Це фотозона для молоді, а не місце пам’яті»; «Повний катарсис неможливий, поки триває війна»; «Немає враження меморіалу — рівно забрукований сквер з табличками збоку»; «Неналежно здійснено ідентифікацію та читабельність інформації про загиблих, немає належної інфраструктури для лампадок. Прикро, що майданчик став місцем некоректних фотоселфі та фотозону».

В: «Мені дуже подобається стиль цього комплексу, для мене він є символом позитивних змін у нашому суспільстві»; «Це чудовий меморіал, з глибоким символізмом. Туди хочеться повертатися та проводити там час»; «Меморіал — це місце, яке точно залишить слід в історії!»; «Дуже вдале просторове вирішення, сучасні і промовисті форми»; «Цінний простір, який прокидає спогади про болючі розстріли в центрі України»; «Цей меморіал повинен бути зразковим для схожих меморіалів по країні»; «Це одне з найемоційніших місць Львова»; «Це одне з найсакральніших та цілісних місць у Львові, чудовий і з перспективи архітектури, і зі змістової»; «Меморіал в першу чергу став дуже гарним оглядовим майданчиком, який приваблює і місцевих, і туристів. На мою думку, саме цей розважальний аспект працює на користь»; «Місце чудове, і не потрібно його сакралізувати капличками та хрестами. Це не могила, пам’ять героям і настанова майбутнім поколінням берегти свободу»; «Подяка всім, хто створив ідеальне місце гармонії та болю».

Обґрунтуємо деякі авторські рефлексії. *Людина.* Якість будівельних рішень у контексті цього матеріалу не обговорюватимемо,

адже це безпосередньо теми нашої статті не стосується. Зазначимо лише, що самотійно відвідати меморіал маломобільним групам населення доволі складно — проєктом 161837 передбачено велодоріжки, а відвідування комплексу ветеранами на інвалідних візках передбачено вже другим етапом реалізації. Викликає занепокоєння також вечірне освітлення монумента — підсвічена сама форма стели (рис. 2-а), а портрети осіб, яких вшановують на меморіалі, залишаються в тіні (рис. 2-б, 2-в).

Щодо оформлення портретів теж слід відзначити абсолютно незрозумілий автору статті нюанс — частина підписів виконана малими літерами, а частина — великими (рис. 3). З авторських спостережень також цікаве рішення — матеріал місць для сидіння — бетон (рис. 4); далеко не найпрактичніший вибір для географічних широт України. У виданому *alma mater* дипломі автора дослідження чітко зазначено «магістр дизайну», і хоча принципи SHE і SLIP (Маєда, 2017) можуть бути не зрозумілими архітекторам, слід вказати, що спрощення й упорядкування складного завжди веде до ефективних результатів. Не навпаки. В умовах поступового занепаду традиційних депозитаріїв культурної пам’яті їх віртуальні «наступники» тяжіють до поступової підміни символічного значення місць пам’яті виключно візуальною цікавістю для широкого загалу.

Функція. Нещодавно зведені меморіали через свою типологію й оформлення намагаються викликати відчуття загрози, використання та безнадії, а також символічно чи конкретно — через залізничні вагони, подорожні торби і подібні речі — нагадати про насильницьке переселення та знищення. Продумана комбінація художніх засобів повинна викликати у відвідувача відчуття катарсису, переродження й усвідомлення цінності людського життя; а образ атрибутів і символічних артефактів Революції Гідності вражає своєю винахідливістю (особливо дизайнерів). Чи дає нам детальний аналіз формотворення, матеріалів та застосованих засобів необхідні відчуття? Пластика й фактурне вирішення меморіалу узалежнені скоріше трендами, а не бажанням акцентувати увагу відвідувача на основоположних речах. «Найдинамічніший» і «найдраматичніший» фрагмент стели (рис. 5-а, 5-в), що, за задумом авторів, мав би

втілювати гостроту втрати, настільки органічно вплетений у загальну стилістику меморіалу (рис. 5-б), що радше є лише малесеньким нюансом, а не разючим контрастом. Так хибним чином у свідомість відвідувача може інтегруватися думка щодо «неминучості людських втрат». Вибір застосованих матеріалів зумовлений найімовірніше архітектурними трендами або латентними переможцями тендеру.

Умови. У формуванні зрілої національної ідеї найбільше консолідуюче значення для українців відіграють події 2014 р., передусім, Революція Гідності. Спогади про неї визначають ціннісні орієнтації українського суспільства. Ця константа основана на численних соціальних дослідженнях і свого часу вплинула на формування реальних умов спорудження меморіалу. Проте, маючи в арсеналі проектних обмежень значний потенціал, журі конкурсу вирішило розкрити проблематику не надто сміливо. За умови вдалого застосування художніх засобів можна б було створити енергетику, яка стимулювала б відвідувачів монумента говорити на території виключно державною мовою. І упівголоса — з поваги до передчасно загиблих людей. Але чомусь цього не сталося, і ми й далі в новозведеній Святині Гідності мовчки толеруємо вигуки, які свідчать про те, що деякі відвідувачі сприймають меморіал виключно як місце для відпочинку.

Геометрія. Далеко не всі пам'ятники встановлено за принципом меморіалів, що безпосередньо позначають місце події. Перший архітектурний конкурс у Львові оголосили 2017 року. Уже тоді для меморіалу обрали місце. Складно висновувати, за якими принципами журі конкурсу обрало цю ділянку, можна лише зазначити, що місце для майбутнього меморіалу обирали й узгоджували з родинами Героїв. Дозволимо припустити, що другий етап (будування мосту), який передбачає спорудження посадкового майданчика на фунікулер, — одна з причин такого вельми поспішного рішення. Коли в Львівському палаці мистецтв проводився «збір ідей» для вибору місця, автором було запропоновано ділянку Цитаделі і, беручи до уваги історичне підґрунтя та енергетику місця, розміщення ділянки в структурі міста і потенційні «просторові якості роботи, композиційні якості, толерантність до ландшафту існуючого середовища, і, найголовніше, емоційно змістове

навантаження», можна було реалізувати меморіальний комплекс «Боротьби Людини проти системи» / «Музей Злочинів Режиму проти Індивіда» / «Центр Гідності та Духу» тощо. Зважаючи на міжнародний резонанс трагічних подій місця, інвесторів долучилося б чимало; у міста був і є шанс виконати фундаментальну ревалоризацію зазначених об'єктів (на жаль, з автором після подання ідеї так ніхто і не зв'язався). Однак спорудили Сквер Гідності чи Меморіал пам'яті Героїв Небесної Сотні на вул. М. Кривоноса з епіграфом-цитатою Івана Франка (рис. 6-б). «Неосвіченому» народу лапідарності Каменяра замало, і незабаром поряд виникає «народна творчість» (рис. 6-а) як результат вернакулярності. На нашу думку, у цьому випадку більш доречно було б навести віршовані рядки авторства когось із загиблих, а деяким відвідувачам меморіалу слід було б виявити більше поваги до ділянки підйому на Високий Замок, скропленою кров'ю українських воїнів у 1648 р. Складно стверджувати напевне, єдине, що слід зазначити, — така необґрунтована ідеологічна еkleктика в «п'ємонті» української культури ХХІ ст. провокує осмислювати поняття «шароварщини» знову й знову.

Час. Революції — це перерва поступальності. Безперервність розвитку — природна даність. А безперервність окремих етапів, їх органічна досконалість є утопією (Солдатенко, 1999, с. 7). Правило «Пам'ятник може бути без пам'ятника» раптом стало актуальним аж у 2019-му, а на проекти пам'ятників С. Бандері та А. Шептицькому (автор писав про цю ділянку) воно не поширилося. Різка зміна концепцій, слів чи дій ставить під сумнів усі попередні досягнення; єдиний спосіб обійти незнання етикету — поводитися тактовно, впевнено і природно, тому правильним рішенням може бути лише доповнення. Активне впровадження нових технологій змінює стандарти спілкування й обміну інформацією, сприяє залученню до створення постійного користувача, розширюючи можливості співпраці та співтворчості, трансформуючи таким чином і комеморативні практики й дискурси пам'яті (Половинчак, 2018).

Меморіал пам'яті Героїв Небесної Сотні слід доповнити інструментами віртуального середовища: відвідувач повинен мати можливість одним легким рухом відсканувати QR-код і розпочати свою екскурсію у віртуальному

середовищі, почитати й проаналізувати факти, послухати тужливу чи величну музику, зрештою, зробити пожертву на Пантеоні тим, хто її потребує. І це одночасно зі спостереженням за панорамою міста.

Пильна увага до означених вище проблем пояснюється тим, що автор цієї статті був очевидцем та учасником тих трагічних подій, і лише долею випадку вдалося не розділити долі Героїв, імена яких потроху заміщуються іменами проєктантів їхніх могил. Саме тому, на думку автора, логічніше було б спрямувати кошти, витрачені на формування ще одного оглядового майданчика в багатокультурному Львові, на фінансову допомогу адвокатам для виведення на чисту воду та притягнення до відповідальності убивць — організаторів розстрілів на Майдані у 2014 р., командирів «Беркуту», «тітушок», російських командирів.

Висновки. 1. Монумент пам'яті Героїв Небесної Сотні у м. Львів радше є «меморіалом», який відображає новий формотворчий підхід у політиці пам'яті, ніж власне вшанування долі загиблих чи увіковічнення незламності їх духу. І допоки «наряд» насолоджується чарівною панорамою міста, «ордени й медалі» за сучасні та толерантні рішення з формування меморіального простору отримують люди, котрі «хайпують» на чужому героїзмі. Інакше, як безкінечними «танцями на кістках», це не назвати.

2. Необережні й необдумані дії в політиці пам'яті підтверджені абсурдною ситуацією зі спорудженням у Львові двох пам'ятних знаків, присвячених 100-річчю ЗУНР (на відстані 300 м один від одного). Можливо передбачити потенційну небезпеку інтерпретації цього факту в майбутньому як інформаційного приводу для зміщення акцентів на особливу ідентифікацію в регіональній ментальності. Створити ж загальну конструктивну ідею, спільну для Сходу і Заходу України, ідею, що поєднає, «резонує» — Україна наразі не спромоглася. Регіоналістський підхід, місцевий патріотизм не лише не сприяють відтворенню цілісної картини загальноукраїнського процесу, вони продукують нічим не виправдані змагання на історичному ґрунті, протиставлення досягнень. На нашу думку, ми повинні усвідомлено дивитися в майбутнє і максимально сприяти об'єднанню у формуванні єдиної риторики, що сприятиме укоріненню

в колективній свідомості образу України як сильної держави, Держави-переможця. Нація з менталітетом жертви і другорядності не може бути успішною, на відміну від нації-борця, якій є чим пишатися.

3. Пластичні, формотворчі та фактурні рішення, застосовані в Монументі пам'яті Героїв Небесної Сотні, мають шанс стати своєрідним «фірмовим стилем» новітньої архітектури м. Львова (і можливо, не лише меморіальної), адже відзначається системна криза браку якісної сучасної архітектури та будь-яких спроб виразити національну ідентичність. Наприклад, стилістику комплексу доцільно впроваджувати й розвивати в майбутній архітектурі об'єкта, який буде споруджено на ділянці розташування ринку «Добробут» (Габрель, 2015, с. 88–95). У процесі написання статті, пошуку, структуризації та аналізу матеріалу виникло немало ідей, які будуть застосовані у розробці концепції меморіалу в м. Львові на колишньому місці розташування Монумента Слави на вул. Стрийській. Але це тема подальших розвідок.

Список посилань

- Андрухович, Ю. (2020). *Пам'ять як політика*. Відновлено з <https://report.if.ua/poglyad/yurij-andruhovych-pamyat-yak-polityka/>.
- Арнаутова, Ю. Е. (2007). *Формы идентичности в memoria социальных групп. Социальная идентичность средневекового человека* (с. 70–87). Москва: Наука.
- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр.
- Бабка, В. Л. (2016). *Історична пам'ять як фактор політичного впливу в незалежній Україні*. (Дис. ... канд. політ. наук; 23.00.03). Ніжин, Ніжинський державний університет імені М. Гоголя.
- Бех, І. Д. (2009). *Психологічні джерела виховної майстерності*. Київ: Академвидав.
- Винничук, Ю. (2012). *Танго смерті*. Харків: Фоліо.
- Габрель, М. (2004). *Просторова організація містобудівних систем*. Київ: А.С.С.
- Габрель, Т. М. (2015). Матеріалізація піраміди Маслоу в архітектурі багатофункціонального комплексу в м. Львові. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць*. (Випуск №1, с. 88–95). Харків: ХДАДМ.
- Габрель, Т. М. (2021). Меморіальні комплекси. Світовий досвід для практики формування політики пам'яті. *Art and design*, 1.
- Димид, М. (2014). *Каміння майдану*. Львів: Свічадо.
- Додонова, В. І. & Додонов, Р. О. (2018). *Монологи про Донбас. Вибрані праці з проблематики східноукраїнського конфлікту*. Київ: Видавництво Руслан Халіков.

- Забужко, О. (2020). *Філософія української ідеї та європейський контекст*. Київ: Комора.
- Зверева, Г. И. (2003). Цивілізаційна специфіка Росії: дискурсивний аналіз нової «історіософії». *Общественные науки и современность*, 4, 98–112.
- Кисельов, М. М. (2020). Історія та історична пам'ять: сфери перетину. *Практична філософія [Practical philosophy]*, 2, 75–83. Відновлено з https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32042/1/N_Kovalchuk_L_Ovsiankina_PF_2_IS_IPSP.pdf.
- Кислюк, К. В. (2020). Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального. *Культура України*, 69, 9–21.
- Ковальська-Павелко, І. М. (2018). Історична і соціальна пам'ять: спільне та особливе. *Проблеми політичної історії України*, 13, 280–289.
- Котлер, С. & Уіл, Дж. (2017). *Викрадачі вогню. Таємна революція змінених станів*. Київ: Азбука.
- Лавренова, О. А. (2010). *Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта*. Москва: Институт наследия.
- Маэда, Дж. (2017). *Законы простоты. Дизайн. Технологии. Бизнес. Жизнь*. Москва: Альпина Паблишер.
- Меморіал Героїв Небесної Сотні у Львові (2020). *Leopolis.news*. Відновлено з <https://leopolis.news/page/28321/1/memorial-gerov-nebesno-sotni-u-lvovi-stav-peremojsem-persho-nacionalno-premiz-landshaftno-arhitektury>.
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять*. Київ: Кліо.
- Половинчак, Ю. М. (2018). Комеморативні практики в сучасному інформаційному просторі. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. (Випуск 2, с. 94–100). Відновлено з <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0002258>.
- Пучков, А. А. (2008). *Архитектурно-культурологические очерки: феномены, явления, вещи*. Киев: А+С.
- Савельева, И. М. & Полетаев, А. В. (2008). *Теория исторического знания*. СПб.: Алетейя; Москва: ГУ-ВШЭ.
- Середа, В. (2015). *Ukraine After Euromaidan: What Difference Does a Revolution Make?* Retrieved from <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/ukrainealert/ukraine-after-euromaidan-what-difference-does-a-revolution-make/>.
- Симоненко, І. (2009). Особливості структури історичної пам'яті українського народу та шляхи формування національного історичного наративу. *Стратегічні пріоритети*, 1 (10), 51–61.
- Солдатенко, В. Ф. (1999). *Українська революція: історичний нарис*. Київ: Либідь.
- Стародубцева, Л. (1999). *Лику памяти. Культура эпохи «пост»*. Харьков: ХГАК.
- Тімохін, В. (2013). Життєдайність простору міського середовища. *Вісник НУ «Львівська політехніка»*. Випуск 19, 18–24. Львів.
- Хальбвас, М. (2007). *Социальные рамки памяти*. Москва: Новое издательство.
- Черкес, Б. С. (2008). *Національна ідентичність в архітектурі міста*. Львів: Національний університет «Львівська політехніка».
- Юрик, Я. (2014). Меморіали як головні носії пам'яті у середовищі міста. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 127–132. Харків.
- Brown, T. J. (2019). *Civil War Monuments and the Militarization of America*. University of North Carolina Press.
- Callaghan, M. (2020). *Empathetic Memorials: The Other Designs for the Berlin Holocaust Memorial*. Palgrave Macmillan.
- Dekel, I. (2013). Mediation at the Holocaust Memorial in Berlin. *PROOF New Media Memory*. Retrieved from <https://www.palgrave.com/gp/book/9780230363304>.
- Doss, E. (2010). *Memorial Mania: public feeling in America*. The University of Chicago press.
- Loughran, K., Fine, G. A. & Hunter, M. A. (2018). Architectures of memory: When growth machines embrace preservationists. *Sociological Forum* (12, vol. 33, issue 4, p. 855–876). Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Kevin-Loughran/publication/326526102_Architectures_of_Memory_When_Growth_Machines_Embrace_Preservationists/links/5cdb102ba6fdccc9ddae223d/Architectures-of-Memory-When-Growth-Machines-Embrace-Preservationists.pdf.
- Stangl, P. (2020). Risen from Ruins. *Landscapes of Commemoration*. Stanford University Press. Retrieved from <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781503605503-005/html>.
- Stevens, Q. & Franck, K. A. (2016). *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning*. Routledge, United Kingdom.
- Tanović, S. (2019). *In Designing Memory. The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.

References

- Andrukhovych, Yu. (2020). *Memory as politics*. Retrieved from <https://report.if.ua/poglyad/yurij-andruhovych-pamyat-yak-polityka/>. [In Ukrainian].
- Arnautova, Yu. E. (2007). Identity forms in the memoria of social groups. *Social identity of a medieval person*. Moscow. [In Russian].
- Assman, A. (2012). *Spaces of memory. Forms of transformation of cultural memory*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Babka, W. L. (2016). *Historical memory as a factor of political influence in independent Ukraine*. (Dissertation... Candidate of Political Science; 23.00.03). Nizhyn. Nizhyn Mykola Gogol State University. [In Ukrainian].
- Bech, I. D. (2009). *Psychological sources of educational skills*. Kyiv: Akademvydav [In Ukrainian].
- Brown, T. J. (2019). *Civil War Monuments and the Militarization of America*. University of North Carolina Press. [In English].

- Callaghan, M. (2020). *Empathetic Memorials: The Other Designs for the Berlin Holocaust Memorial*. Palgrave Macmillan. [In English].
- Cerecs, B. S. (2008). *National identity in the architecture of the city*. Lviv: National university "Lvivska politekhnika". [In Ukrainian].
- Dekel, I. (2013). Mediation at the Holocaust Memorial in Berlin. *PROOF. New Media Memory*. Retrieved from <https://www.palgrave.com/gp/book/9780230363304>. [In English].
- Dymyd, M. (2014). *Stones of the maidan*. Lviv: Svichado. [In Ukrainian].
- Dodonova, V. I. & Dodonov, R. O. (2018). Monologues about Donbass. *Vybrani pratsi z problematyky skhidnoukrainskoho konfliktu*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Doss, E. (2010). *Memorial Mania: public feeling in America*. The University of Chicago press. [In English].
- Habrel, M. (2004). *Spatial organization of urban systems*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Habrel, T. M. (2021). Memorial complexes. World experience for the practice of memory policy formation. *Art and design*, 1. [In Ukrainian].
- Habrel, T. M. (2015). Materialization of the oil pyramid in the architecture of a multifunctional complex in Lviv. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: collection of scientific works. (Issue 1, p. 88–95)*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. [In Ukrainian].
- Halbwachs, M. (2007). *Social framework of memory*. Moscow: Novoe izdatel'stvo. [In Russian].
- Kyselov, M. M. (2020). History and historical memory: spheres of intersection. *Praktychna filosofija [Practical philosophy]*, 2, 75–83. Retrieved from https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32042/1/N_Kovalchuk_L_Ovsiankina_PF_2_IS_IPSP.pdf. [In Ukrainian].
- Kotler, S. & Will, J. (2017). *Fire thieves. The secret revolution of the changed states*. Kyiv: Azbuka. [In Ukrainian].
- Kovalska-Pavelko, I. M. (2018). Historical and social memory: common and special. *Problemy politychnoi istorii Ukrainy*, 13, 280–289. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2020). Theoretical and methodological features of the culturological approach to the phenomenon of visual. *Kultura Ukrainy*, 69, 9–21. [In Ukrainian].
- Lavrenova, O. A. (2010). *Spaces and meanings: semantics of the cultural landscape*. Moscow: Institut naslediya. [In Russian].
- Loughran, K., Fine, G. A. & Hunter, M. A. (2018). Architectures of memory: When growth machines embrace preservationists. *Sociological Forum* (12, vol. 33, issue 4, p. 855–876). Retrieved from [https://www.researchgate.net/profile/Kevin-Loughran/publication/326526102_Architectures_of_Memory_When_Growth_Machines_Embrace_Preservationists/links/5cdb102ba6fdccc9ddae223d/Architectures-of-Memory-When-Growth-](https://www.researchgate.net/profile/Kevin-Loughran/publication/326526102_Architectures_of_Memory_When_Growth_Machines_Embrace_Preservationists/links/5cdb102ba6fdccc9ddae223d/Architectures-of-Memory-When-Growth-Machines-Embrace-Preservationists.pdf)
- Machines-Embrace-Preservationists.pdf. [In English].
- Maeda, J. (2017). *Laws of simplicity. Design. Technologies. Business. Life*. Moscow: Al'pina Publisher. [In Russian].
- Memorial of the Heroes of the Heavenly Hundred in Lviv (2020). *Leopolis.news*. Retrieved from <https://leopolis.news/page/28321/1/memorial-gerov-nebesno-sotni-u-lvovi-stav-peremojcempersho-nacionalno-premi-z-landshaftno-arhitektury>. [In Ukrainian].
- Nora, P. (2014). *Present, nation, memory*. Kyiv: Klio. [In Ukrainian].
- Polovynchak, Yu. M. (2018). Commemorative practices in the modern information space. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*. (Issue 2, p. 94–100). Retrieved from <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0002258>. [In Ukrainian].
- Puchkov, A. A. (2008). *Architectural and culturological essays: phenomena, phenomena, things*. Kiev: A+C. [In Russian].
- Savelieva, I. M. & Poletaev, A. V. (2008). *Theory of historical knowledge*. St. Petersburg: Aletyya; Moscow: Gosudarstvennyy universitet — Vysshaya shkola ekonomiki. [In Russian].
- Sereda, W. (2015). *Ukraine After Euromaidan: What Difference Does a Revolution Make?* Retrieved from <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/ukrainealert/ukraine-after-euromaidan-what-difference-does-a-revolution-make/>. [In English].
- Soldatenko, V. F. (1999). *Ukrainian Revolution: historical essay*. Kyiv: Lubid. [In Ukrainian].
- Stangl, P. (2020). Risen from Ruins. *Landscapes of Commemoration*. Stanford University Press. Retrieved from <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781503605503-005/html>. [In English].
- Starodubtseva, L. (1999). *Faces of memory. The culture of the "post" era*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. [In Russian].
- Stevens, Q. & Franck, K. A. (2016). *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning*. Routledge, United Kingdom. [In English].
- Symonenko, I. (2009). Features of the structure of the historical memory of the Ukrainian people and ways of forming the national historical narrative. *Stratehichni priorytety*, 1 (10), 51–61. [In Ukrainian].
- Tanović, S. (2019). *In Designing Memory. The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press. [In English].
- Timokhin, V. (2013). The vitality of the space of the urban environment. *Visnyk NU "Lvivska politekhnika"*. (Issue 19, p. 18–24). Lviv. [In Ukrainian].
- Vynnychuk, Yu. (2012). *Tango of death*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
- Yuryk, J. (2014). Memorials as the main carriers of memory in the city environment. *Tradytsii ta*

novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti, 1, 127–132. Kharkiv. [In Ukrainian].
 Zabuzhko, O. (2020). *Philosophy of the Ukrainian idea and the European context*. Kyiv: Komora. [In Ukrainian].

Zvereva, G. I. (2003). Civilizational specificity of Russia: discourse analysis of the new «historiosophy». *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 4, 98–112. [In Russian].



Рис. 2а. Підсвітка стели в темний час доби.
 Фото автора.



Рис. 2б. Хаос просторової структури.
 Фото автора.



Рис. 2в. Контрове світло б'є в очі.
 Фото автора.



Рис. 3. Портрети на стелі. Фото автора.



Рис. 4. Матеріал для сидінь — бетон. Фото автора.



Рис. 5а. Кульмінація композиції на фоні виду Високого Замку. Фото автора.



Рис. 5б. Один із підйомів до Меморіалу. Фото автора.



Рис. 5в. Кульмінація композиції на фоні виду на центральну частину міста. Фото автора.

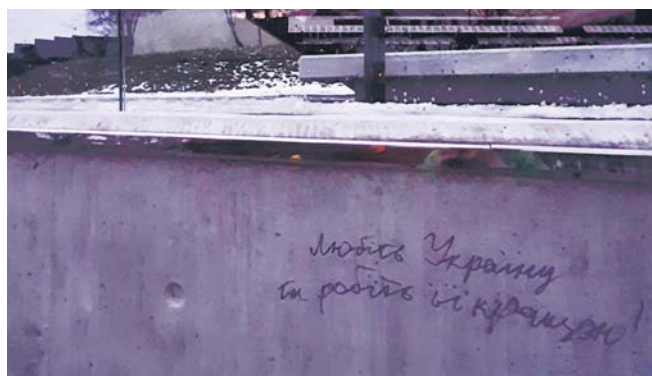


Рис. 6а. Вандалізм чи «неконтрольований» патріотизм? Фото автора.



Рис. 6б. Епіграф І. Я. Франка. Фото автора.

АНАЛІЗ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПІСЕННІЙ ЕСТРАДІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. В ПРАЦЯХ МИКОЛИ МОЗГОВОГО

С. В. Кишакевич. Аналіз еволюційних процесів в українській пісенній естраді кінця ХХ – початку ХХІ ст. в працях Миколи Мозгового

Показано вагомість наукової та культурно-просвітницької діяльності Миколи Мозгового, яка була спрямована на дослідження історичного розвитку масової музичної культури та шоу-бізнесу в Україні, популяризації української естрадної пісні, формування нової генерації вокалістів, здатних співати без фонограми. У сучасних умовах функціонування шоу-бізнесу підкреслюється важливість вивчення мистецьких надбань минулого, дослідження творчості таких корифеїв, як Микола Мозговий. Продемонстровано, що М. Мозговий як науковець уперше системно підійшов до дослідження еволюційних процесів формування музичної естради в Україні, зумів визначити немало чинників, які визначають рівень масовізації вітчизняної естради, проаналізував особливості історичного розвитку української естради кінця ХХ – початку ХХІ ст., дослідив роль супровідно-технічних засобів. Особливого значення М. Мозговий надавав сучасним ринковим механізмам та культурним чинникам як визначальним факторам еволюційного розвитку естрадного пісенного жанру.

Ключові слова: Микола Мозговий, виконавський стиль, українська естрада, творча діяльність, авторська пісня, масовізація естрадного мистецтва.

S. Kyshakevych. Analysis of evolution processes in the Ukrainian variety song art at the end of XX – beginning of the XXI century in the scientific works of Mykola Mozghovyi

The purpose of the article is research of the scientific and creative heritage of Mykola Mozghovyi in the context of the evolution processes analysis in the Ukrainian pop song art at the end of XX – beginning of XXI century.

Methodology is based on culturological and art history research of contemporary musical culture.

Results. The article is devoted to the study of the art, pedagogical and scientific heritage of the Ukrainian pop singer, poet and composer, People's Artist of Ukraine, candidate of art history, professor of Dragomanov Kyiv National Pedagogical University Mykola Mozghovyi in context of historical development analysis of Ukrainian variety song art. An analysis of modern scientific literature devoted to

the historical development of mass musical culture and show business in Ukraine has shown that this issue remains almost the least studied sphere of national culture. In modern conditions of show business functioning, the importance of studying the artistic achievements of the past, researching the creativity of such notable professionals as Mykola Mozghovyi is emphasized. It is shown that Mykola Mozghovyi as a scientist was the first who systematically studied the evolution processes of Ukrainian variety song art formation in Ukraine, determined a number of factors that define the level of "massification" of the national variety art and analyzed the role of technical means in the historical development of the Ukrainian variety music at the end of XX – beginning of XXI century. Mykola Mozghovyi attributed particular importance to modern market mechanisms and cultural factors as determining factors in the evolutionary development of the pop song genre.

Novelty. The analysis of evolutionary processes in Ukrainian variety song art at the end of XX – beginning of XXI century was further developed based on the use of scientific works of Mykola Mozghovyi.

Practical significance. Materials and conclusions of the study can be used in practical activities of Ukrainian producers, managers and performers who are interested in promoting their works, further scientific and educational works, for example, in the development of lectures on the courses associated with variety music.

Keywords: Mykola Mozghovyi, performing style, Ukrainian variety art, creative activity, author's song, massification of pop art.

Постановка проблеми. У сучасній музичній культурі приділено доволі широку увагу висвітленню та розгляду особистісних творчих досягнень відомих представників естрадного співу. Проте бракує аналізу особливостей історичного розвитку української естради через призму їх наукового й творчого доробку. Це ж стосується і творчості та наукової діяльності відомого композитора та виконавця Миколи Мозгового, який у своїх працях приділяв значну увагу проблемам еволюції української масової музичної культури, дослідженню естрадно-пісенної сфери 90-х рр.

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

та початку ХХІ ст., особливостям розвитку вітчизняного шоу-бізнесу, комерціалізації музичного мистецтва. Усе це зумовлює потребу в дослідженні творчого і наукового доробку Миколи Мозгового, який одним із перших зумів застосувати системний підхід до аналізу особливостей формування масової музичної культури в Україні.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. Питання становлення української естради висвітлюється у розвідках Д. Бабич, М. Вишневської, Ю. Драбчук, А. Жебровської, І. Лепши, М. Поплавського, Н. Попович, О. Сапожник, В. Чепеленка та ін. Дослідженню наукового й творчого доробку Миколи Мозгового в контексті розвитку українського естрадного мистецтва присвячено праці таких вітчизняних авторів, як А. Муха (2004), В. Откидач (2013), А. Стрига (2018), О. Мозгова (2013), І. Островський (2002), І. Вишневська, Л. Воронюк та ін. Проте проблеми історичного розвитку естрадного пісенного жанру, формування ринку сучасної української поп-музики все ще розглянуто недостатньо широко. У цьому контексті погляди відомого українського композитора, науковця та співака Миколи Петровича Мозгового на еволюційні процеси в українській музиці, без сумніву, мають особливі значення та вагу, особливо зважаючи на те, що ним у 2007 р. було захищено дисертацію на тему: «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» та здобуто науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Мета статті — виконати дослідження наукового та творчого доробку Миколи Мозгового в контексті аналізу еволюційних процесів в українській пісенній естраді кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для культурно-мистецького життя України кінця ХХ — початку ХХІ ст. характерними стали процеси формування нових стилів естрадно-вокального мистецтва, яке завжди привертало увагу дослідників та науковців як складне музичне явище і культурний феномен. Останніми роками з'явилося доволі багато розвідок, присвячених проблемі історичного розвитку української естради. Надзвичайно динамічний розвиток цього виду мистецтва спричинив певні розбіжності в наукових поглядах.

Нині точиться чимало дискусій стосовно смислового наповнення терміна «популярна музика» та його відмінностей від поп-музики. Проте проблема взаємозв'язку цих понять, їх взаємного впливу і врахування історичних передумов їх виникнення все ще є не до кінця висвітленою в науковій літературі. Досліджувати історію розвитку вітчизняної естрадно-вокальної музики кінця ХХ — початку ХХІ ст. нині практично неможливо без врахування наукового доробку та особистого творчого шляху композитора, виконавця, професора і завідувача кафедри Інституту мистецтв Київського національного педагогічного університету імені М. Драгоманова М. Мозгового. Під час аналізу внеску М. Мозгового у розвиток української естради слід врахувати три основні напрями його діяльності, а саме як співака, менеджера в шоу-бізнесі та науковця.

Як зазначає А. Стрига, «авторська пісня у творчості М. Мозгового складає значний доробок у його музичній творчості. Митець писав спонтанно, керуючись миттєвим натхненням і незабутніми моментами життя. Його твори вирізняються високим рівнем складності виконання, мелодійністю, ліризмом, національним характером та елементами музичних традицій 50–60 років, а саме стилів танго та романсу» (Стрига, 2018, с. 279).

Як професор та завідувач кафедри теорії та методики постановки голосу Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, М. Мозговий чимало часу присвячував дослідженню музичної естради, зокрема її основного жанру — естрадної пісні. Водночас значну увагу композитор приділяв вивченню і джазового мистецтва як першовитоку сучасної української естради. У згаданій дисертації науковець особливо виокремлює 70-ті рр. минулого століття, коли виникли сприятливі умови для популяризації джазу в Україні, оскільки саме тоді відбулась його легалізація з подальшим започаткуванням регулярних всесоюзних джазових фестивалів. У той час створено такі аматорські та професійні ансамблі й оркестри, як джаз-оркестри «Дніпро», «Зелений вогник», ВІА «Сверчковое число», «Арніка» та ін.

М. Мозговий як науковець уперше зумів системно проаналізувати історичні особливості розвитку музичної естради в Україні. Слід зазначити, що ця проблема і нині є чи

не найменше вивченою сферою національної культури. У своїй дисертації науковець зумів вирішити комплекс завдань, пов'язаних з масовізацією української естради, дослідив особливості історичного розвитку української естради, проаналізував роль супровідно-технічних засобів, сучасних ринкових механізмів та культурних факторів на формування процесів масовізації естрадного пісенного жанру.

У розвитку стилістики української пісенної естради М. Мозговий виокремлює кілька історичних періодів:

– 1950-ті – 1960-ті рр. – період поступової філармонізації самодіяльної міської пісенної культури. Найяскравішими представниками цього періоду були такі композитори, як Г. Майборода, О. Білаш, І. Поклад, А. Горчинський. Фундамент майбутнього жанру сольної естрадної пісні-романсу закладено тоді відомими оперними співаками Д. Гнатюком, М. Кондратюком, Ю. Гуляєвим та ін. У 1962 р. у Києві створено перший український джаз-клуб, і лише згодом такі клуби поступово почали з'являтися у Харкові, Львові та Донецьку;

– кінець 1970-х – 1980-ті рр. – період певного розростання жанрового спектра української естради та її персоніфікації, появи відомих виконавців і розширення впливу й популярності джазової музики. Саме тоді найяскравіше розкрився талант В. Івасюка, започатковано український фолк-рок та фолк-поп, яскравими представниками якого в той період були ВІА «Червона рута», «Водограй» та «Смерічка». Всесоюзна популярність пісень В. Івасюка пробуджувала в українській молоді неабияке почуття національної гордості (Мозговий, 2008). Особливу роль у національному відродженні, на думку вченого, відіграв фестиваль «Червона рута» у 1989 р., який став важливою культурною та політичною подією;

– кінець 1990-х – 2000-ні рр. – період, який характеризується відродженням сольного естрадного мистецтва, початком комерціалізації естрадно-пісенної творчості, посиленням ролі продюсерів у формуванні нових пісенних проєктів, появою таких професійних колективів, як «Океан Ельзи», «Бумбокс», «The Hardkiss» та ін.

Розвиток української естради у 1990-х рр. пов'язаний з її входженням у повноцінні ринкові відносини і вкрай складним процесом

формування українського шоу-бізнесу, який із самого початку мав надзвичайно несприятливі стартові умови, оскільки тоді мав місце тотальний контроль російського шоу-бізнесу. Його крупні представники в 1990-х рр. акумулювали значні кошти, створивши чисельні представництва в Україні, що дозволило їм фактично контролювати український шоу-бізнесовий ринок.

Народний артист України Микола Мозговий, будучи композитором, зумів розкрити також свій талант і як організатор сучасного українського естрадного мистецтва. Останні п'ять років свого життя він був керівником Національного палацу мистецтв «Україна», вклав чимало праці, намагаючись зробити його відомим концертним майданчиком міжнародного рівня. Також прагнув бачити на головній сцені країни якомога більше саме українських артистів, з патріотичним репертуаром. Про авторитет Миколи Мозгового як організатора та менеджера українського шоу-бізнесу свідчить хоча б те, що він був засновником і постійним головою журі Міжнародного телевізійного фестивалю «Пісня буде поміж нас», відомого фестивалю української пісні ім. Володимира Івасюка в м. Чернівці та фестивалю «Море друзів» у м. Ялта.

Ринкові механізми діють в усіх сферах господарської та культурної діяльності, не винятком є й музична індустрія. Останнім часом у цій галузі, зрештою як і в інших видах мистецтва, відбулися серйозні зміни, пов'язані передусім із необхідністю врахування економічної складової у сфері музичної індустрії. Підприємницька сторона музичного проєкту, разом із творчістю, дедалі більше позиціюється як необхідна складова сучасної продюсерської діяльності в музичному бізнесі. Симбіоз цих двох елементів – економічних інтересів і мистецької складової – забезпечує досягнення одночасно як конкурентоспроможності, так і оригінальності музичного продукту, основним споживачем якого є публіка.

М. Мозговий відзначав, що діяльність у сфері шоу-бізнесу має певні специфічні особливості, особливу технологію та підходи просування музичних проєктів, але водночас вона підкоряється законам, притаманним іншим видам бізнесу та суспільної діяльності. Шоу-бізнес об'єднує неабияку кількість процесів: економічних, кадрових, культурних, мистецьких тощо. Проте саме економіка му-

зичного проекту вважається однією із визначальних складових продюсерської діяльності та підприємництва в сучасному естрадному мистецтві.

Як зазначає В. Откидач, «... у сучасному шоу-бізнесі склався особливий розподіл праці, вельми відмінний від того, що притаманно матеріальному виробництву. Важлива роль відводиться автору або виконавцю, що додає цій індустрії високого ступеня персоналізації. Однак роль продюсера, імпресарію, менеджера, промоутера, а також інших учасників цього процесу настільки велика, що без них культурна подія чи захід не відбудуться» (Откидач, 2013, с. 20).

Микола Мозговий у своїх наукових працях особливо суттєве значення приділяв виокремленню найхарактерніших стильових та лексико-мелодичних ознак українського шлягеру, розуміючи надзвичайну важливість поширення української естрадної пісні в масовій культурі як ефективний інструмент популяризації української культури та важливий історичний етап еволюціонування української музики. Він відзначав, що в 70-х рр. загальною ознакою світової естради, як різновиду масової культури, стає поширення шлягерів (від нім. «Schlager» — ходовий товар та «schlagen» — бити в барабан) — особливо популярних пісень, підпорядкованих музичній моді. Характерними особливостями шлягеру є стандартність тематики (наприклад, тема кохання), простота тексту, виразність ритміки, лапідарність сюжету, образно-лексична стереотипність у поєднанні з оригінальністю провідного образу (Мозговий, 2008, с. 72).

Як зазначав композитор в одному з інтерв'ю: «У країні не діє закон про авторські права, процвітає піратство. За кордоном артист живе за рахунок сум від продажу альбомів, касет, використовує кліпи та концерти для рекламування своєї продукції. А у нас усе перевернули з ніг на голову. Випуск альбому стає статтею не прибутку, а колосальних витрат. Композиторам і поетам не вигідно писати, отримуючи копійки» (Островський, 2008). Але, водночас, український шоу-бізнес поступово стає конкурентоспроможним. Цьому сприяють фактор публічності та стрімкий розвиток медійних засобів.

Надаючи особливої важливості становленню сучасної української розважальної естрадно-танцювальної музики, М. Мозговий

досліджував ключові фактори, які є визначальними для шлягермейкерської технології. До них ним було віднесено нескладний і зрозумілий текст та музичну тему, а також чіткий та, водночас, оригінальний ритм у танцювальному або баладному жанрах, різкий контраст у поєднанні куплету і приспіву.

У дисертаційному дослідженні Олени Мозгової «Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури» проаналізовано науково-дослідницький, композиторський, поетичний та виконавський напрями діяльності М. Мозгового та його вплив на формування української масової музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ ст. Відзначалось, що творчість М. Мозгового як виконавця та композитора сформувалась на основі поєднання національних фольклорних традицій і нових течій масової української музичної культури. Композитор вмів поєднувати різні музичні стилі: фолк, джаз, поп та авторську пісню. Науковиця зазначає, що композитором «уточнено сутнісну характеристику масової музичної культури та принципи взаємодії мистецтва естради та публіки. Подальшого розвитку набули наукові положення про українську масову музичну культуру як цілісне явище та розкриття її взаємозв'язків з національними фольклорними традиціями» (Мозгова, 2013).

Без сумніву, відомий естрадний композитор, науковець, непримиренний борець із «фанерою» був надзвичайно колоритною фігурою в українській культурі та зробив значний внесок у розвиток естрадного пісенного жанру та дослідження еволюційних процесів в українській пісенній естраді кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Висновки. Аналіз сучасної наукової літератури, присвяченої проблемам історичного розвитку пісенної естради та шоу-бізнесу, засвідчив, що ця проблема і нині є чи не найменше вивченою сферою національної культури. Микола Мозговий як науковець перший системно досліджував еволюційні процеси в українській музичній естраді. У своїй дисертації науковець зумів визначити немало чинників, які визначають рівень масовізації вітчизняної естради, проаналізував особливості історичного розвитку української естради, дослідив роль супровідно-технічних засобів.

Особливого значення Микола Мозговий надавав сучасним ринковим механізмам та культурним чинникам як визначальним факторам еволюційного розвитку естрадного пісенного жанру.

Також саме в працях цього професійного співака і композитора здійснено значний внесок у формування теоретичних основ у галузі естрадного вокального виконавства та дослідження шляхів упровадження сучасних методів шлягермейкерських технологій в українську розважальну естрадно-танцювальну музику кінця ХХ — початку ХХІ ст. До ключових факторів створення шлягерів композитор відносив зрозумілий текст, переважно на ліричну тематику, чіткий та оригінальний ритм у танцювальному або баладному жанрах, різкий контраст у поєднанні куплету і приспіву.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі сучасних проблем та тенденцій формування масової музичної культури, принципів взаємодії поп-музики та публіки з урахуванням еволюційних процесів в українській музиці.

Список посилань

- Мозгова, О. М. (2013). *Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). 26.00.01. Київ.
- Мозговий, М. П. (2007). *Тенденції становлення й розвитку української естрадної пісні*. (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства). Київ.
- Мозговий, М. П. (2008). Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 10, 72–79. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_10_12.
- Мозговий, М. (2008). Історико-культурні умови розвитку української пісенної естради ХХ ст. *Народознавчі зошити*, 3–4, 313–317.
- Муха, А. (2004). Композитори України та української діаспори: довідник. *Музична культура*.
- Островський, І. (2002). Микола Мозговий: «Шоу є, а туалетів немає». *День*, 2 серпня 2002 року. Відновлено з <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/mikola-mozgoviy-shou-ie-tualetiv-nemaie>.
- Откидач, В. (2013). *Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник*. Вінниця: Нова Книга.
- Стрига, А. В. (2018). Основні форми музичної творчості Миколи Мозгового. *Культура і сучасність*, 2, 276–280. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_2_50.

References

- Mozghova, O. M. (2013). *Creativity of Mykola Mozghovi as a phenomenon of Ukrainian mass music culture*. (Author's dissertation ... Candidate of Art History). 26.00.01. Kyiv. [In Ukrainian].
- Mozghovi, M. P. (2007). *Trends in the formation and development of Ukrainian pop song*. (Author's dissertation for the degree of Candidate of Art History). Kyiv. [In Ukrainian].
- Mozghovi, M. P. (2008). Features of the Ukrainian hit in the context of the development of the national stage. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*, 10, 72–79. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_10_12. [In Ukrainian].
- Mozghovi, M. (2008). Historical and cultural conditions of development of the Ukrainian song variety of the XX century. *Narodoznavchi zoshyty*, 3–4, 313–317. [In Ukrainian].
- Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a handbook. *Muzychna kultura*. [In Ukrainian].
- Ostrovsky, I. (2002). Mykola Mozghovi: "There are shows, but no toilets". *Den*, August 2, 2002. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/mikola-mozgoviy-shou-ie-tualetiv-nemaie>. [In Ukrainian].
- Otkydach, V. (2013). *Variety singing and show business: a textbook*. Vinnytsia: Nova Knyha. [In Ukrainian].
- Stryga, A. V. (2018). The main forms of musical creativity of Mykola Mozghovi. *Kultura i suchasnist*, 2, 276–280. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_2_50. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 18.03.2021

О. Л. Крипак

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ А. КАРАМАНОВА: «КРИВА» МОВНО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

О. Л. Крипак. Фортепіанні концерти А. Караманова: «крива» мовностильової еволюції

Розглянуто особливості концертно-фортепіанного стилю А. Караманова – видатного українського композитора, творчість котрого лише останнім часом стає предметом музикознавчого дискурсу. Окреслюється «крива» мовностильової еволюції, етапи якої позначені трьома масштабними концертами композитора, останній з яких, з підзаголовком «Ave Maria», уже здобув світову популярність і увійшов до репертуару видатних виконавців як в Україні, так і за її межами. На основі повного аналізу жанрово-стилістичного комплексу феномену «фортепіанний концерт» запропоновано дефініцію поняття «концертно-фортепіанний стиль», що екстраполюється на авторський стиль А. Караманова в цьому жанрі. Означено та узагальнено характерні ознаки трьох фортепіанних концертів композитора – своєрідного циклу-триптиха, у якому через діяльність А. Караманова як композитора-піаніста втілено константні та індивідуально-новаторські ознаки жанру, що набув значення симфонізованої концептуальної моделі не лише у його творчості, а й у діяльності багатьох композиторів України та зарубіжжя кінця ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: концерт, концертно-фортепіанний стиль, А. Караманов, концертність і симфонізм, триптих фортепіанних концертів А. Караманова.

O. Kripak. A. Karamanov's piano concerts: "curve" of the style and language evolution

The article is devoted to the peculiarities of the concert-piano style of A. Karamanov, an outstanding Ukrainian composer, whose works have only recently become the subject of musicological discourse. The "curve" of style and language evolution is outlined, the stages of which are marked by three large-scale concerts of the composer, the last of which called "Ave Maria" has already gained worldwide popularity and entered the repertoire of outstanding performers both in Ukraine and abroad. Based on a comprehensive analysis of the genre-stylistic complex of the phenomenon of "piano concert", a definition of the concept of "concert-piano style" is offered, which is extrapolated to the author's style of A. Karamanov in this genre. The characteristic features of the composer's three piano concerts

are highlighted and generalized, a kind of triptych cycle, in which through the work of A. Karamanov as a composer-pianist, constant and individually innovative features of the genre are embodied, which became symphonic conceptual model not only in his work, but also in the styles of other authors of the late XX – early XXI centuries.

The relevance of the chosen topic is determined by the need for a systematic consideration of the triptych of piano concerts by A. Karamanov as a significant phenomenon of Ukrainian and world pianism at the turn of the XX–XXI centuries.

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of the style and language evolution of A. Karamanov's work, the stages of which are represented by his three piano concerts.

The methodology is a combination of general scientific and special musicological approaches to the disclosure of the stated topic. Among them are: the method of *deduction*, which determines the movement of research from the general (concert as a principle of musical thinking) to special (piano concert) and specific phenomenon (triptych piano concerts by A. Karamanov); methods of *genre* and *stylistic* analysis used in considering the drama and form of all three concerts; methods of *performance* and *texture* analysis aimed at identifying the features of Karamanov's concert pianism.

The results of the research reveal the combination of traditions and innovations in the interpretation of the genre in the concert-piano style of A. Karamanov. All three of his piano concertos are based on different models of drama and form, but common to them is the attraction to the symphonic concept, which brings the concert forms in his music closer to the symphony as a genre of "high generalizations" (Asafiev, 1971).

The scientific topicality of this research is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology it presents a comprehensive review of the aesthetics and poetics of three piano concerts by A. Karamanov, which reflect the characteristics of modern interpretation of the genre with a tendency to symphonization.

The practical significance of this scientific research is determined by the possibility of applying its provisions and conclusions in the further study of the laws of modern concert-piano style in the works of other composers. The article can be useful

for performers who turn to interpretations of Karamanov's piano concerts, as well as for teachers and students of piano departments and branches of art universities of Ukraine.

Conclusions. The review carried out in this article showed that the concert-piano style of A. Karamanov is an original phenomenon of world piano culture, and therefore requires more in-depth study and performance attention. After all, it embodies the characteristics of a new worldview paradigm, formed on the basis of classical traditions and it is considered as a "bridge" between them and modernity.

Keywords: *concert, concert-piano style, A. Karamanov, concert and symphony, triptych of piano concerts by A. Karamanov.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність обраної теми визначається необхідністю систематизованого розгляду триптиха фортепіанних концертів А. Караманова як знаково-го явища українського та світового піанізму межі ХХ–ХХІ ст.

Постановка проблеми. Фортепіанний концерт є одним з основних різновидів концертного жанру, який сформувався і функціонує як один з варіантів симфонії (сонатно-симфонічного циклу або одночастинної симфонії-поєми). Звернення композиторів сучасності до цього жанру зумовлено детермінантами, серед яких головною є світоглядна — відображення процесів взаємозв'язку історичних часів на прикладі відповідних жанрових моделей. Яскравим та самобутнім відображенням останнього є триптих фортепіанних концертів А. Караманова — композитора-філософа, майстра великих форм, який, до того ж, добре знав і володів специфікою фортепіано як інструментом універсальних можливостей. Тому концертно-фортепіанний стиль А. Караманова потребує вивчення як репрезентант не лише його індивідуальних творчих інтенцій, а й як відображення магистральних тенденцій розвитку жанру в сучасному музичному часопросторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість А. Караманова тривалий час була на маргінесі музикознавчих розвідок і лише після здобуття Україною незалежності почала вивчатися як цілісне художнє явище високого етико-естетичного змісту. Центральне місце тут посідають дослідження циклів біблійних симфоній (О. Клочкова, 2005); (О. Польшаєва, 2005); (В. Стадніченко, 2005), а також узагальнені характеристики караманівського стилю в контексті

суспільних та художньо-творчих тенденцій періоду 1990-х — 2010-х рр. (Ю. Холопов, 2005); (Ал. Шнітке, 2005); (О. Ровнер, 2005); (Г. Задніпровська, 2005) та інші автори, праці яких вміщено в збірці, виданій сестрою композитора С. Крилатовою у 2005 р. Щодо фортепіанної музики А. Караманова, зокрема його концертів, то про неї є лише окремі спостереження, які стосуються здебільшого конкретних творів (Л. Локтюшина, 1993); (І. Кошечєва, 2009), а концерти для фортепіано з оркестром (окрім Першого, про який йдеться в рецензії Ал. Шнітке (2005)), з комплексних стильових позицій не розглядалися, що і визначає наукову новизну цієї статті.

Мета статті — виявити особливості мовностильової еволюції творчості А. Караманова, етапи якої репрезентують його три фортепіанні концерти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова в концентрованому вигляді представлено в трьох фортепіанних концертах, написаних, відповідно, у 1958, 1961 і в 1968 рр. Вони позначають етапи «кривої» мовностильової еволюції автора і охоплюють три періоди його творчості — «класичний» (в іншій версії — «учнівський» або «звичайний») — до 1962 р., «модерністський» — 1963–1964 рр., «релігійний» (або період «повної творчої самостійності») — після 1965 р. (періодизація самого А. Караманова) (Рахманова, 2005).

Жанрова модель концерту для фортепіано з оркестром з властивою їй симфонічною фресковістю і змагальною віртуозністю відповідала багатьом характерним рисам особистості А. Караманова — людини, наділеної вразливою і чутливою психікою, екстраординарними музичними здібностями, масштабністю й різноманітністю творчих прагнень. І хоча титульним жанром його творчості слід уважати симфонію, фортепіанні концерти належать до становлення симфонічного методу автора та відображають різні його характерні особливості (за А. Карамановим, концерт «є симфонічним за природою» (Крылатова, 2005).

Віртуозність у широкому розумінні цього терміну органічно входить у систему координат цілісного караманівського стилю. Модус концертності долучає до системи жанрового взаємообміну, згідно з яким концерт симфонізується, а симфонія узагальнює начало і принцип концертності на концептуальному

рівні, перетворюючи «драматургію гри» в «драматургію кінцевої мети» (Арановский, 1979). Фортепіанна техніка для А. Караманова — один з найяскравіших проявів віртуозного стилю, якому доступні різноманітні комбінації засобів, що відсилають до жанрових витоків і стильових лексем музики різних епох, з якими композитор ініціює творчий діалог.

Аналіз фортепіанних концертів А. Караманова, здійснений з позицій стильової інтерпретації, допомагає відповісти на питання, що формулюється піаністами як «за роялем з ...» (Лонг, 1981), у цьому випадку, — «за роялем з А. Карамановим». Критеріями для такого (за жанром виконавського) аналізу в цій статті є пункти, запропоновані А. Корто стосовно фортепіанного стилю М. Равеля (Корто, 1965): 1) особливість музичної мови; 2) інструментальне здійснення; 3) тематичний вибір; 4) відчуті впливи.

У фортепіанному стилі А. Караманова п. 1 реалізується як особлива ладо-гармонічна система («гіперфонія» або «супертональність»); п. 2 — як відображення її закономірностей у фактурі (монодійно-гармонічний склад із відповідними фактурними формулами); п. 3 — як узагальнено-несюжетна програмність, основана на комбінаториці жанрово-стильових знаків; п. 4 — як моделювання знаків різних «образів» фортепіано, утілених у творчості видатних композиторів-піаністів минулого.

До виконавського аналізу фортепіанних концертів А. Караманова як необхідного компонента належить і розгляд композиційно-драматургічного плану твору, його синтаксичної структури, тематичних та тонально-гармонічних конструкцій, авторських ремарок щодо темпів, артикуляції, динаміки, агогіки та інших виконавських засобів, які слугують цілям надання експресії текстовим елементам і їхніх зв'язкам. Останнє для виконавського аналізу є особливо істотним, оскільки експресія та її типи (Лосев, 1995; Сокол, 1996) слугують цілям додання виконавцем образності художньому тексту в модулі комунікативної тріади «музикант — твір — слухач» (Назайкинський, 1982).

Фортепіанні концерти А. Караманова є унікальними не у формальному, а в змістовному сенсі. У них відсутні ті «штампи», іменовані в побуті «традиціями», про які у зв'язку з Першим «Юнацьким» фортепіанним концер-

том А. Караманова в іронічній формі писав Ал. Г. Шнітке: штамп № 1 — «романтично-піднесений»; штамп № 2 — «елегійно-академічний»; штамп № 3 — «об'єктивна (етюдна) музика» (Шнітке, Крылатова, 2005). Концерт для А. Караманова — спосіб спілкування з масовою аудиторією, до якої необхідно донести змістовну концепцію твору («у мене немає форми, є лише зміст» — слова самого композитора (Рахманова, 2005).

Однією з ознак, що визначають сучасний концертно-інструментальний стиль, є концентрація в музичному матеріалі творів таких властивостей сольюючого інструмента, які зумовлюють сам цей матеріал, діалектику його оформлення і розвитку. Це означає «специфікацію-універсалізацію» інструмента, орієнтацію на його типові фактурні формули, а також розширення їхньої кількості в результаті «переймання», асиміляції властивостей інших інструментів, з якими він «спілкується» в процесі концертного діалогу.

Фортепіанні концерти становлять особливу жанрово-стильову групу в «макрокосмі» караманівського авторського стилю. Автором цієї статті запропоновано визначення поняття «концертно-фортепіанний стиль», яке слугує інструментом аналізу караманівських фортепіанних концертів і конституюється як «відносно стійка змістовна модель музикування, що формується на базі стабільних генетичних норм-ознак (начало і принцип концертності, антифонність, віртуозність, властивості інструмента, типові формули гри на ньому, баланс з оркестром), яка визначає обов'язкові мобільні елементи у вигляді мовної стилістики, що йдуть від мислення та техніки композиторів і виконавців, котрі звертаються до даного різновиду музики» (Кріпак, 2012, с. 9).

Кристалізація стильових норм на рівні жанру, яка спостерігається в еволюції творчості будь-якого композитора, характерна для тих випадків, коли той чи інший жанр представлено в ній системно, як титульний. Якістю стильової репрезентативності відзначаються всі три фортепіанні концерти А. Караманова, які уособлюють типові ознаки етапів становлення його авторського стилю. За «конкретизації через жанр» (якщо перефразувати відомий вислів А. Альшванга (1964)) авторського індивідуального стилю первинним моментом у його розпізнаванні слугує жанрове повідомлення, у цьому випадку, діалог інструмента та

оркестру. Комунікативний «ланцюг» від цієї вихідної функції зумовлює розшифрування інформаційно-структурних і зрештою — образно-змістовних, емоційно-програмних елементів авторського тексту та його можливих виконавських інтерпретацій.

Отже, у понятті концертно-фортепіанний стиль зафіксовано моменти, що дозволяють отримати відповідь на деякі питання — від загальної концепції стилю автора (логіко-емоційне сприйняття стилю), типу відтвореної ним жанрової моделі (сприйняття жанрово-стильового синтезу), особливостей мови безвідносно до жанру (сприйняття авторської мови) — до трактування інструмента, його балансу з оркестром, виконавства («школи» і конкретного авторського, якщо автор є і виконавцем), темброво-фактурного комплексу твору (фоніко-технологічний аспект сприйняття стилю).

А. Караманов належить до плеяди композиторів-піаністів. Він був першим виконавцем більшості своїх фортепіанних творів, зокрема і концертів. Фортепіано відіграло роль і в інших жанрах його музики як джерело, прообраз звучання «нефортепіанних» творів (вокальних, інших інструментальних зразків). У фортепіанному стилі композитора («концертно-фортепіанний» стиль тут є його вершиною і концентратом у плані стильової єдності «автор — інструмент») спостерігається загальна тенденція, яка в цій статті характеризується як академізм: А. Караманову не властиві такі крайнощі, як переважання ударно-шумових ефектів чи імітація «співу» на інструменті. Композитор синтезує ознаки двох основних моделей фортепіанного стилю — ілюзорно-педальне (біфонічне) і реально-безпедальне (монофонічне) фортепіано (Сирятський, 2003). Пріоритетом у стилі фортепіанного письма та гри А. Караманова є перша з них, що йде від Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Ж. Равеля, С. В. Рахманінова, О. М. Скрябіна; друга ж — М. П. Мусоргський, Б. Барток, І. Ф. Стравінський, С. С. Прокоф'єв — представлена епізодично, у зв'язку з втіленням характеристичних, зокрема гротескних, образів.

Загальний напрям у сприйнятті фортепіанного стилю А. Караманова можна визначити як тенденцію до колористичного трактування інструмента. Через реєстровку, але з чітким урахуванням фактурно-гармонічних формул, «зручних» для виконавців, у піанізмі А. Кара-

манова відтворюються звучання різноманітних оркестрових тембрів.

«Тембровість» фортепіанного письма А. Караманова більшою мірою проявилася у фортепіанних концертах, де можна почути реальні діалоги інструмента й оркестру, дуети та інші ансамблеві поєднання фортепіано та оркестрових *solī*. У сольній фортепіанній музиці завдання тембрового моделювання вирішується композитором у межах тісного зв'язку з жанрами. У ранніх опусах, що базуються на первинних жанрах — пісенних, моторно-танцювальних, — фактура диференціюється двошарово (відповідно до партій рук піаніста), а стильовою моделлю є ілюзорно-педальне фортепіано. Та сама модель загалом зберігається і у фортепіанних творах «додекафонного» («модерністського») періоду творчості композитора, але з переорієнтацією на горизонтальну лінеарність у фактурі («П'ятнадцять концертних фуг», триптих «Пролог, Думка і Епілог»). Концертність цих творів, відображена в їхніх назвах, фігурує не як певна жанрова форма («концерт без оркестру»), а сягає «началу і принципу» концертності (Асаф'єв, 1971). Для А. Караманова і фортепіанна fuga є концертною формою, оскільки в ній діє принцип діалогу: змагання-спілкування, змагання-угоди голосів, що спільно музикують.

Структурна поетика фортепіанної концертності найповніше розкривається в антифонному поєднанні інструмента й оркестру — у жанрі власне фортепіанного концерту. Концентратом авторського концертно-фортепіанного стилю А. Караманова стали його концерти, серед яких виокремлюється Третій «Ave Maria». Цей твір має всі ознаки власного стилю («стиль одного епохального твору», за В. Холоповою (2000)), що дозволяє провести паралель між поняттями «концертно-фортепіанний стиль А. Караманова» і «стиль Третього фортепіанного концерту». Спільними ознаками тут є: симфонічне трактування інструмента, що виражається в градаціях його концертних функцій від «другого оркестру» (подвійні експозиції тем) до додаткового оркестрового тембру (фони за тематичного рельєфу в оркестрових голосах); синтез двох семантико-композиційних моделей жанру — одночастинної поемної і циклічної.

Характерно, що циклічність у Третьому концерті не передує, а змінює одночастинну

поемність перших двох концертів, відображаючи таким чином логіку стильового становлення, зворотній хід історичної еволюції жанру: спочатку — концерт-цикл, потім — концерт-поема. Естетично це відтворює модель стильової еволюції мислення А. Караманова — від синтезу («стиснення» циклу в одночастинність) до діалогу (антитектичний контраст-єдність частин циклу його розгортається з основоположної інтонаційної першої ідеї, за словами самого композитора, «великої монопоспівки»).

У концертно-фортепіанному стилі А. Караманова простежується певна динаміка, основана на співвідношенні двох художніх модулів — концертності і симфонічності. Принцип їхнього співвідношення може бути визначений як «виведення другого з першого»: з динаміки концертного діалогу зростає діалектика симфонізму, що у зворотному напрямку впливає на становлення концертності і жанру концерту у творчості композитора. Принцип симфонічної концертності в А. Караманова не зводиться до традиційних семантико-композиційних рішень: сонатної форми або сонатної циклічності. Форма в караманівських фортепіанних концертах народжується з динаміки діалогу, поширюючись на всю композиційну схему, що формується відповідно до акцентованих композитором закономірностей концертного жанру. «Концерт» в А. Караманова в цьому контексті мислиться як принцип, що накладається, начебто, поверх рамок типових моделей концертної форми і постає як синтез жанрів, що історично зумовлювали виокремлення концерту як жанрової форми.

Це відображено в еволюції цілісного фортепіанного стилю А. Караманова, що відбувалась як реалізація концертності від її зовнішніх специфічних ознак (антифони, віртуозність) до універсалізації (трактування фортепіано як інструмента-оркестру). Перебіг цієї еволюції також зумовлює виникнення композиційно-драматургічних рішень його фортепіанних творів: від «готових» форм-схем (тут показовий одночастинний Перший «Юнацький» концерт), «концертизації-циклізації» різних жанрових моделей (фортепіанні цикли «модерністського» періоду) — до остаточної інтеграції модулів концертності і симфонічності в Третньому концерті «Ave Maria».

Злиття цих стилеутворюючих модулів виникало з двох джерел — театральнопластичного (свої симфонії композитор називав «великими балетами») і божественно-літургійного (тексти Святого Письма). У сукупності зазначені джерела становлять узагальнені програми фортепіанних концертів композитора, причому ранні два концерти тяжіють до «пластики», а в Концерті «Ave Maria» обидва джерела створені в співвідношенні «земне-піднесене» відповідно до оприлюдненої автором програми твору.

Фортепіанний стиль А. Караманова розглянутий на основі методики, запропонованої А. Корто стосовно письма для цього інструмента К. Дебюссі і М. Равеля. Пункт 1 у А. Корто — «особливість музичної мови» — у фортепіанному стилі А. Караманова мова виступає як змішана тонально-модальна система; пункт 2 — «інструментальне здійснення» — характеризується оркестрово-кolorистичним трактуванням інструмента; пункт 3 — «тематичний вибір» — тяжіє до узагальнено-несюжетної програмності; пункт 4 — «відчуті впливи» — фортепіанна школа провідних композиторів-піаністів — С. В. Рахманінова, О. М. Скрябіна, С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, Ал. Г. Шнітке); із зарубіжних авторів — М. Равель, частково Б. Барток, О. Мессіан, К. Пендерецький.

Трактування жанру фортепіанного концерту в А. Караманова відображає тип авторської рефлексії. Для художньої особистості композитора — людини, наділеної тонкою і чутливою психікою, винятковим музичним даруванням, — характерна масштабність виразу, продуманість та філософсько-естетична глибина концепцій, що повністю досяжна лише у великих формах — концерті та симфонії. Фортепіанні концерти А. Караманова при всіх відмінностях у трактуванні жанрової моделі єдині в змістовному модулі симфонізму-концертності, а тому можуть розглядатися як циклічна тріада (за аналогією з циклами його «біблійних» симфоній).

Графічна «крива» мовностильової еволюції А. Караманова в жанрі фортепіанного концерту простежується в аналітичних етюдах концертів, запропонованих у відповідних дослідженнях автора цієї статті (Кріпак, 2012) та є першим досвідом їхнього комплексного вивчення в аспекті концертно-фортепіанного стилю автора. Перший «Юнацький» концерт

втілює композиційно-семантичну модель концерту-поєми, тобто поєднує ознаки сонатної форми й циклу. Однак і цьому ранньому твору властива стильова інтерпретаційність як відмінна ознака мислення А. Караманова. Композитор акцентує на мобільних ознаках жанру, зіставляє, згідно з К. Дальхаузом, його функції, що «віддають» — «беруть» (Dahlhaus, 1973), у результаті чого виникає жанрово-стильовий синтез змістовного рівня, що проявляється через драматургію. Сонатно-симфонічна логіка з властивою їй «драматургією кінцевої мети» завжди протистоїть поемно-сюїтній «драматургії гри» (Арановський, 1979), яка ніби вторгається в неї, суперечить їй. У результаті емоційно-ігрове начало, пов'язане з юнацьким темпераментом автора, перебиває напруженість наскрізного симфонічного процесу, який у Концерті реалізовано через «готову» сонатну композицію, модифіковану за допомогою вставок-епізодів.

Перший концерт за драматургічним рішенням є театральним, узагальнено програмним, що в поєднанні з емоційно-ігровою логікою в розвитку тематичного і фактурного матеріалу дозволяє визначити його як поему «масок, які звучать». Композитор користується принципом комбінаторики жанрових і стильових знаків, так би мовити, екстраполюючи на себе апробовані концертно-фортепіанною практикою образи в їхньому типовому семантичному висвітленні. Ці образи радше віртуальні, «штучні», ніж внутрішньо-емоційні. Так сприймаються в загальному контексті «ігрової» форми концерту і «емоційно-піднесена» тема головної партії, і «похмура», «трагічно-пафосна» каденція соліста. Це — «крайнощі» в авторській рефлексії, а не діалектично детерміновані сонатно-симфонічні антитези.

У Другому концерті, навпаки, саме ці антитези посідають чільне місце. Композитор розробляє принципи конфліктної драматургії під знаком концертно-симфонічного стилю, передусім, Д. Д. Шостаковича. Другий концерт є одночастинним, як і Перший, але наділений, на відміну від нього, явними атрибутами класичної симфонічності: у формі постійно підкреслюється наявність безперервного наскрізного розвитку, що створюється за допомогою похідності контрастування тем. В образному ладі Концерту доволі багато стильових альянсів, які відсилають до знакових інтоном — стильових і жанрових.

Є й прямі цитати — «Dies irae» і тема-монограма Д. Д. Шостаковича, які разом з жанровими цитатами («марш», «вальс») і стилістикою лістівсько-скрябінської фортепіанної фактури стають джерелом інтонаційних перетворень і «протиборств», аж до реалізації принципу тематичної взаємозамінності, оперування темами-антиподами, що стає можливим завдяки принципу моноспівковості як атрибута архітекtonіки караманівської музичної форми, що вперше спостерігається в Другому концерті.

Однак модельований у Концерті конфліктний симфонізм не стає ознакою авторського концертно-фортепіанного стилю А. Караманова. Ця модель ним лише апробується, а не реалізується до кінця: зовнішня конфліктність тем перетинається з їхньою внутрішньою спорідненістю, але образне зближення (наприклад, «вальсу» теми побічної партії і теми «року» з початку розробки) є багато в чому штучним, що надає протилежний результат — конфліктність народжує аконфліктність.

До безперечних переваг Другого концерту належить кристалізація в ньому типових фактурно-гармонійних формул авторського фортепіанного стилю, ще не усталених в Першому концерті. Фортепіанне письмо/мова автора стає тут лаконічнішим, що пов'язано з усвідомленням специфіки і значенням асинхронності-синхронності в координації партій рук піаніста: опорні позиційні моменти в одній партії вможливають імпровізаційну свободу і «політність» в іншій. У Другому концерті зберігається колористичний оркестр Першого, але функції його груп та інструментів персоніфікуються. У зв'язку з цим «тембровим тематизмом» активізується роль каденційності в партії соліста, яка не обмежується однією великою каденцією, а містить немало мікрокаденцій (подвійних експозицій тем), що повністю стилістично закріплюється в Третньому концерті «Ave Maria».

Третій концерт — вершина і підсумок, «фінал» циклу з трьох фортепіанних концертів А. Караманова. Тут реалізовано авторський постулат про примат змісту, концепції над засобами його формальної реалізації. Циклічна тричастинна модель Концерту не має нічого спільного з класичною традицією і повністю визначається програмним задумом твору. За словами самого автора, підзаголовок «Ave Maria» в Концерті — лише символ

«Божественного», недосяжного в реальному земному житті. Це — «молитва», жанр якої визначає і пояснює «події», що відбуваються в драматургічних «вузлах» музики Концерту. Друга сторона авторської програми — язичницький обряд-містерія «закликання дощу». Така концепційність аконфліктного і, водночас, емоційно-напруженого типу характерна для стилістики творів «релігійного» періоду творчості композитора, у якому Третій концерт — репрезентант авторської ідеї у сфері концертно-фортепіанного стилю.

Третій концерт в аспекті еволюційної «кривої» цього стилю певною мірою ретроспективний і означає «повернення» до романтичного музичного звукоспоглядання. Однак останній уже є невіддільним для автора від етико-релігійного «містеріального» надзавдання. У музиці Концерту романтичний порив не означає «дії», а є лише «стан». Аконфліктність як ідея «Божественного» ніби гасить усі вибухи земних пристрастей, що з дивовижною точністю реалізовано в засобах мови і жанровій формі Концерту.

Автор знаходить баланс («золоту середину») в сполученні тональності і неомодальності; факторами динамізації форми стають не тонально-тематичні «рухи», а темброво-сонорні і фактурні прийоми письма, серед яких виокремлюється техніка ритмічних перетворень вихідного моноспівкового комплексу. Мобільна імпровізаційність у викладі матеріалу як відображення емоційного тону музики врівноважується стабільною, суворо розрахованою просторово-часовою архітектонікою форми у вигляді чергувань *solī-tutti*, мікрокаденцій соліста, оркестрових *solī*, які символізують божественний порядок у всьому його розмаїтті. Музика Концерту народжується з єдиного джерела — теми-епіграфа, образу «молитви», вирішеного в дусі старовинної монодії. Драматургічно тричастинний цикл Концерту є обрамленням крайніми частинами («земні пристрасті») стрижневого за значенням *Largo* («містерія-молитва»), у якому наочно представлено пластику ритмо-поліфонічного поєднання варіантів ключового секундового мікротиву з теми-епіграфа, що символізує екстатичне злиття «земного» і «Вічного».

Третій концерт відзначається, таким чином, своїм власним стилем, що збігається з основними ознаками з авторським концерт-

но-фортепіанним стилем А. Караманова. Стильова репрезентативність цього твору робить його найбільш репертуарним, порівняно з Першим і Другим, відомими переважно через виконання сольної партії самим композитором. Цей твір ще недооцінений у практиці фортепіанно-концертного музикування. Лише останнім часом, у зв'язку з поглибленням слухацького і дослідницького інтересу до творчості А. Караманова, його фортепіанні концерти зазвучали з естради.

Висновки. У цій розвідці виокремлено та узагальнено характерні жанрово-стильові ознаки трьох фортепіанних концертів композитора — своєрідного циклу-триптиха, у якому через творчість А. Караманова як композитора-піаніста втілено константні та індивідуально-новаторські ознаки жанру, що набув значення симфонізованої концептуальної моделі не лише в його творчості, але й у багатьох композиторів України та зарубіжжя кінця ХХ ст. У творчому доробку А. Караманова (1934–2007 рр.) — композитора-симфоніста за типом мислення — особливе місце посідають три зазначені фортепіанні концерти, у яких дзеркально відображається еволюція його стилю. Ознаками цього стилю є гіпертекстуальність — охоплення біблійної тематики в грандіозних циклах симфоній, що потребувало вироблення особливого типу програмного симфонізму з акцентуванням тих інтонаційних джерел, які відповідають умовній символічній сюжетіці.

А. Караманов, будучи майстром оркестру, постійно звертався до його камерного аналога — фортепіано, «образ» якого втілюється в різноманітних інтонаційних проявах та багатоскладовій техніці письма. Вихідною моделлю фортепіанного концерту для А. Караманова слугує концерт-симфонія — особливий гібридний жанр, який дозволяє поєднати симфонічне узагальнення з віртуозною технікою музичного діалогу та імпровізаційною свободою як атрибутами сольного концертного жанру.

Еволюційна динаміка індивідуально-авторського стилю А. Караманова відповідає творчим прагненням етапів його мистецької діяльності (періодизація здійснена самим автором) — «учнівського» («класичного»), «модерністського» («авангардного») та «релігійного» («неоромантичного»). Водночас стиль цього композитора асимілює на особи-

сто-творчому рівні багато ознак, притаманних новим парадигмам музичної естетики ХХ ст.

Графічну «криву» еволюції караманівського стилю в його загальноестетичних та етико-світоспоглядальних нормах-ознаках й техніці письма/мови можна порівняти з творчістю Ал. Г. Шнітке — сучасника і однодумця А. Караманова, у результаті чого виявляється зворотна тенденція: стиль Ал. Г. Шнітке розвивався від діалогу до синтезу, водночас як стиль А. Караманова — від синтезу до діалогу.

Кристалізація стильових норм на рівні жанру, що спостерігається в еволюції творчості будь-якого композитора, характерна для тих випадків, коли той чи інший жанр представлено в ній системно та є «титульним». Цією якістю стильової репрезентативності відзначаються у творчості А. Караманова фортепіанні концерти, що окреслюють стильові наміри та мовні орієнтації щонайменше двох часових періодів його становлення як творчої особистості. Світоспоглядальний вектор мистецької діяльності автора цих творів визначив жанрово-стильову оригінальність його творчості, де провідна роль належить концертно-симфонічному принципу мислення композитора-симфоніста, що зумовлює наскрізну присутність цього принципу в наповненні будь-якого інтонаційного контенту його творів, зокрема трьох концертів для фортепіано з оркестром.

Перспективи подальших досліджень заявленої в цій статті теми вбачаються в екстраполяції її положень на подальше вивчення творчості як самого А. Караманова, зокрема його творів концертно-фортепіанного стилю, що не лише виступає як репрезентант його індивідуальних творчих інтенцій, але й відображає магістральні тенденції розвитку жанру в сучасному музичному часопросторі, так і поглибленого вивчення творчості його сучасників та послідовників, котрі зверталися до жанру фортепіанного концерту.

Список посилань

- Альшванг, А., Бернадт, Г. (Ред.). (1964). Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского). *Избранные сочинения*. (Т. 1, 97–103). Москва: Музыка.
- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания. Проблема жанра в музыке 1960–1975 гг.* Ленинград: Советский композитор.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение.
- Заднепровская, Г., Крылатова, С. (Ред.). (2005). Риторические фигуры в музыке ХХ века (на примере творчества А. Караманова). *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 284–254). Москва.
- Клочкова, Е. (2005). *Библейские симфонии Алемдара Караманова*. Москва: Классика-XXI.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы*. Москва: Музыка.
- Кошечева, И. (2009). Фортепианные произведения А. С. Караманова. *Музыка и время*, 9, 16–22.
- Кріпак, О. Л. (2012). *Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Крылатова, С. (Ред.). (2005). Беседа Александра Соколова с Алемдаром Карамановым. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 200–213). Москва.
- Локтюшина, Л. Ю. (1993). *Фортепианное творчество Алемдара Караманова: дипломная работа*; А. С. Белоненко (Научный руководитель), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, кафедра истории музыки [рукопись].
- Лонг, М., Мильштейн, Я. (Ред.) (1981). За роялем с Клодом Дебюсси. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (с. 38–74). Москва.
- Лосев, А. (1995). *Форма. Стиль. Выражение*. Москва: Мысль.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
- Польдяева, О., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 102–131). Москва.
- Рахманова, М., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Музыка — проводник звучащего мира. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 40–49). Москва.
- Ровнер, А., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Уникальный творческий путь Алемдара Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 196–200). Москва.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва*. Харків: Факт.
- Сокол, О. В. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — «Музичне мистецтво»). Київ.
- Стадниченко, В., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Евангелие от Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи,*

- беседы, исследования, радиопередачи (с. 144–152). Москва.
- Холопов, Ю., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 76–95). Москва.
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства*. Москва: Лань.
- Шнитке, Ал., Крылатова, С. (Ред.) (2005). В поисках своего пути. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 29–33). Москва.
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern; Munchen; Francke.
- References**
- Alschwang, A., Bernand, G. (Ed.) (1964). Problems of genre realism (On the 70th anniversary of the death of A. S. Dargomyzhsky). *Izbrannye sochineniya*. (Vol., 1, 97–103). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Aranovsky, M. (1979). *Symphonic searches. The problem of genre in music 1960–1975*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Asafiev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie. [In Russian].
- Corto, A. (1965). *About piano art: Articles. Materials. Documents*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern; Munchen; Francke. [In German].
- Kholopov, Yu., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Outsider of Soviet music: Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 76–95). Moscow. [In Russian].
- Kholopova, V. N. (2000). *Music as an art form*. Moscow: Lan'. [In Russian].
- Klochkova, Ye. (2005). *Biblical Symphonies of Alemdar Karamanov*. Moscow: Classics-XXI. [In Russian].
- Koshcheyeva, I. (2009). Piano works by A. S. Karamanov. *Muzyka i vremya*, 9, 16–22. [In Russian].
- Kripak, O. L. (2012). *A. Karamanov's concert-piano style (based on three concerts for piano and orchestra)*. (Author's dissertation, Candidate of Art History). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Krylatova, S. (Ed.) (2005). Conversation of Alexander Sokolov with Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 200–213). Moscow. [In Russian].
- Loktyushina, L. Yu. (1993). *Piano works by Alemdar Karamanov: diploma work; A. S. Belonenko (Scientific superintendent), St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Department of Music History [manuscript]*. [In Russian].
- Long, M., Milstein, I. (Ed.) (1981). At the piano with Claude Debussy. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* (pp. 38–74). Moscow. [In Russian].
- Losev, A. (1995). *Form. Style. Expression*. Moscow: Mysl. [In Russian].
- Nazaykinsky, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Poldyaeva, O., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Apocrypha or message? About the work of Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 102–131). Moscow. [In Russian].
- Rakhmanova, M., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Music is the conductor of the sounding world. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 40–49). Moscow. [In Russian].
- Rovner, A., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Alemdar Karamanov's unique creative path. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 196–200). Moscow. [In Russian].
- Schnittke, Al., Krylatova, S. (Ed.) (2005). In search of his way. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 29–33). Moscow. [In Russian].
- Sokol, O. V. (1996). *Stylistics of musical speech and terminological remarks* (Author's thesis for science degree of cand. of art history: special. 17.00.03 –“Musical art”). Kyiv. [In Ukrainian].
- Stadnichenko, V., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Gospel of Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 144–152). Moscow. [In Russian].
- Syriatsky, V. O. (2003). *Modest Mussorgsky as a reformer of piano art: manual*. Kharkiv: Fakt. [In Russian].
- Zadneprovskaya, G., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Rhetorical figures in the music of the XX century (on the example of the work of A. Karamanov). *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 284–254). Moscow. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.03.2021

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.15>
УДК 75.021.32-035.676.332.2.071.1(477)Бруєвич“199”(045)

О. В. Ламонова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна

АКВАРЕЛІ ЛЮДМИЛИ БРУЄВИЧ 1990-Х РР.

О. В. Ламонова. Акварелі Людмили Бруєвич 1990-х рр.

Людмила Бруєвич — одна з найвідоміших сучасних вітчизняних мисткинь-графіків. Найпопулярнішими серед її творів є офорти, для розфарбовування яких авторка використовує акварель чотирьох кольорів (червоний крапак, зелений смарагдовий, вохра і золотий): «Ніч» (1991), серія «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза», усі — 1994), «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (об. — 1997). Але протягом 1990-х рр. Людмила Бруєвич активно працювала не лише над офортами, але й над акварелями. Серед них є твори, основані на несподіваному використанні фольклорних джерел («Туга» (1992), «Русалочка», «Королева-русалка»), біблійних образах («Трапеза», «Алілуя» (усі — 1995)), прийомах наївного мистецтва («Мисливець» (1998)). Художниця створювала також акварельні мініатюри. Пластичні образи, знайдені в акварелях, могли пізніше використовуватися в офортах. Акварелі є органічною та невіддільною складовою графіки мисткині.

Ключові слова: Людмила Бруєвич, українська графіка 1990-х рр., акварель.

О. Lamonova. Liudmyla Bruievych's watercolors in the 1990s

The aim of this study is to analyze in detail the watercolors by Liudmyla Bruievych, made in the 1990s: “Tuha” (1992), “Raiuvannia” (1993), “Trapeza” (1995), “Myslyvets” (1998) and others.

Methodology. The study of the works of the new generation of Ukrainian artists, which was completely formed after 1991, is just beginning. In particular, it refers to Liudmyla Bruievych, one of the most famous contemporary domestic graphic artists. The vast majority of publications about her works are popular and belong more to the genre of essay or interview (Bychkova (2000), Ivanochka (2012), Taran (1998, 2000, 2001, 2002, 2002), Shapiro (2012)) or are reviews for personal exhibitions of the artist (Lamonova (2004, 2004), Ostrovskiy (2002)). Among them there are extremely interesting texts of high literary quality (Tytarenko (2004), Borysova (1998), Panasiuk (1998, 1999)), but it is hardly possible to call them scientific researches.

Results. Liudmyla Bruievych is one of the most famous contemporary domestic graphic artists. The most popular of her works are etchings, for which

the author uses watercolor of four colors (cerise paint, emerald green, ocher and gold): “Nich” (1991), series “Spokii” (“Koty”, “Rusalka”, “Try ryby”, “Ryba”, “Vaza”, all — 1994), “Tanok vuzhiv abo Neskinchennist”, “Doistorychna tvaryna abo Drakon” (both — 1997). But during the 1990s, Liudmyla Bruievych actively worked not only on etchings, but also on watercolors. Among them there are works based on the unexpected use of folklore sources (“Tuha” (1992), “Rusalochka”, “Korolevarusalka”), biblical images (“Trapeza”, “Hallelujah” (all — 1995)), techniques of naive art (“Myslyvets” (1998)). The artist also created watercolor miniatures.

Novelty. This article is in fact the first scientific publication about the works of an interesting modern domestic graphic artist.

The practical significance. The research is a part of the individual planned theme of the author “Peculiarities of national tradition interpretation in the Ukrainian graphics of the 90s of the XX century. — 10s of the XXI century” and the general planned theme of Fine and Decorative Applied Arts department of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology of M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine “Ukrainian art from the Middle Ages to modern times: the search and formation of national identity in the context of world cultural space”.

Conclusions. Watercolors are an organic and integral part of the artist’s graphics. Plastic images found in watercolors could later be used in etchings.

Keywords: Liudmyla Bruievych, Ukrainian graphics of the 1990s, watercolor.

Постановка проблеми. Графік Л. Бруєвич належить до вітчизняних митців, які повністю сформувалася вже після 1991 р., більше того — вона є однією з найвідоміших і найпопулярніших художниць цього покоління, яка до того ж плідно працює та активно експонується як в Україні, так і за кордоном. Але наукове вивчення її доробку фактично лише розпочинається.

Зв’язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми автора «Особливості інтерпретації національної традиції в українській графіці 90-х рр. ХХ ст. — 10-х рр.

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

XXI ст.» і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Українське мистецтво від Середньовіччя до Новітнього часу: пошук і формування національної своєрідності в контексті світового культурного простору».

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Більшість розвідок, присвячених творчості Людмили Бруєвич, має популярне спрямування і належить радше до жанрів есе чи інтерв'ю (Бичкова (2000), Іваночка (2012), Таран (1998, 2000, 2001, 2002, 2002), Шапіро (2012)) або є відгуками на персональні виставки мисткині (Ламонова (2004, 2004), Островський (2002)). Серед них трапляються тексти надзвичайно високої літературної якості (Титаренко (2004), Борисова (1998), Панасюк (1998, 1999)), але назвати їх науковими дослідженнями навряд чи можливо. Ця стаття є фактично першою науковою публікацією про творчість цікавої сучасної вітчизняної художниці-графіка.

Мета статті — докладно проаналізувати акварелі Людмили Бруєвич, виконані в 1990-х рр.: «Туга» (1992), «Раювання» (1993), «Трапеза» (1995), «Мисливець» (1998) тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Людмила Бруєвич — одна з найвідоміших сучасних вітчизняних художниць-графіків. Найпопулярнішими її творами є офорти, для розфарбовування яких авторка використовує акварель чотирьох кольорів (червоний краплак, зелений смарагдовий, вохра і золотий): «Ніч» (1991), серія «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза», усі — 1994), «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (об. — 1997).

Дослідники, котрі вивчали доробок мисткині, найчастіше згадують про міф (Борисова (1998), Бичкова (2000)), народне та наївне мистецтво (Іваночка (2012), Таран (2000)), і тому той факт, що художниця народилася (і навчалася) в Києві¹, сприймається як несподіване відкриття. Утім, інші мистецтвознавці

шукають «ключі» до графіки мисткині в іконописі (Борисова (1998)), українському бароко (Борисова (1998), Таран (1998), Таран (2001, с. 4)) та навіть в опері (причому саме «опері Великого стилю», з дещо умовними, але помпезними декораціями, зворушливими у своїй наївності «спецефектами» та обов'язковою Примадонною) (Панасюк, 1998, с. 50)).

Але, окрім офорту, Людмила Бруєвич працює також у техніці акварелі. І хоча сама мисткиня зазначала: «Акварелі спонтанні, зроблені в якості відпочинку від офорту більше для себе, ніж для публічного експонування (виставляються рідше, ніж офорти)», вони становлять невіддільну та органічну частину її графіки.

У 1992 р., тобто майже одночасно з ранніми, ще не ілюмінованими, офортами, як, наприклад, «Дівчинка з цуценям», «Примхлива дама», «Ніч» (усі — 1991), «Святе Сімейство», «І на престолі Був Сидячий», «Весела пісенька», «Вечірня пісня» (усі — 1992), Людмила Бруєвич створює акварель «Туга». Мисткиня не випадково зазначає про «усвідомлення національного коду <...> уникаючи прямого цитування фольклорних здобутків» (Бруєвич, 2019, с. 184–185). Подібний шлях, найлегший і, на жаль, чи не найпопулярніший, здався художниці нецікавим. Продовженням «Туги», тобто, звичайно, використаного в ній способу відносно «прямого цитування фольклорних здобутків», може вважатися хіба що офорт «Козак Мамай» (2006), де аналогічні «цитати» є ще «чіткішими».

І все ж таки «Туга» — акварель надзвичайно виразна і для доробку Людмили Бруєвич нетипова. Не випадково вона — чи не єдиний її твір «без тексту» — каліграфічно виписана та така, що займає чималу площу твору та відіграє відповідну роль у його «змістовому наповненні». Адже сюжет, який ілюструє «Туга», «прочитується» і без нього, хоча не так на «раціональному», «словесному», як на «чуттєвому», так би мовити, інтуїтивному рівні². Насправді досить складно зрозуміти (а тим більше пояснити), як пов'язані герой

1 Мисткиня закінчила Дитячу художню школу (1981), потім Київський художньо-промисловий технікум (1985), навчалася в Українській академії мистецтв (1988–1994). Член Національної спілки художників України (1994).

2 Принципову «нелітературність» творів мисткині неодноразово відзначала, наприклад, Л. Таран (1998; 2001, с. 4): «Аркуші Людмили Бруєвич природно надаються множинності різночитань, "пояснень", тлумачень. Ми звикли до "літературності" сюжетів, надто фігуративних зображень. А тут — інше. Тут — поєднання непоєднуваного, стилізовані образи мовчання і наповненості буттям»; «Аркуші Людмили Бруєвич просто, легко надаються різночитанню, різнодумаченням — але не шукаймо тут очевидної "літературності". Може, мистецтвознавці охрестили б метод художниці як компроміс нефігуративності й наративу. Як на мене, <...> офорти Л. Бруєвич — поєднання непоєднуваного, втілення мовчання і наповненості буття».

на коні, зображена в несподіваному «горизонтальному» ракурсі уквітчана героїня та ще одна, довговолоса, красуня. Художниця пояснює: «Туга» — «лише спогад про дружину та доньку, що перетворилась на русалку»; саме тому донька — у «човні русалчиному», а в руках тримає весло. Ми ж (без цих пояснень) навіть не знаємо, хто з них є реальністю, а хто — спогадом, більше того — хто є живим, а хто — мертвим. Водночас оповідь у «Тузі» зовсім не лаконічна, радше навпаки — щедра, багатослівна, сповнена численних подробиць і деталей. Тут і квіти, і птахи, і тварина, яка відпочиває і схожа на фантастичних істот Марії Приймаченко. Причин та наслідків «туги» вони, однак, не прояснюють (більше того, ми й у цьому випадку, знову-таки, остаточно не знаємо, що з-поміж усіх цих птахів-квітів є «справжнім», а що — «уявним», намальованим, вишитим чи просто символічним). Однак з усіх ранніх творів художниці «Туга» є одним із таких, що інтригує найбільше.

Доцільно відзначити доволі несподіване кольорове рішення акварелі. Адже тут немає ані червоного, ані зеленого (двох найулюбленіших фарб Людмили Бруєвич), а замість золотавого (знову-таки — «брендового» для мисткині) — умбра. Головне ж — художниця використовує унікальний для себе фіолетовий, фіалковий, майже чорнильний колір. Це, ймовірно, єдиний випадок у її доробку, така собі «колористична пригода» (у дечому навіть «колористична авантюра»). Але, як це не дивно, пояснення цього «інциденту» є (чи здається?) надзвичайно простим: фіолетовий — загальновідомий колір-символ суму,

туги та навіть смерті (у будь-якому разі, жалоби)¹.

У наступні роки художниця, активно створюючи офорти (тепер уже розфарбовані чотирма «канонічними» фарбами), не полишала техніки акварелі. Синхронно з серією «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза», усі — 1994) та аркушами «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (об. — 1997) вона створює «Раювання» (1993)², «Трапезу» (1995)³, «Мисливця» (1998).

«Є в Л. Бруєвич офорт (насправді акварель — О. Л.) під назвою “Раювання”. Взагалі, це її улюблене слово⁴. Мені здається, воно для неї означає особливий лад у душі, у домі, гармонію зі світом. Радісна щоденна праця, яка давно переросла у творчість. Барви і гра форм, перетікання простору і часу, глибинний спокій» (Таран, 2002). На відміну від Л. Таран, І. Островський (2002) намагається від теми не відходити: «Завершує ряд (чи навпаки?) “Раювання”: усамітнення і безтурботність, гармонія чоловічого та жіночого начал, сліпе щастя, не забруднене надмірною цікавістю гріха. Ідилія між царствами, сотвореними в три останні дні перед відпочинком... Усередині — два всевидячі ока, які поки що пестять слухняних дітей» (с. 7). Натомість, на думку А. Бичкової (2000), час Гармонії і Щастя у «Раюванні» вже минув: «Ось прозорий і світлий райський сад (акварель “Раювання”), замкнутий за законами любові в тендітну оболонку серця. Ще мить, і вона розлетиться на мільярди гострих уламків, оскільки Адам і Єва вже ринули в любов-

1 У цьому відношенні експеримент з «Тугою» у доробку Людмили Бруєвич — навіть не виключення, а унікал. Адже «Її кредо: жодних “темних” пристрастей, депресивних настроїв у роботу не привносити. Відповідальність за гармонію у власній творчості — і перед тим, хто потім матиме офорт перед своїми очима. Але буває зворотне — коли авторка відчуває на віддалі свої витвори буквально як мати дитину, коли з нею коїться щось недобре...» (Таран (2002)). Що ж до безпосередньо «Туги», то «Це майже єдина спроба умброю та фіолетовим кольором робити і осмислювати перші кроки в композиції навмання. <...> Умбра мало схожа на помаранчевий чи жовтий, а от фіолетовий дійсно символізує сум, тугу чи смерть» (коментар Л. Бруєвич).

2 У 1993 р. було створено також акварель «Кохання». Твір має розміри 8 x 10 і може вважатися акварельною мініатюрою. У ньому було запропоновано пластичний мотив, який через чотири роки буде використано в офорті «Танок вужів, або Нескінченність».

3 У 1995 р. були створені також акварелі «Ваз», «Мрійлива тваринка», «Русалочка», «Алілуя», «Кохання», «Королева-русалка», «Небо», «Трилика істота», «Сумна чорна собака Ніка». Перші п'ять мають розміри відповідно 6 x 8; 6 x 8; 9 x 8, 5; 11 x 13; 8 x 10, тобто знову-таки є акварельними мініатюрами.

4 Це спостереження подає також І. Островський (2002): «Кажуть, улюбленим словом цієї дивовижної жінки є похідне від магічного поєднання літер, яким означають наші потаємні мрії та прагнення. Це — раювання. Воно несе в собі безліч символів, але головний, це зачарованість рівновагою між внутрішнім і оточуючим світом. Вона (рівновага) була на початку — поки цікавість не взяла гору над забороною — до неї прагнуть у кінці. Ще кажуть, що її роботи подобаються всім: фахівцям — з причин віртуозності техніки, інтелектуалам — імпує багатство поля естетично-філософських інтерпретацій, невтаємничені ж глядачі оперують слабо аргументованою побутовою категорією “бо гарно”. І все це незбагненим чином поєднується, утворюючи ту загадкову привабливість, що нею в досконалості володіють роботи Людмили Бруєвич. Саме володіють — мов живі картини-інформатори, полотна, що своєрідно трансформують красу, знання, праісторичні символи, хвилі часу, всеохоплюючі речі й цілком земні дрібниці. Вони наповнюють відчуттям чогось знайомого, звідкись знаного — мов далекий сон — раніше баченого, але так само невловимого й вислизаючого з хижих обіймів концентрованої уваги» (с. 7).

ному пориві назустріч один одному. “Адаме, не дивись!”, — налякано закриває очі своїми рученятами фантастичний лопух. “Єво, стули уста!”, — знаками попереджує інший. Але грішники глухі, і лише тонка в’язь тексту, як символ розуму й морального закону, вписана волею автора між фігурами, зупиняє останній фатальний крок».

Отже, спробуємо й ми розібратися з цим загадковим «часом Х», тому що обидва процитовані дослідники, й І. Островський, й А. Бичкова, нібито праві. Але це неможливо. Чи не дає сама художниця якихось конкретніших підказок? Можливо, така підказка — саме несподівана форма акварелі? Адже «Раювання» — не просто закомпоноване в «серце». Воно — триптих чи навіть «тетраптих», основна й найбільша складова якого доповнюється ще трьома (двома малими та одним мініатюрним) трикутними «фрагментами». Звичайно, Людмила Бруєвич і раніше експериментувала з формами своїх творів. У неї чимало трикутників («Алілуя», «Плин часу, або Українські піраміди», «Українська піраміда»). Є тондо («Небо»). Є, так би мовити, «венеціанське вікно» — закруглений зверху прямокутник («І на престолі Був Сидящий», «Вечірня пісня»). Є «поліптихи» («Сьомий ангел»). Є навіть трикутник, «вкладений» у прямокутник, вкладений, водночас, у «венеціанське вікно» («Тварина подібна орлу»). І все ж таки «серце» — це сміливо. Якщо ж форматом надається таке значення, то це, звичайно, не випадковість.

Тобто висновок — до Гріхопадіння? Тим більше ніякого змія нібито не спостерігається (проте немало інших істот — птахів, котів і особливо риб, рослин). І, до того ж, назва акварелі — не «Гріхопадіння», не «Едем», навіть не «Рай», а «Раювання», «авторське» (до того ж поширене) слово, яке художниця використовує як синонім гармонії, спокою, щастя, любові — усього найкращого та найпозитивнішого.

Слід окремо відзначити ці «схвильовані» рослини з рученятами, що затуляють очі та

рот. До речі, сама художниця називає їх зовсім не «лопухами», а «зеленими левами, що мімікують у райському середовищі». Але, так чи інакше, лопухи чи леви — невже вони ані на що не натякають? Невже не привносять у гармонію Раювання не дисгармонію, поки що, але безсумнівні нотки неспокою? Будемо відвертими — привносять (особливо якщо зважити на те, що відбудеться далі). Але згадаємо й про дещо інше — власне буддійську символіку мавпячих жестів, що їх повторюють фантастичні рослини: не бачити зла, не говорити зла. Причому це не заборони, а радше щирі й добрі поради. Чи суперечать вони в чомусь щасливому стану Раювання? Ні. Щоправда, третього персонажа, який затуляв би вуха і радив би «не чути зла», в дивному товаристві рослин, тварин, птахів і людей чомусь не видно.

Утім, складну форму акварелі, яку А. Бичкова характеризує як серце, сама художниця трактує радше як яблуко (а «Трикутні фрагменти можуть утримати яблуко від падіння у чорну прірву» — коментар Л. Бруєвич). А ще — Єва («якщо уважно придивитися <...> можна побачити (збільшити на моніторі)») все ж таки тримає горезвісний фатальний плід. Це наводить на роздуми, що всі наші сподівання — марні¹.

«Трапеза» суто стилістично гармонійно вписується в немало ранніх творів Людмили Бруєвич як офортів («І на престолі Був Сидящий», «Блудниця Вавилонська» (об. — 1992), «Самотність» (1993)), так і акварелей («Трилика істота» (1995)). Подібність з останньою особливо помітна — обидві акварелі здаються аркушами єдиного циклу «без назви». Оскільки ж «Трапеза» виникла вже після «Спокою», щедро (навіть ще щедріше, ніж у дипломній серії) заповнене, максимально насичене символічними рибами, фантастичними квітками та розкішними фруктами тло є й тут.

Але водночас ця акварель має міцні внутрішні, «ідейні» зв’язки з творами, що презентують мисткиню як надзвичайно уважну, вдумливу, більше того — творчу читачку Свя-

¹ Маємо звернути також увагу на кольори «Раювання». Насправді художниця зберігає вірність улюбленим фарбам (у цьому випадку — двом з трьох) — червоному краплаку та смарагдовій зеленій. Але чи не тому, що нанесено їх безпосередньо на білий папір, чи то з якихось «технічно-колеристичних» збоїв, на сайті вони набувають досить своєрідних відтінків. Червоний виглядає як рожевий, до того ж — з «холодної» частини спектра («орхідея», «фіалковий», «фуксія»). А замість зеленого виникають холоднуваті «колір м’яти» та «аквамарин». І якщо поєднання краплаку та смарагду відчувалося як дещо традиційне, споконвічне, стало — і монументальне, то результат зіставлення «орхідеї» з «аквамарином» — неспокій аж до відчуття дискомфорту та певна «штучність» усього, що відбувається. І, можливо, захисна «оболонка» у вигляді кришталевого серця, що її вбачила в «Раюванні» А. Бичкова, насправді — величезна пробірка, де мешкають учасники експерименту, який, як відомо, завершиться невдало.

того Писання, і Старого, й Нового Заповітів. Спогади та алюзії на біблійні тексти, причому на найскладніші з них («Апокаліпсис», «Видіння пророка Іезекіїля»), виникатимуть у графіці Людмили Бруєвич постійно. І йдеться не лише про досить «традиційні», «канонічні» роботи, як, наприклад, «Різдво Христове», «Георгій з житієм» (об. — 1997), «В'їзд в Єрусалим», «Святий Миколай — Врятування потопаючого корабля» (об. — 2003), «Христос Виноградар» (2005), «Миколай з житієм» (2006), «Страсті Христові» (2007). У доробку Людмили Бруєвич є ще «Сьомий Ангол», «Блудниця Вавілонська» (об. — 1992), «Тварина, подібна орлу» (1993), «Алілуя» (1995), «Ти звав мене сином, я тебе — Ісусом» (з серії «Pars pro toto», 2000) або серія з фрагментів диптиху «Геометрія кохання» («Долинна лілея», «Показалися квітки на землі», «Сад гранатових яблук», «Саронська троянда», усі — 2012), основана на образах та символах біблійної «Пісні над піснями».

Отже, на Трапезу запрошено Лева та Змія. П'ять «клеім» у нижній частині аркушу — це саме п'ять епізодів їхнього «спілкування». І Лев, і Змій — прадавні, загальновідомі та багатозначущі образи-символи. Звичайно, художниця користується передусім їхньою біблійною складовою, але й вона є доволі не простою¹. Тобто питання «Хто насправді хороший, а хто поганий» залишається відкритим — усе залежить від ситуації і контексту. А ще, не будемо забувати, є й «персональний світ» графіки мисткині, де Лев безнадійно закохується в Русалку, а Танок Вужів (до речі, також закоханих, але взаємно) символізує Час.

Утім, самий сюжет Трапези як загального всесвітнього примирення просто усуває це питання. Тепер Лев тримає в пащі золотаву рибу, яку, ймовірно, закусить гроном вино-

граду. Біля Змія також можна помітити виноградне гроно, а сам він раптом затоваришував із птахом.

Але найшановніший з усіх гостей сидить, звичайно ж, у центрі, між двома однаковими постатями чи то дівчат, чи то ангелів. Його можна одразу й не помітити. Адже він дивний: єдине величезне око, тіло в клітинку, схоже на розкрити долоню з дев'ятьма пальцями-щупальцями. Крихітні рученята тримають червоний келих — такий самий, як у дівчат-ангелів, а трохи вище розташовано червоний рот. Отже, Трапеза набуває вже всесвітнього масштабу? Тільки замість Зоряних війн — Зоряний бенкет, до того ж у найрозкішніших барвах, буквально в золоті та пурпурі. Утім, сама Людмила Бруєвич дещо охолоджує цей космічний розмах: «Долоня — то дерево пальма з дев'ятьма золотими листками-гілками».

В. Панасюк (1998) трактує акварель згідно зі своєю «оперною» теорією². Л. Таран (2002) зазначає: «Загалом кажучи, аркуші Л. Бруєвич мають не менше трьох рівнів зображення: буквально, метафоричне та символічне. Ось, приміром, “Трапеза”. Хтось побачить передусім дві символічні постаті за столом, на якому — виноград, інші плоди земні. Та глибший сенс — у своєрідному втіленні християнської Трійці. Тлумачити роботи цієї художниці можна довго й по-різному: кожен побачить своє. Але, безперечно одне: творчість Людмили — цілісність вищого порядку, в основі якої лежить космічна гармонія та благодать». Існують й інші «пояснення»³. Сама ж художниця «Трапезу» (як, до речі, й інші свої акварелі) ніяк не коментує.

Але, якщо «Трапеза» та «Раювання» цілком «вписуються» в графічний доробок Людмили Бруєвич, то акварель «Мисливець» — це, якщо можна так висловитись, одне велике виключення. Суто стилістично це своєрідний

1 Загальновідома участь Змія в Гріхопадінні — і Мідний змії, а також «Будьте, отже, мудрі, як змії і прості, як голубки» (Мт. 10: 16), «Лев від коліна Іуда» (Об. 5: 5) — і «Супротивник ваш диявол ходить як рикаючий лев» (1 Петрово 5: 8–9).

2 «Відчужена реальність» Опері робить Сцену і Зал єдиним цілим, створює «оперну спільність» — реальність, вміщену в позолочену табакерку театру. Опера, підпорядковуючи глядача, визначає модель його поведінки, його пластику і туалет. Ось чому робота «Трапеза» зчитується як квінтесенція «священного неробства оперних гурманів». Сакральний акт перебування в Опері «триває в життя», декоруючи звичайну трапезу і перетворюючи її в момент щастя, в оперний ієрогліф» (Панасюк, 1998, с. 51).

3 Наведемо, наприклад, досить емоційний текст А. Бичкової (2000): «Свобода мандрів духа ... То він лине в роботах художниці до небес і радіє серед ангелів (офорт (насправді це акварель — О. Л.) “Трапеза”); то каменем падає на грішну землю, де в нескінченному танці любові і смерті злилися два вужі (“Танець вужів”); то обережно блукає по темних закутках підсвідомого (“Нічний звір”). Вдивіться в офорти — і перед вами відкриються небачені фантастичні світи, наповнені вічними істинами і напівстертими письменами. Вслухайтесь — і чітко почуєте з їх глибин тихі заклики і шепіт. Звуки фарбуються кольором; лінія, то гнучка, то пунктирна жваво передає їх пульсацію. Образи оживають, і починається таїнство перетворення, коли звичне стає вперше побаченим, приховане — явним, а вода перетворюється на вино. Ось тоді, чином найприроднішим, риби, ці мовчазні жертви, полетять по небу, грізні леви зменшаться до розмірів кошенят, а глиняний глечик з квітами знайде вид розкішного жіночого торсу».

куточок «майже чистого наїву», що вже саме по собі є унікальним. Звичайно, художниця Бруєвич ніколи не приховувала, що надихається, зокрема, й «наївним» мистецтвом. У деяких її аркушах («Коти», «Русалка») зв'язок цей ставав майже демонстративним, на межі з кітчем, але межі цієї все ж таки не перетинав — завдяки значній порції іронії і навіть самоіронії. Але в «Мисливці» відбувається (і відчувається) дещо інше. Адже мисткиня перший і єдиний раз означає (щоправда, тільки означає) тут доволі несподівані для себе теми: страх, агресія, вбивство, смерть.

Несподіваність «Мисливця» відзначає й І. Островський (2002): «Якось трохи окремішою стоїть картина “Мисливець” — тривожна кольорова палітра, напружена тиша, що зазвичай передує бурі та бою. Оголений мисливець зі списом та собакою чатує великого червоного звіра, який поки що на іншій стороні зарибленої річки. Але йому нема куди втікати — поле традиційно обрамлене. Примітивні написи біля героїв: мисливець, дикий звір — майбутня жертва (леопард), ріка. Тварина кольору крові знову викликає співчуття художниці, що передається глядачеві — вимушений вбивця охарактеризований одним словом, а його природна жертва має три означення...» (с. 7).

Звичайно, розбирати сюжет «наївних» творів — справа досить наївна, але спробуємо. Отже, полювання заради їжі, «Вбивство — це м'ясо»? Ні, тому що «Дикий Звір», як пояснює спеціальний авторський підпис, — це «Леопард». Леопардів не їдять. Їх вбивають або заради отримання-збереження високого статусу (зокрема й магічного), або — як ворога, звіра-людожера, який інакше не зупиниться — і якого необхідно зупинити. Логічними здаються обидва варіанти, але другий — все ж таки логічніший (чи, можливо, просто людяніший). Мисливець, оголений і зворушливий, — очевидно не професіонал (можна навіть відзначити, що синій мисливський собака виглядає набагато досвідченішим). У нього дитяче обличчя з крихітним ротиком, величезними блакитними очима та ображеною (або здивованою чи напруженою) гримасою. Його єдина зброя — тоненький та крихкий, ледь помітний спис («Таким списом тільки за вухом почухати леопарда можна» — коментар Л. Бруєвич). Отже, він має зробити щось неприємне та небажане, але важливе,

ймовірно, навіть обов'язкове — убити Дикого Звіра Леопарда.

Утім, не можна остаточно відкинути й «протилежний» варіант: Мисливець — супервбивця, такий собі лісовий берсерк, а спис його такий тонкий, тому що отруєний. І, до речі, *іншої* їжі навколо скільки завгодно — дерева з плодами на всі смаки, річка, повна риби.

Що ж власне до Леопарда, то він, на відміну від Мисливця, — персонаж, сповнений таємниці. Про його справи (людожерство — чи безпідставні в людожерстві звинувачення) ми не знаємо абсолютно нічого. Відзначаємо ж чергову, доволі цікаву, істоту в персональному бестіарії Людмили Бруєвич, близького родича Нічного звіра, Замріяної тваринки та Дракона. Його червона шкіра вкрита плямами, що схожі на квітки маку. У нього довжелезний, «мавпячий», щільною спіраллю закручений хвіст. Головне ж — у цього Леопарда заплющені очі. Він спить. Він беззахисний, нічого не підозрює. Убити його (зараз) нескладно, але підступно. Але, можливо, усі ці розслаблені пози та заплющені очі — лише хитрість хижака, який підстерігає чергову необережну жертву.

Отже, сюжет акварелі, на перший погляд, цілком простий і зрозумілий, насправді «прочитується» в різних напрямках — що, до речі, аж ніяк не суперечить законам «наївного» мистецтва. Але, у будь-якому разі, ми можемо чітко зазначити, *«про кого»* йдеться в цій намальованій притчі. Адже художниця підписала обох її героїв (Дикого Звіра — навіть трьома «іменами»), але назвала свій твір все ж таки саме «Мисливець», а не «Мисливець і Дикий Звір Леопард» чи, наприклад, «Полювання». Отже, розповідь — саме про Людину, її дилему, вибір. Кінця історії ми також не знаємо. Мисливець вб'є Леопарда? Леопард вб'є Мисливця? Леопард утече? А може, герої взагалі потоваришують? Так чи інакше, усе це — *потім*, у якомусь невідомому нам майбутньому. А зараз — зараз Дикий Звір спить, а Людина приймає рішення. І ми, глядачі, напружено чекаємо — разом із синім собакою.

Саме несподіваність, складність, «об'ємність» (й у прямому, й у непрямому значеннях цього слова) постаті Мисливця (а до того ж — наявність проблеми, яку він має вирішити буквально на наших очах) робить акварель такою несхожою на інші графічні роботи художниці¹. А ось тутешні хащі, або річка, або

«рама» з декоративних «клеїм» — «продовження» тої Людмили Бруєвич, яку знають і на яку очікують.

Зазначимо також, що саме після «Мисливця» «мейнстрім» творчості Людмили Бруєвич, якщо можна так висловитись, помітно змінився. Її графіка стала суворішою, геометричнішою, певною мірою навіть догматичнішою. Йдеться зокрема про такі твори, як «Риба, що поглинає час, або Резервуар часу» (2000)², «Дерево життя» (2002), «Плин часу, або Українські піраміди» (2004), диптих «Сонечко» і «Зірка» (2006), «Сукня» (2010), диптих «Геометрія кохання» («Літо», «Дача», 2012)³, «Мова землі» (2014), «Мальви і Виноград» (2016).

Висновки. Протягом 1990-х рр. Людмила Бруєвич активно створювала не лише офорти, але й акварелі. Серед них є твори, основані на несподіваному використанні фольклорних джерел («Туга», «Русалочка», «Королева-русалка»), біблійних образах («Трапеза», «Алілуя»), прийомах наївного мистецтва («Мисливець»). Художниця створювала також акварельні мініатюри. Пластичні образи, знайдені в акварелях, могли пізніше використовуватися в офортах. Акварелі є органічною та невіддільною складовою графіки мисткині.

Перспективи подальших досліджень. Доробок Людмили Бруєвич є надзвичайно цілісним, і його розділення, тим більше за техніками виконання, є суто умовним. Метою найближчого дослідження має стати докладний аналіз офортів художниці, які становлять найвідомішу частину її графіки.

Список посилань

- Титаренко, О. (2004). «10 DESYATKA» (2004). Київ: б/в.
 Борисова, Т. (1998). *Я сошла в ореховый сад*. Восстановлено из <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
 Бруєвич, Л. (2019). Мої дерева з крихітних зернят надії. *Київ*, 1–2, 184–188.

Бычкова, А. (2000). *Свобода странствий духа*. Восстановлено из <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Іваночка, Т. (2012). *Поєднання зеленого й червоного — показове для темпераменту українців*. Відновлено з <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Ламонова, О. (2004, Іюнь 16). На межі краси і неподобства. *День*, с. 7.

Ламонова, О. (2004, Липень 7). Подорож простором душі. *Культура і життя*, с. 4.

Островський, І. (2002, Травень 30). Теплий вітер споминів. *День*, с. 7.

Панасюк, В. (1998). Коты в опере. *Art Line*, 1, 50–51.

Панасюк, В. (1999). *Потому что он сам — Природы узор...* Восстановлено из <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Таран, Л. (1998). *Раювання*. Відновлено з <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Таран, Л. (2000). *Праісторичні символи в офортах Людмили Бруєвич*. Відновлено з <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Таран, Л. (2001, Січень 24). Сни про гармонію і час. *Робітничка газета*, с. 4.

Таран, Л. (2002). *Тут не з'ясовують, хто «голова», «шия» чи «хвіст»*. Відновлено з <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Таран, Л. (2002). *«Інопланетянка» Людмила Бруєвич*. Відновлено з <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.

Шапіро, О. (2012, Березень, 2). Символи, нав'яні дитинством. *День*, с. 7.

References

- Tytarenko, O. (2004). «10 Desiatka». Kyiv: No publishing house. [In Ukrainian].
 Borisova, T. (1998). *I went to walnut garden*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Russian].
 Bruevych, L. (2019). My Trees from Little Seeds of Hope. *Kyiv*, 1–2, 184–188. [In Ukrainian].
 Bychkova, A. (2000). *Freedom of Wandering Spirit*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Russian].
 Ivanochka, T. (2012). *The Mix of green and red is indecative of the temperament of Ukrainians*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Ukrainian].
 Lamonova, O. (2004, June 16). On the Verge of Beauty and Ugliness. *Den*, p. 7. [In Ukrainian].

1 «Леопард спить, оскільки розуміє, що йому нічого не загрожує, адже все це дитяча гра (з кольорами, образами). І золотий фон мерехтить — то горить, як сонце, то стає, як важкий пісок, відбілюючи тіло мисливця — єдиного об'ємного персонажа, інші пласки — лише плоди його уяви» (коментар Л. Бруєвич).

2 З фрагментів «Риби, що поглинає час, або Резервуар часу» виникла серія «Pars pro toto» («Частина замість цілого») з 6 аркушів: «Змії Вічності», «Ти звав мене сином, я тебе — Ісусом», «Подорож до гармонії», «Сонцестояння», «Самозакохана Русалка», «Упійманий вітер» (усі — 2000 р., офорт, акварель).

3 З фрагментів «Геометрії кохання» виникла серія без назви з 13 аркушів «Всі потоки до моря пливають», «Дерево світу», «Долина лілея», «І на круг свій вертається», «Ловлення вітру», «Мандрагора», «Око твоє то світільник», «Показалися квітки на землі», «Сад гранатових яблук», «Саронська троянда» (1), «Саронська троянда» (2), «Чотири вітри», «Яблунево дерево» (усі — 2012 р., офорт, акварель).

- Lamonova, O. (2004, July 7). Travel by the Space of the Soul. *Kul'tura i Zhyttja*, p. 4. [In Ukrainian].
- Ostrovskij, I. (2002, May 30). Warm Wind of Memories. *Den*, p. 7. [In Ukrainian].
- Panasjuk, V. (1998). Cats in Opera. *Art Line*, 1, 50–51. [In Russian].
- Panasjuk, V. (1999). *Because He Himself is Nature Pattern*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Russian].
- Taran, L. (1998). *Rajuvannja*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Ukrainian].
- Taran, L. (2000). *Prehistoric Symbols in Echings by Liudmyla Bruevych*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Ukrainian].
- Taran, L. (2001, January 24). Dreams about Harmony and Time. *Robotnycha gazeta*, p. 4. [In Ukrainian].
- Taran, L. (2002). *They don't find out who are Heard, Neck or Tail here*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Ukrainian].
- Taran, L. (2002). *The Alien Ljudmyla Bruevych*. Retrieved from <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. [In Ukrainian].
- Shapiro, O. (2012, March 2). Childhood-inspired symbols. *Den*, p. 7. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 04.02.2021



Рис. 1. Л. Бруєвич. «Туга», 1992 р., акварель



Рис. 2. Л. Бруєвич. «Раювання», 1993 р., акварель



Рис. 3. Л. Бруєвич. «Трапеза», 1995 р., акварель



Рис. 4. Л. Бруєвич. «Мисливець», 1998 р., акварель

АНАЛІЗ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДНОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

С. Б. Манько. Аналіз функціонування вітчизняної вокальної естрадної школи в умовах музичної культури України на сучасному етапі

Досліджено діяльність вітчизняної вокальної естрадної школи в сучасній музичній культурі України. Виявлено специфіку розвитку сучасної вокальної естрадної школи України. Проаналізовано наявні методики, які використовують викладачі естрадного вокалу. Визначено основні тенденції, на яких базуються українські викладачі у власній роботі з учнями. Одна з них ґрунтується переважно на методиці естрадного вокалу відомих світових викладачів, друга – на самостійно розроблених інструментах навчання. Наголошено, що основою вокальної вітчизняної естрадної школи є профільне навчання в державних закладах, таких як, наприклад, музичні школи, училища та заклади вищої освіти (ЗВО), хоча популярними є і приватні естрадні вокальні школи та студії. Підкреслено поширення в українській музичній культурі вузькоспрямованих вокальних шкіл за стилістикою (рок, джаз).

Ключові слова: *естрадний вокал, українська вокальна естрадна школа, методика естрадного вокалу, українські естрадні співаки, музична культура України.*

S. Manko. Analysis of the functioning of the domestic vocal variety school in the conditions of musical culture of Ukraine at the present stage

The aim. The aim of the article is to analyze the current stage of the functioning of the vocal variety school in the musical culture of Ukraine and identify certain trends in its development directions. In order to achieve the marked goal, it is necessary to solve the following tasks: to determine the specifics of the development of a modern Ukrainian vocal variety school, analyzing its real position and known methods for the teachers of a variety vocal and to reveal the directions of which their realization is in modern musical culture of Ukraine.

The methodology. In this publication, methods of comparative analysis and synthesis were used to identify the specifics of teaching a variety vocal by domestic teachers. Also, we used systemic and cultural approaches to the study of variety vocal school in the musical culture of Ukraine.

The results. Having studied the functioning of domestic modern vocal schools, it can be concluded

that this phenomenon though is quite relevant in modern musical culture of Ukraine, based mainly on the generally accepted and already known methods of variety vocals. There are single cases when teachers form their own teaching methodology and distribute it as Iryna Tsukanova, demonstrating her own master classes on the Internet. But the main tendency among domestic vocal teachers is that they are based on already well-known vocal techniques, taking from them the basis that it is necessary for each particular performer.

It is worth noting separately such a trend of domestic artists-teachers, as a commercialization of teaching activities, when vocal workshops are carried out for a group of students that study with other teachers. Such events can be called a master class with a star-teacher and they become more popular.

Another trend when well-known artists, such as Natalia Mohylevska and Tetiana Piskarova create their own vocal studio based on vocal techniques that were developed by the heads of studios. Other teachers give their lessons in these studios, and celebrities conduct master class for students of their own institution.

Variety vocal schools that are different by their stylistics, as a jazz or rock schools are more narrowly specialized. This makes teachers rely on the generally recognized world techniques of jazz or rock music, concentrating on the specifics of these directions and working them out with students.

The scientific topicality. The work of the domestic vocal variety school in modern musical culture of Ukraine is investigated. The specifics of the development of modern vocal variety school of Ukraine is revealed. The well-known techniques of the variety vocal teachers are analyzed. The main tendencies that are the basis for Ukrainian teachers in their work with students are determined. One of them is based mainly on the techniques of a variety vocal of famous world teachers, the other one – on their own methods.

The practical significance. Since the vocal variety art in the musical culture of Ukraine occupies a quite important place, this publication may be useful for domestic modern variety singers, vocal teachers and scientists, which will study it in the future.

Keywords: *variety vocals, Ukrainian vocal variety school, methodology of variety vocals, Ukrainian variety singers, musical culture of Ukraine.*

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Постановка проблеми. Сучасна масова культура в Україні, як і в усьому світі, зумовлює певні особливості виконавського естрадного мистецтва. Зокрема це стосується естрадної вокальної школи. Безумовно, соціокультурна ситуація в країні, що пропагує значну кількість відомих рейтингових телевізійних проєктів (таких як: «Голос країни», «Україна має талант», «Х-фактор», «Фабрика зірок», «Співай якщо зможеш»), підштовхує молодь до того, щоби продемонструвати власні вокальні здібності в популярних шоу та на телевізійних вокальних конкурсах естрадних співаків, яких нині існує чимало, що надає молоді шанс яскраво і гучно заявити про себе. З цією метою навіть початківці багато уваги присвячують розвитку власної вокальної майстерності, і це актуалізує розвиток вітчизняного вокального естрадного мистецтва в умовах сучасної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато уваги в останні десятиріччя українські науковці почали присвячувати вивченню вітчизняної естради. Так, В. Тормахова досліджувала взаємопроникнення та синтез української естрадної музики і фольклору (Тормахова, 2007) та вивчала ознаки української поп-музики кінця ХХ — початку ХХІ ст. (Тормахова, 2014), О. Шевченко розглядала витоки та проблематику української популярної музики 1920–1990 рр. (Шевченко, 2010), Т. Рябуха проаналізувала витоки та інтонаційні складові української пісенної естради (Рябуха, 2017). О. О. Грачова вивчала тенденції розвитку вітчизняного естрадного виконавства другої половини ХХ ст. (Грачова, 2011). Історичний екскурс з популярної естрадної музики України здійснено в праці О. В. Сапожнік (2003). Дослідниця М. С. Барановська, водночас, вивчала естрадно-вокальну музику в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст. (Барановська, 2013). Естрадному вокальному виконавству присвячено розвідку Н. Дрожжиної (2008).

Важливий той факт, що останнім часом саме українська академічна вітчизняна школа вокалу почала частіше привертати увагу дослідників. Так, у монографії В. Г. Антонюк вивчається етнокультурологічний аспект функціонування української вокальної школи (Антонюк, 2001). Її історичний аспект у ХХ ст. розглянуто в праці Л. О. Гринь (2012). О. М. Прядко (2013) дослідила розвиток

української вокальної педагогіки. У публікації В. Т. Гурби (2014) вивчається вокально-педагогічна робота викладача як фактор становлення майбутніх педагогів-вокалістів.

Українські дослідники розглядають світові методики вокалу. У статті Л. А. Дерев'яно (2013) як проблему вокальної педагогіки проаналізовано методику С. Ріггса «Спів у мовленнєвій позиції». Стосовно вітчизняної вокальної школи естрадного мистецтва слід відзначити, що вона рідко стає об'єктом дослідження українських науковців. У цьому контексті слід вказати навчальний посібник Л. В. Прохорової «Українська естрадна вокальна школа». Хоча лише його перша частина присвячена основам вокалу і головним загальним принципам вокальної методики. У розвідці надзвичайно побіжно і узагальнено розглядаються етапи української естрадної вокальної школи й надаються деякі приклади для розспівування та вокалізи. Друга частина складається з рекомендованого репертуару (Прохорова, 2005). Інша дослідниця А. П. Лавринець розглянула формування вокальних шкіл естрадного співу в Україні в історичному аспекті, але цей огляд загальний і формальний, а також у ньому немає аналізу вокальних методик вітчизняних викладачів (Лавринець, 2017).

Отже слід зазначити, що сучасна естрадна вокальна школа саме України в працях науковців майже не висвітлена. Оскільки саме естрадне вокальне мистецтво є найпопулярнішим у культурі України і нині перебуває в активному розвитку, бракує праць, які б досліджували функціонування сучасних вітчизняних естрадних шкіл та втілення їх методик на практиці.

Мета статті — аналіз сучасного етапу функціонування вокальної естрадної школи в музичній культурі України і виявлення певних тенденцій щодо її напрямів розвитку. Для досягнення означеної мети потрібно вирішити наступні завдання: визначити специфіку розвитку сучасної української вокальної естрадної школи, проаналізувавши її реальне становище і відомі методики, за якими діють викладачі естрадного вокалу, та розкрити напрями, за якими відбувається їх реалізація в сучасній музичній культурі України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оскільки естрадний вокал у розважальній індустрії є доволі популярним явищем в

Україні, його викладають на вокальних відділеннях більшості музичних шкіл, у приватних вокальних студіях і в середніх та вищих спеціалізованих закладах України. Отже, можна впевнено відзначити, що саме напрям естрадного вокалу, порівняно з академічним та народним, нині є найзапитуваним серед початківців.

Стосовно саме естрадного вокального виконавства в подальшому навчанні на професійному рівні, то таку освіту можна здобути в таких ЗВО, як: Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Харківська державна академія культури, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра та ін.

Деякі відомі українські виконавці здобули вищу освіту з академічного співу, а працюють нині в естрадному напрямі. Це такі яскраві артистки, як: Джамала (С. А. Джамаладінова) (народна артистка України) та Оля Полякова (О. Ю. Полякова), які закінчили факультет академічного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Оля Полякова — єдина з українських артистів, котра має одразу дві вищі вокальні освіти (з академічного та естрадного вокалу), адже вона закінчила ще Київський національний університет культури за спеціалізацією «естрадний спів». Джамала з дитинства займалася джазовим вокалом, тому вона досить органічно синтезує академічну та естрадно-джазову манеру співу у власному виконавському стилі. Також освіту з академічного вокалу здобув О. Пономарьов, який закінчив Львівську національну музичну академію ім. Миколи Лисенка. Інший колоритний артист Дзідзьо (М. Хома) вчився на диригентському факультеті Львівського музичного училища, де вправно оволодів академічною манерою співу, хоча образ і обраний імідж змусили артиста кардинально змінити вокальну манеру.

Талановита артистка Тіна Кароль (Т. Г. Ліберман) (народна артистка України) закінчила Київську муніципальну академію музики імені Р. М. Глієра (спеціалізація — естрадний вокал), у Київському державному коледжі естрадного й циркового мистецтва навчалися Юлія Войс (Ю. О. Вдовенко) та Міка Ньютон (О. С. Грицай). Можна відзначити і таких виконавців, котрі взагалі професійно не навчалися вокалу, як Віра Брежнева (В. В. Галуш-

ка) та Арсен Мірзоян. Але таких артистів на великій сцені зовсім небагато, і гарна освіта й естрадна вокальна школа в Україні є доволі важливим аспектом для сучасних артистів.

Оскільки естрадне вокальне мистецтво привертає активну увагу початківців і є багато охочих оволодіти сучасною технікою вокалу, розглянемо специфіку викладання естрадного співу в Україні. Дехто займається естрадним вокалом з викладачем, а дехто намагається самостійно оволодіти головними вокальними принципами за допомогою посібників.

Звичайно, виконавська стилістика в різних напрямках естрадної музики (поп, рок, хард-н-хеві, фолк, реп, джаз, блюз, фанк та ін.) доволі відрізняється. Специфіку естрадного вокалу досліджували різні викладачі й науковці, котрі запропонували, окрім теоретичних рекомендацій, комплекси власних вправ для розвитку голосу в аудіо чи нотному форматі: Є. Ю. Белоброва (пропонує розвивати виконавську техніку в різних стильових напрямках), А. Карягіна (розробила практичний курс з джазового вокалу), І. А. Нікуліна (створила власну методiku викладання естрадного вокалу), американський викладач С. Ріггс має власну методiku розвитку голосу та є автором вокальних прийомів для розвитку співу в мовній позиції. Немало вокальних тренінгів та майстер-класів з техніки естрадного співу (зокрема принципи рокового та джазового вокалу) є у вільному доступі на різних інтернет-ресурсах.

Отже, у світі існує чимало посібників, які пропонують початківцям різні вокальні методики для самостійного навчання. Але така кількість матеріалів, запропонована фахівцями для аматорів, ускладнює вибір «найкращої» методики. Неможливо, особливо на початковому рівні навчання, обійтися без контролю викладача за виконанням обраних вправ, адже в цей період учень ще не може зрозуміти, наскільки правильно він їх виконує, та, радше за все, повністю самостійне навчання, навпаки, нашкодить.

Проте для співаків, які опанували ази вокальної майстерності, такі методики можуть бути дійсно корисними для їх подальшого виконавського зростання (використання скет-імпровізації, оволодіння окремими прийомами соулової, джазової, блюзової чи рокової манер співу).

Зазвичай викладачі відділення естрадного співу в музичних школах, коледжах, училищах та ЗВО базуються на різних найкращих вокальних методиках (чи їх окремих елементах) відомих світових викладачів, обираючи для кожного учня те, що потрібно саме для його технічного зростання. Окремі унікальні методичні матеріали українських викладачів не надто поширені.

Потрібно особливо означити методіку естрадного вокалу, яку розробила українська співачка зі Львова Rulada (І. Цуканова). Цікавим фактом є те, що артистка закінчила Національну академію України ім. П. І. Чайковського як оперна співачка. Хоча сама вона навчилася вільно володіти різними вокальними стилями (а саме: поп, рок, джаз, кантрі, соул, фолк, рок-н-рол, фанк та, звісно, академічна манера), створила певні комплекси прийомів, які допомагають розвинути технічні можливості голосу і навчитися виконувати твори в тій чи іншій стилістиці. Її власна методика має назву «ImproviNation» (Школа вокала Певицы Rulada «Improvination»). Співачка і викладач має власну вокальну школу, регулярно проводить майстер-класи в реальному часі, а також розміщує їх відеозаписи у власному відеоблозі на youtube-каналі. Ця вокальна методика доволі цікава, і І. Цуканова вже має своїх численних послідовників, які пройшли в неї повний методичний авторський курс і працюють у різних містах країни. Методика складається зі значної кількості вправ для розспівування, залежно від конкретних вокальних проблем. За допомогою певних вправ І. Цуканової також можна навчитися імпровізаційним навичкам. Викладачка коментує вправи і виконує їх як сама, так і за допомогою учнів, демонструючи відпрацювання різних вокальних прийомів, якот: спів субтоном, мелізматику, йодль, різні варіанти розщеплення зв'язок, вібрація; спів у мовній позиції, народний та академічний спів. Ця методика викладання вокалу найбільш розгорнута, і вона, безумовно, яскраво виокремлюється серед сучасних вітчизняних вокальних естрадних шкіл.

Слід також відзначити, що відомі українські артисти також часто звертаються до викладацької роботи чи проводять майстер-класи (наживо чи у відеозаписах). Так, солістка гурту «Hardkiss» Ю. Саніна виставила декілька майстер-класів у відео на власно-

му youtube-каналі. Дитячі вокальні інтенсиви проводить народний артист України О. Пономарьов у своїй вокальній академії. Також відома співачка народна артистка України Н. Могилевська (закінчила Київське естрадно-циркове училище та Київський національний інститут культури і мистецтв) створила власну творчу лабораторію «Talent school». Цікавою є й вокальна школа яскравої співачки, заслуженої артистки України Т. Піскарьової «Фабрика естради», яка базується на авторській вокальній методиці її керівника та має індивідуальний підхід до кожного учня.

У контексті розгляду певних стилістично спрямованих вокальних естрадних шкіл слід особливо відзначити такі: приватні школи року в Києві та Харкові (де викладають переважно рок-музиканти) та Державну школу естрадного і джазового мистецтв під керівництвом П. Полтарєва, яка функціонує в Києві з 2001 р. понині. При цій школі діє навіть театр-студія мюзиклу «ОКей» під керівництвом О. Ковальнової. В інших містах існують лише окремі відділення при звичайних державних чи приватних музичних школах, де навчають джазовому чи рок-вокалу, або просто в межах програми вивчають окремі твори цієї стилістики.

Отже, саме естрадний спів, що відзначається неабияким попитом у людей різних вікових категорій в умовах вітчизняної масової культури, починає посідати головне місце в сучасному вокальному мистецтві України. Саме тому школи естрадної вокальної майстерності нині особливо популярні на теренах України.

Висновки. Дослідження функціонування вітчизняних сучасних вокальних шкіл свідчить, що це явище, хоча і є доволі актуальним у сучасній музичній культурі України, базується переважно на загальноприйнятих і вже відомих методиках естрадного вокалу. Існують поодинокі випадки створення викладачами власних методик (І. Цуканова), проведення масштабних майстер-класів у мережі Інтернет. Але головною тенденцією серед вітчизняних викладачів вокалу є те, що вони базуються на відомих вокальних методиках, беручи з них саме ту основу, що необхідна кожному конкретному виконавцю.

Слід окремо відзначити й таку тенденцію вітчизняних артистів-викладачів, як комерціалізація викладацької діяльності (вокальні

інтенсиви проводяться для групи учнів, які навчаються в інших викладачів). Такі події можна назвати радше майстер-класом від зіркового викладача і вони стають дедалі популярнішими.

Інша тенденція полягає в тому, що відомі артисти, такі як Н. Могилевська та Т. Піскарьова, створюють власну вокальну студію, що базується на вокальних методиках, які розробили керівники студій. Викладають у цих студіях інші педагоги, а зірки проводять майстер-класи для учнів власного закладу.

Слід зазначити, що різні за стилістикою естрадні вокальні школи, джазового чи рок-напрямку, звісно, є більш вузько направлені. Це змушує викладачів базуватись на загальноновизнаних світових методиках джазу чи рок-музики, концентруючись на специфіці цих напрямів і відпрацьовуючи їх з учнями.

Отже, естрадна вокальна школа в сучасній музичній культурі України є надзвичайно важливим і актуальним явищем, оскільки молоде покоління дедалі частіше цікавиться вокальним мистецтвом, що особливо помітно, зважаючи на популярність значної кількості вокальних фестивалів і конкурсів та телевізійних проєктів, де можна реалізувати виконавські творчі здібності. Вокальне мистецтво естради викладають в усіх містах України в державних та приватних закладах, і кожен професійний викладач володіє певним відомим арсеналом світових вокальних методик, з яких синтезує у своїй практиці необхідну теоретичну й практичну основу. Можна стверджувати, що вітчизняні викладачі ґрунтуються переважно на світових знаннях у цій галузі, ніж на власних методиках, які є радше винятком з правил у вітчизняному сучасному естрадному вокальному мистецтві.

Перспективами подальших досліджень може бути детальний аналіз конкретних сучасних українських естрадних вокальних шкіл, що втілюються на базі ЗВО чи шкіл вокалу (державних чи приватних).

Список посилань

- Антонюк, В. Г. (2001). *Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект: монографія*. Київ: Українська ідея.
- Барановська, М. С. (2013). Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 28, 5–11. Київ.
- Грачова, О. О. (2011). Українське естрадне виконавство другої половини ХХ століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 25, 17–23. Київ.
- Гринь, Л. О. (2012). Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету. Серія: Педагогічні науки: збірник наукових праць*, 1 (17), 45–49. Запоріжжя.
- Гурба, В. Т. (2014). Вокально-педагогічна робота викладача як фактор становлення майбутніх педагогів-вокалістів. *Педагогічний альманах Херсонської академії неперервної освіти: збірник наукових праць*, 24, 116–120. Херсон.
- Дерев'янок, Л. А. (2013). Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки. *Таврійські студії Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 4, 27–31. Сімферополь.
- Дрожжина, Н. (2008). *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Лавриненко, А. П. (2017). Формування вокальних шкіл естрадного співу в історичному дискурсі української музичної педагогіки. *Вісник післядипломної освіти. Серія: Педагогічні науки: збірник наукових праць*, 4, 99–108. Київ.
- Прохорова, Л. В. (2005). *Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації*. Вінниця: Нова книга.
- Прядко, О. М. (2013). Розвиток української вокальної педагогіки. *Педагогічна освіта: теорія і практика: збірник наукових праць*, 14, 305–310. Кам'янець-Подільський.
- Рябуха, Т. (2017). *Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Сапожнік, О. В. (2003). Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*, 4, 11–13.
- Тормахова, В. (2007). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Тормахова, В. (2014). Характерні риси української поп-музики кінця ХХ-початку ХХІ століть. *Університетська кафедра*, 3, 165–172. Київ. ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана».
- Шевченко, О. (2010). *Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Школа вокала Певиць Рулادا «Improvination»*. Восстановлено из <https://impro.ooo/>.

References

- Antoniuk, V. G. (2001). *Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph*. Kyiv: Ukraïns'ka ideya. [In Ukrainian].
- Baranovska, M. S. (2013). Pop vocal music in Ukraine at the end of the XX — beginning of the XXI century: development trends. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo: collection of scientific works*, 28, 5–11. Kyiv. [In Ukrainian].
- Hrachova, O. O. (2011). Ukrainian pop performance of the second half of the XX century (development trends). *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo: collection of scientific works*, 25, 17–23. Kyiv. [In Ukrainian].
- Hryn, L. O. (2012). Historical aspect of the development of the Ukrainian vocal school of the twentieth century. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky: collection of scientific works*, 1 (17), 45–49. Zaporizhzhya. [In Ukrainian].
- Hurba, V. T. (2014). Vocal and pedagogical work of a teacher as a factor in the formation of future teachers-vocalists. *Pedahohichniy almanakh Khersonskoi akademii neperervnoi osvity: collection of scientific works*, 24, 116–120. Kherson. [In Ukrainian].
- Derevianko, L. A. (2013). Singing in a speech position as a problem of vocal pedagogy. *Tavriiski studii Krymskoho universytetu kultury, mystetstv i turyzmu. Serii: Mystetstvoznavstvo: collection of scientific works*, 4, 27–31. Simferopol. [In Ukrainian].
- Drozhzhyna, N. (2008). *Vocal performance in the system of pop music*. (Dissertation... Candidate of Art History). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Lavrynets, A. P. (2017). Formation of vocal schools of pop singing in the historical discourse of Ukrainian music pedagogy. *Visnyk pislidyplomnoi osvity. Serii: Pedahohichni nauky: collection of scientific works*, 4, 99–108. Kyiv. [In Ukrainian].
- Prohorova, L. V. (2005). *Ukrainian pop vocal school: textbook. manual: for students of universities of culture and arts of III-IV levels of accreditation*. Vinnytsia: Nova knyha. [In Ukrainian].
- Priadko, O. M. (2013). Development of Ukrainian vocal pedagogy. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka: collection of scientific works*, 14, 305–310. Kamianets-Podilskyi. [In Ukrainian].
- Riabukha, T. (2017). *Origins and intonation components of Ukrainian song variety*. (Dissertation... Candidate of Art History). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Sapozhnik, O. V. (2003). Popular pop music in Ukraine: a historical excursion. *Mistectvo ta osvita*, 4, 11–13. [In Ukrainian].
- Tormahova, V. (2007). *Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis*. (Dissertation... Candidate of Art History). *Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, Kyiv. [In Ukrainian].
- Tormahova, V. (2014). Characteristic features of Ukrainian pop music of the late XX — early XXI centuries. *Universytetska kafedra*, 3, 165–172. Kyiv. State higher educational institution “Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman”. [In Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2010). *Ukrainian popular music: origins and issues (1920–1990)*. (Dissertation... Candidate of Art History). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. [In Ukrainian].
- Shkola vokala Pevicy Rulada “Improvination”*. Retrieved from <https://impro.ooo/>. [In Russian].

Надійшла до редколегії 27.02.2021

ЕТНОЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ СПІВАЧКИ ОКСАНИ МУХИ

В. В. Осипенко. Етноестетика української народнописенної традиції у виконавській творчості співачки Оксани Мухи

Наголошено на актуальності музикознавчого усвідомлення ціннісних категорій етноестетики. З'ясовано значення етнокультурної складової у формуванні естетичного світогляду О. Мухи. Розглянуто художню образність знакових народних пісень репертуару співачки, що входить до етноестетичного фонду української народнописенної традиції. Окреслено загальні ознаки виконавської специфіки етноестетики народнописенної традиції України, зокрема її вокально-технічної складової. На ґрунті аналізу виконавських версій народних пісень виявлено етноестетичні ціннісні компоненти у творчості О. Мухи.

Ключові слова: українська народнописенна традиція, виконавська версія народної пісні, етноестетика, Оксана Муха.

V. Osypenko. Ethnoaesthetics of the Ukrainian folk song tradition in the performance of the singer Oksana Mukha

The topicality is associated with the need for musicological understanding of the value categories of ethnoaesthetics in the creative activity of singers that represent the Ukrainian folk song tradition in modern variety vocal art.

The purpose of the article is to identify ethnoaesthetic value components in the performance of O. Mukha as a personification of the uniqueness of the Ukrainian national expression.

The methodology consists of scientific works of prominent Ukrainian scientists devoted to the study of ethno-aesthetic ideas and criteria in the traditional songs of Ukraine (Y. Harasym, T. Orlova, V. Lychkova), as well as genre-style and performance specifics of Ukrainian musical folklore (K. Kvitka, F. Kolessa, A. Ivanytskyi, S. Hryts).

The results. The artistic imagery of the iconic folk songs of O. Mukha repertoire, which is a part of the ethno-aesthetic fund of the Ukrainian folk song tradition, is considered. The general features of ethnoaesthetics of the folk song performing tradition of Ukraine, including its vocal and technical component are outlined.

The novelty. The article considers the performance of O. Mukha for the first time and reveals ethnoaesthetic value components in it.

The practical significance. The study of the essence of folk singing as an art with its own artistic and value component, based on an established system of qualitative components of ethnoaesthetics, as well as the study of performing experience of prominent Ukrainian folk singers are the necessary practical material for creating a scientific basis and general methodology of folk vocal art.

The conclusions. Musical ethnoaesthetics as a component of traditional culture covers the semantic field of songs, concentrating on the structure, rhythmic and size of a poem, the richness of national melos, its intonation and tonality basis. Ethnoaesthetics of the folk song tradition of Ukraine is manifested in the uniqueness of the national expression, namely: vocal-timbre color of sound, in the peculiarities of intonation, freedom of metro-rhythmic movement, variability and melismatic richness.

In O. Mukha's works, the creation of the sound matter of the modern performance version of a folk song is based on the perception of song intonation as sound emotion and understanding of the boundless ocean of ancient symbols of the national musical language, which during centuries has crystallized in the folk song tradition. Her works grow out from the reflection on the national song culture and traditions of her family. Work on each ancient relict of tradition is based on discovering the potential of the power of its aesthetic, spiritual and emotional impact on listeners, perception of the stock of expressive possibilities.

Keywords: Ukrainian folk song tradition, performing version of folk song, ethnoaesthetics, Oksana Mukha.

Актуальність теми дослідження. Широкий вияв етнічного компоненту на популярних всеукраїнських пісенних телешоу та успішні презентації яскравих сучасних етнопроектів промовисто свідчать про активний розвиток виконавського фольклоризму в сучасній культурі. Попри сталий інтерес науковців до зазначеного виконавського напрямку, досліджень, присвячених розкриттю його сутності як мистецтва із власною художньо-ціннісною складовою, що ґрунтується на усталеній системі якісних компонентів етноестетики, вкрай

не достатньо. Актуальність теми зумовлена необхідністю музикознавчого осмислення ціннісних категорій етностетики у творчій діяльності співаків, що репрезентують українську народнопісенну традицію в сучасному естрадному вокальному мистецтві.

Постановка проблеми. Саме вивчення етностетики як важливого компонента традиційної культури України вможливає розуміння сутності екзистенції української народної пісенності в сучасному професійному виконавстві. Проте нині проблематика української музичної етностетики залишається на маргінесі сучасного музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Український пісенний фольклор як естетичний феномен уперше у вітчизняній фольклористиці став предметом комплексного дослідження в докторській дисертації Я. І. Гарасима (2010). У контексті розгляду етностетичних уявлень і критеріїв у традиційній пісенності України, їх генези та специфіки формування науковець стверджує, що в традиційній культурі України рельєфно виявляється народне розуміння краси — краси звука і барви, краси почуття і думки, краси мрії і краси вчинку. Ще І. Франко розмірковував про твори народної лірики: «мнозі з них можуть сміло рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів. <...> мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили» (Франко, 1882).

Сучасна дослідниця Т. Орлова (1996) розглядає етностетичні категорії як парадигми в історичному розвитку національного мистецтва, а також убаचाє в первісних етностетичних уявленнях передумови та один із засобів формування етносвідомості.

Мета статті — виявити етностетичні ціннісні компоненти у виконавській творчості О. Мухи як уособлення неповторності українського національного вислову.

Реалізація мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- розглянути художню образність знакових народних пісень репертуару співачки, що входить до етностетичного фонду української народнопісенної традиції;
- окреслити загальні ознаки виконавської специфіки етностетики народнопісенної традиції України;

- з'ясувати значення етнокультурної складової у формуванні естетичного світогляду О. Мухи;

- на ґрунті аналізу виконавських версій народних пісень виявити етностетичні ціннісні компоненти у творчості О. Мухи.

Матеріал дослідження становили записи інтерв'ю, телевізійні програми, записи з концертних виступів О. Мухи.

Наукова новизна. У статті *вперше*:

- окреслено загальні ознаки виконавської специфіки етностетики народнопісенної традиції України, зокрема її вокально-технічної складової;
- розглянуто виконавську творчість О. Мухи та виявлено в ній етностетичні ціннісні компоненти;

Набуло подальшого розвитку осмислення сутності етностетики як важливого компонента традиційної культури України.

Виклад основного матеріалу дослідження. На певні естетичні характеристики народного співу звертав увагу К. Квітка. Науковець визначав особливий стиль «натуральних» співачок у «розумінні самого способу давати звук і експресії» (Квітка, 2010, с. 526). К. Квітка підкреслював у виконавстві народних співачок глибоке відчуття естетичної краси поезії та музичної мови традиційних пісень. «Чарівну принадність» народного співу дослідник убачав у невіддільності та абсолютній природній гармонії між поетичним словом і наспівом. «Треба залишити той звиклий погляд, що “народні” мелодії дуже прості і не трудні» (Квітка, 2010, с. 35). Народні думи розкривають «естетичне сутєво нашої благородної старовини» (Квітка, 2010, с. 36).

У контексті вивчення виконавської специфіки феномену традиційного протяжного стилю А. Іваницький убачає його головний сенс у темброво-динамічному напруженні. Насичене грудне звучання гучного протяжного співу, на думку вченого, є засобом як психофізичної розрядки, так і задоволення естетичних потреб (Іваницький, 2004, с. 146).

Я. Гарасим (2010), вивчаючи еталонний фонд традиційної естетосфери української народнопісенної культури, сформований у результаті взаємодії географічно-кліматичних, історико-соціологічних та етнопсихологічних чинників, запевняє, що естетичний компонент традиційної культури, який існував з найдавніших часів у синкретизмі з релі-

гійним, магічним, утилітарним та етичним, в епоху так званого класичного фольклору, став основою формування специфіки народної пісенності як виду мистецтва.

Найперше, що вражає в концертних виступах співачки і скрипальки, лауреата гран-прі першого Міжнародного конкурсу українського романсу ім. Квітки Цісик, переможниці талант-шоу «Голос країни» О. Мухи, це щирість висловлювання і близький до молитовного стан артистки під час виконання народної пісні. Для неї важливою є катарсична функція співу — певне душевне очищення за допомогою давньої народної пісні. Співачка розуміє свою творчість як місію, що має зберегти українську народну пісню в «чистому вигляді». Вона прагне відшукувати, фіксувати зразки традиції, які відмирають, та відтворювати їх із глибоким знанням, великою любов'ю, щирою повагою. Для О. Мухи важливо, щоб звучали пісні, «які нас як українців характеризують, в яких є наша історія, наші символи українські, <...> що на століття будуть нас зігрівати, об'єднувати, на яких я виросла, які співали мої батьки» (Під абажуром «Оксана Муха. Співати аби жити»).

Істотною складовою формування естетичного світогляду О. Мухи стало саме етнокультурне підґрунтя. Її любов до народної пісні, утаємниченість базуються на насиченому українським співом дитинстві. У свідомість майбутньої співачки входив певний культурний код народу, за яким стоїть особливе традиційне бачення світу, загально визнана національна система цінностей і норм. Найглибшим спогадом, найпершим пісенним враженням дитинства О. Мухи була колискова матусі. Традиційно сон українських діточок пильнували «фантастичні люлі-гулі — ангели-птиці» (Чумарна, 2007, с. 7), так і маленьку Оксану «заколисували» воркотливі голуб із голубкою. Перед сном мати співала двом донечкам баладу про двох голубів. Відома дослідниця української звичаєвості М. Чумарна пише про «голубиність» українського світогляду як устремління до одухотвореності кожної хвилини життя, кожного людського кроку. Голуби є сталими образами давньої української космогонії. Збереглися поетичні тексти стародавніх колядок, що розповідають як священні птахи — голубоньки — допомагають Богу створювати Світ, а у деяких текстах сам Бог символічно зображений голубом. У

народній міфопоетичній уяві пара голубів є образом найвищої ніжності, краси і чистоти. Мамина колискова «Ой там на горі, ой там на крутій...» заклала в дітях любов до народної пісні як реалізацію духової потреби краси. На думку М. Чумарної, народний пісенспів українців містить «усвідомлення своєї причетності до неба, до життєтворчого співу, що його ритми відчутні лише на дотик серця?» (Чумарна, 2007, с. 4). Адже фольклористи фіксували особливе ставлення народу до пісні. Ф. Колесса стверджував: «Скрізь межі нашим сільським людом є розширене віруване про якесь висше неземске походжене пісень» (Колесса, 2009, с. 167).

У баладі «Ой там на горі» звучить трагічний мотив утрати милого. Закохані постають у символічних образах двох голубів (голуб і голубка в парі — символ вічної й вірної любові). Туга голубки за милим втілена через жанр голосінь, увиразнюючи увесь розпач і любов згорьованої дружини. Як згадує співачка, це надзвичайно вражало її, «було так соромно за того стрільця...» (Муха, 2019).

Образ стрільця-молодця часто трапляється в колядках. У давніх поетичних текстах стрілець має намір застрелити звіра або птаха, які показуються його батьком, матінкою чи милою та за своє життя обіцяють молодцю допомогу у сватанні. Але в баладі стрілець-молодець стріляє в голуба та розлучає закохану пару, чим порушує закон життя та гармонії світу.

Старовинна алегорична балада, поширена від Попраду до Дону, на думку С. Грици, може мати літературне походження. Один з варіантів балади вперше опубліковано в збірці В. Трутовського (1776). На сьогодні її зафіксовано в чисельних варіантах: західно-подільському, волинському, лемківському, полтавському, поліському та ін. Вони «стабільні за текстом, силабікою, не сталі за мелодією, способами виконання, що підтверджує парадигматичну природу фольклорного зразка-парадигми, змінність його руху у просторі та пристосування кожного з варіантів до модусів мислення середовища їх побутування, залежних від індивідуального потрактування твору» (Грица, 2020, с. 425). Це одна з найулюбленіших пісень України, що побутує у всіх регіонах у різноманітних локальних варіантах наспіву. «Коли ж яка пісня прийме ся між народом так широко, що її співають усі

Русини-Українці, які живуть у горах і на долах, і над Сяном і над Тисою, і над Дніпром і над Доном, то очевидно мусить бути у тій пісні якась незвичайна краса і примана, що вона скрізь усім так подобає ся, усім однаково промовляє до серця. І так воно єсть: така пісня вам висказує не лиш те, що чує один чоловік, вона виспіває те, що відчуває цілий народ», — стверджував Ф. Колесса (2009, с. 168).

Ніжно, вишукано і сердечно виконала О. Муха згадану баладу в програмі «Зіркова п'ятірка»: співачка ОКСАНА (ексклюзивне інтерв'ю) 7.12.2019 (*Культурний блог «Зіркова п'ятірка»: співачка ОКСАНА МУХА (ексклюзивне інтерв'ю, 2019)*). Її виконанню притаманні агогічна виразність, глибока емоційність та традиційне ставлення до пісенспіву як до священнодійства. Вокально-технічну специфіку становлять близька позиція вимови, прикрита манера співу грудного резонування, тонке інтонування, ледь помітне глісандування, трапляється придихальна атака звука, що характерно для співу при колісці. Балада має поспівочний тип мелодики, з певною специфікою ладової організації. Вузкоамбітусний наспів (у межах малої сексти) має два устої, на відстані чистої кварта один від одного. Особливістю давнього народного пісенного вислову є те, що він ґрунтується на звукових опозиціях за тривалістю, висотою, положенням у формі. Відповідно, спосіб інтонування має свою специфіку, оскільки співвідношення тонів наспіву не відповідає звичному характеру тяжінь мажоро-мінорної системи. Ритмічна організація не відзначається акцентною періодичністю, а розгортається вільно, підпорядковуючись іншому принципу. А саме, розспівні звуки, які мають емоційну, естетичну та катарсичну функції, виконуються народними співаками з суттєвим подовженням тривалості, водночас короткі звуки, що увиразнюють зміст, завдяки вимовлянню поетичного тексту виголошуються із помітним прискоренням. У традиційній культурі спів є певним звуковим кодом, передусім ознакою самого життя, «цього» світу живих, а також важливим засобом його гармонізації.

За словами О. Мухи, особливе місце сили для неї — це с. Глуховичі Пустомитівського р-ну Львівської обл., де жила рідна бабуся Бронеслава. Там дитячі спогади, особливе звучання природи, неповторне відчуття доторкання до чогось правдивого, істинного,

бабусині співи, приємні згадки, як везли із Львова їй у подарунок, вивчені до свята Різдва колядки в 4-голосному звучанні родинного гурту. У програмі ТРК Львів «Оксана Муха: творчий портрет» (частина 2) (20.05.2013) (*Оксана Муха: творчий портрет. Частина 2*) Оксана заспівала разом із бабусяю «Ой чи ти, чи не ти по воду ходила».

Рідна бабуся О. Мухи Бронеслава глибоко закорінена в традиційну культуру, де народний спів упорядковував навколишній світ та відтворював його в пісні як найбільш екзистенційному жанрі фольклору. В атмосфері родинних свят, постійної присутності співу в побуті, у спілкуванні з бабусяю традиційна пісенність формувала духовну складову життя Оксани, «вимальовувала» в ній етнічну світоглядну картину світу, яка органічно проявляється в її творчості. «Велике щастя мати свої рідні традиції. Дуже дорого для мене є, що я народжена на землі, яка має своє глибоке коріння, — зазначає О. Муха. — Люди стають сильнішими, відкриваючи свою історію. Тому Різдво для мене — це час, коли я можу відкривати для людей неймовірні колядки» (SMC із Оксана Муха & Назар Савко & «творча студія Джерело» Любов Ступчук).

Найбільш улюбленими колядками родини співачки є «Бог ся рождає», «Тиха ніч», «Пасли пастирі вівці на горі», «Нова радість стала». Сімейним скарбом є колядка, яку співала бабуся Броня, «Пасли пастирі вівці на горі», «Коли бабця її співала, це мене дуже тішило. Це була казка. <...> це дуже моє, я її ніде не чула більше, мені шкода, якщо воно загине, тому хочу її співати» (Особу STO Оксана Муха Тернопіль 4 січня 2019). І. Нечуй-Левицький визначав особливе значення для вивчення народного світогляду давніх колядок як «догматиків, тропарів й кондаків в честь світлих небесних сил» (Нечуй-Левицький, 1992, с. 6). Дослідник і письменник стверджував: «фантазія наших пращурів любить правду і естетичність <...> геть-то описує красу міфічних образів такими фарбами, як в християнських акафістах описується краса християнських святих, так що вже автор не знає, й до чого прирівняти їхню красу і святе життя» (Нечуй-Левицький, 1992, с. 6).

О. Муха з успіхом виконує на концертах давній наспів зимового календаря «А в горі, в горі, глибокім зворі...», який знайшла в збірці «Пісні Галичини» та надала йому нового життя. Співачка намагається розкрити сенс

язичницького обрядового співу, спрямованого на гармонізацію земного життя через оспівування та славлення Божественного моменту творення світу і народження світла. Колядка у виконанні О. Мухи звучить у відкритій народній манері давнього обрядового співу, з його магічно-сакральним змістом. Темброво насичений «кличний» звук відтворює атмосферу прадавнього Різдва. В українській традиції виконання колядок та пов'язані з ними обрядові дії було спрямовано на формування відчуття причетності до Творіння; також вони сприяли налагодженню духовного спілкування з душами предків, відчуття Єдності Роду. Тексти давніх колядок — різдвяних язичницьких молитов — зберігають образ Світового дерева, що вважається найархаїчнішим символом, а також сутнісним елементом національного світогляду і відображення етнічної космогонічної концепції. Найдавніші образи-символи колядки — це світове дерево, птахи-деміурги (творці світу), Сльоза, космічне море.

Виконавська інтерпретація колядки «А в горі, в горі...» має відкриту, крещендуючу форму. Із 7-ї строфи до голосу приєднуються спочатку ледь чути звучання електрогітар та ударних інструментів, фіксуючи основний опорний тон наспіву «ля» в низькому регістрі. Це додає об'єму звучанню, відчуття простору, безмежності. Загальне крещендо підтримують чоловічі голоси — «Славен є, Славен єсть Боже» приспівують з 10 строфи музиканти-інструменталісти, аналогічно до обрядового співу, коли всі учасники підхоплюють та стверджують думку заспівувача, волхва, носія священних текстів, посвяченого в традицію. Піднесено, дуже ритмічно чітко, як аналогічні зразки зазвичай виконується носіями традиції. Інтонування є виразним, відповідним до специфіки давніх пісенних пластів, що складаються з досить автономних сегментів, ладо-мелодичних елементів. Логіку ладових тяжінь визначають як головний опорний тон, так і тимчасові устої. Так, фінальний устій строфи («сі») не збігається з основним опорним тоном («ля»). Великосекундова змінність устоїв «ля — сі» (головний і кінцевий) та «мі-ре» (тимчасові). У цьому наспіві простежується архаїчна інтонаційно-поспівкова дискретність. Наявність таких ладових елементів, сегментів, як тритоніка (вгору сі-ремі) та тетратоніка (вниз ля-фа#-мі-ре) — це

залишки ангемітонно-хазматичних ладів, що вказують на відгомін епохи мовно-музичного інтонування, коли інтонації півтону не були ще засвоєними. Поспівки-сегменти маломістких звукорядів зосереджені навколо кварто-квінтових опорних тонів.

Більш повно проявляє себе етностетика української народнопісенної традиції у виконавських версіях співачки, які зорієнтовано на відтворення краси давнього автентичного мистецтва співу. За словами О. Мухи, найближчою для неї є акапельна народна пісня. Тому показовим для творчості співачки є виконання без супроводу однієї з найпоширеніших пісень про кохання «Чи це ж тая криниченька». На особливу любов народу до цієї пісні вказує факт популярності сюжетного рушника із її поетичними рядками. Картинки з народного життя на сюжетному рушнику, що існує в народній культурі України біля ста років, супроводжує коментар. Найчастотніше вишитою словесною формулою-епіграфом є «Оце ж тая криниченька, що голуб купався. Оце ж тая дівчинонька, що я женихався». Такі епіграфічні вишивки зафіксовано на Волині, Полтавщині, Чернігівщині, Тернопільщині, у м. Краматорськ. Дослідниця епіграфічної вишивки Т. Волквічер у власному електронному покажчику має 1605 зразків, 127 з яких із поетичними рядками з пісні «Оце ж тая криниченька...».

Одну з найулюбленіших пісень «Чи це ж тая криниченька, що голуб купався...» містить збірка записів українських народних пісень С. Тобілевич. Талановиту народну співачку з тонким художнім чуттям М. Лисенко називав «живим збірником українських народних пісень». Серед пісень про кохання, зібраних у центральних областях України у розділі «Родинно-побутові пісні», надруковано наспів та 4 строфи поетичного тексту. Варіант наспіву «Чи це ж тая криниченька», що належить до цієї ж пісенної парадигми, знаходимо також у збірці «Золоті ключі Пісенник Вип. 2» (Ревуцький, 1964, с. 54). Якщо перше джерело не надає нам відомостей про місце запису пісні, то цей зразок, віднесений упорядниками до побутових пісень, зафіксовано (з більш повним поетичним текстом) у с. Іржавець Прилуцької округи на Полтавщині з голосу О. Д. Ревуцької. Зберігся аудіозапис іншого варіанту розспіву цієї народної пісні у виконанні українського оперного співака І. Бонда-

ренка. Фірма «Pathé Records» у 1909 р. здійснила запис 10 українських народних пісень у його виконанні в супроводі бандури.

Поетичний текст ліричної пісні про кохання містить немало символів та образів, що входять до еталонного етноестетичного фонду української народнопісенної традиції: криниченька, вода, голуби та орли. Вода — символ життя й долі, криниця — місце побачення закоханих, купання голуба символізує вибір пари, любов парубка та його женихання. Орел часто в піснях символізує вирок долі. Доля завадила щастю бути разом із коханою дівчиною.

Із запропонованих збіркою 14 строф народного поетичного тексту О. Муха презентує власну виконавську версію, озвучуючи 6 із них. Співачка майстерно використовує техніку прикриття: гнучко виспіває, ледь помітно переходячи з відкритої манери резонування на різною мірою прикрите звучання. Вимова близька до літературної, тому що пісню опрацьовано з друкованого джерела. Самобутньому виспівуванню притаманна ритмічна свобода із тенденцією подовження другої долі, що привносить до епізодичного відчуття тридольності. Внутрішньо зосереджуючись, О. Муха виспіває свій душевний стан у художньо-естетичну форму власної виконавської версії народної пісні.

Висновки. Музична етноестетика як складова традиційної культури охоплює смислове поле пісень, концентруючись у структурі, ритміці та розмірі вірша, багатстві національного мелосу, його інтонаційно-ладової основи. Етноестетика народнопісенної виконавської традиції проявляється в неповторності національного вислову, а саме: вокально-тембровому колориті звучання, особливостях інтонування, свободі метро-ритмічного руху, варіативності та мелізматичному багатстві.

В О. Мухи творення звукової матерії сучасної виконавської версії народної пісні базується на усвідомленні пісенної інтонації як звукоемоції та пізнання безмежного океану давньої символіки національної музичної мови, що віками кристалізувалася в народнопісенній традиції. Етноестетичні ціннісні компоненти виконавської творчості співачки проявляються у:

- формуванні репертуару (виконавиця обирає найкращі знакові взірці, що входять до етноестетичного фонду української народнопісенної традиції);

- відтворенні специфіки народнопісенного виконавства (способу інтонування, мелізматички, фразування, темпо-ритмічного розвитку та варіативності);

- щирості та сердечності співу як вияву кордоцентричності української ментальності.

Творчість О. Мухи зростає з рефлексії над національною пісенною культурою та традиціями свого Роду. Робота над кожним давнім зразком-реліктом традиції ґрунтується на відкритті потенціалу сили його естетичного, духовного та емоційного впливу на слухачів, усвідомленні запасу виражальних можливостей.

Перспективами подальших досліджень є вивчення української музичної етноестетики як важливого потенціалу розвитку національного професійного мистецтва. Важливе спрямування музикознавчого розгляду етноестетичної складової народнопісенної традиції на практичне вирішення нагальних проблем сучасного виконавського фольклоризму, зокрема формування концепційних засад цього напрямку.

Список посилань

- Гарасим, Я. І. (2010). *Етноестетика українського пісенного фольклору* (Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.07 — фольклористика). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ. Відновлено з https://otherreferats.allbest.ru/moscow/00574190_0.html.
- Грица, С. Й. (2020). *Необрядовий фольклор західних регіонів України: регіонально-жанрова антологія*. Київ: Ліра-К.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів*. Вінниця: НОВА КНИГА.
- Квітка, К. (2010). *Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941)*. Богдан Луканюк (Ініціатор та керівник проекту); Ліна Добрянська (редактор). Львів. Електронне перевидання. Відновлено з <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>.
- Колесса, Ф. (2009) Огляд українсько-руської поезії. *Вісник Львівського університету*. Серія: Філологія (Вип. 47, с. 166–272). Відновлено з https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Kolessa_F_Ohliad_narodnoji_poeziji_Lviv,2009.pdf.
- Личкова, В. А. (2014). Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки. *Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского*. Серія: «Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія». (Том 27 (66), № 1, с. 306–315).

- Культурний блог «Зіркова п'ятірка»: співачка ОКСАНА МУХА (ексклюзивне інтерв'ю). 7 грудня 2019. Ведуча: Мар'яна Оленська на Львівському телеканалі НТА. Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=xPzki8fHV28>.
- Нечуй-Левицький, І. (1992). *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології*. Київ: АТ «Обереги».
- Орлова, Т. (1996). Етноестетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства. *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...*: колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ: Родовід.
- SMC із Оксана Муха & Назар Савко & «Творча студія Джерело» Любов Ступчук. Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=QInBi3j6tuY>.
- Золоті ключі: пісенник (1964) (Вип. 2). Ревуцький, Д. М. (Упоряд.). М. М. Гордійчук (Ред.). Київ: Мистецтво.
- Франко, І. (1882). *Жіноча неволя в руських піснях народних*. Відновлено з <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax.html>.
- Чумарна, М. (2007). *Золотий Дунай. Символіка української пісні*. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан.
- Під абажуром. «Оксана Муха. Співати аби жити». Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=KWapLRW6GUQ>.
- Оксана Муха: творчий портрет. Частина 2. (20.05.2013). Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=OuQBPYWM9qs>.
- Osoby STO Оксана Муха Тернопіль 4 січня 2019. Відновлено з https://www.youtube.com/watch?v=rKL87AIGU_c.

References

- Narasym, Ya. I. (2010). *Ethnoaesthetics of Ukrainian song folklore* (Manuscript of the thesis for the degree of Doctor of Philology, specialty 10.01.07 — folklore). Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv. Retrieved from https://otherreferats.allbest.ru/moscow/00574190_0.html. [In Ukrainian].
- Hritsa, S. J. (2020). *Non-ritual folklore of the western regions of Ukraine: regional-genre anthology*. Kyiv: Lira-K. [In Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainian musical folklore: a textbook for higher educational institutions*. Vinnitsa: NOVA KNYHA. [In Ukrainian].
- Kvitka, K. (2010). *Collection of works: Lifetime publications (1902–1941)*. Bohdan Lukaniuk (Initiator and project manager); Lina Dobrianska (editor). Lviv. Electronic reprint. Retrieved from <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>. [In Ukrainian].
- Kolessa, F. (2009) Review of Ukrainian-Russian poetry. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Series: Philology (Issue 47, p. 166–272). Retrieved from https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Kolessa_F_Ohliad_narodnoji_poeziji_Lviv,2009.pdf. [In Ukrainian].
- Lychkovakh, V. A. (2014). Methodological problems of determining the features of Ukrainian aesthetic thought. *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo*. Seriya: «Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya». (Vol. 27 (66), №1, pp. 306–315). [In Ukrainian].
- Cultural blog “Star Five”: singer OKSANA MUKHA (exclusive interview). December 7, 2019. Leading: on the Lviv TV channel NTA. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xPzki8fHV28>. [In Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. (1992). *Worldview of the Ukrainian people. Sketch of Ukrainian mythology*. Kyiv: АТ «Oberehy». [In Ukrainian].
- Orlova, T. (1996). Ethnoaesthetics in the conceptual context of modern art history. *Ukrainska narodna tvorchist u poniattiakh mizhnarodnoi terminolohii: pryimityv, folklor, amatorstvo, naiv, kitch...*: collective research based on the materials of the Second Gonchariv Readings. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
- SMC із Оксана Муха & Назар Савко & «Творча студія Джерело» Любов Ступчук. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=QInBi3j6tuY>. [In Ukrainian].
- Golden keys: songbook (1964) (Issue 2). Revutskyi, D. M. (Compiler). М. М. Hordiichuk (Ed.). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Franko, I. (1882). *Female captivity In Russian folk songs*. Retrieved from <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax.html>. [In Ukrainian].
- Chumarna, M. (2007). *Golden Danube. Symbols of Ukrainian song*. Ternopil: Navchalna knyha — Bohdan. [In Ukrainian].
- Under the lampshade. «Oksana Mukha. Sing to live». Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=KWapLRW6GUQ>. [In Ukrainian].
- Oksana Mukha: creative portrait. Part 2. (20.05.2013). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=OuQBPYWM9qs>. [In Ukrainian].
- Osoby STO Оксана Муха Тернопіль January 4, 2019. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=rKL87AIGU_c. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 24.03.2021

В. П. Пацунов

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА «ТЕАТРУ ПОТРАСІННЯ»

В. П. Пацунов. Концептуальні засади мистецтва «Театру потрясіння»

Систематизовано основні ознаки мистецтва «Театру потрясіння» як найенергетичнішого з усіх театральних напрямів. Застосовано аналітико-концептуальний та емпіричний методи для вияву найбільш енергомістких режисерських засобів, здатних викликати в публіки стан потрясіння. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в театрознавстві здійснено аналіз і систематизацію режисерського інструментарію «Театру потрясіння». Запропонована концепція увінчує трикутник, що разом з мистецтвом «Театру вдавання» та мистецтвом «Театру переживання» становить технологічну триєдність театального мистецтва: удавання — переживання — потрясіння. Дослідження засвідчує, що мистецтво «Театру потрясіння» можливе за умови втілення в сценічному просторі таких фундаментальних компонентів, як герметичний модуль драматургії, мускулатура подій вистави, сценографічна режисура, метафорична лексика, засоби психологічного театру, енергетичне поле випромінювання акторів.

Ключові слова: *герметичний модуль драматургії, «Театр потрясіння», транс, сценографічна режисура, молекулярна режисура, випромінювання театру.*

V. Patsunov. Conceptual basis of the art of “Theatre of Shock”

The purpose of this paper is to develop the fundamental basis of the art of “theatre of shock”, as the art of the highest spiritual and emotional level, as well as to identify the characteristic features and directorial components that provide it.

The methodology. We applied the analytic-conceptual and empirical approaches to identify the most energy-intensive artistic means of creating a theatrical product and the most effective directorial tools for influencing the spiritual-emotional sphere of the viewer by creating the highest energy and philosophical and aesthetic level that can bring the audience to a state of shock.

The results. For the first time in art criticism, an analysis of the generalization and systematization of director's tools and ways was carried out, the creation of a “shock” for the creation of theatrical art. The concept proposed by the author crowns the triangle that, together with the art of “dissimulation theatre” and the art of “excitement theatre”, is the

technological trinity of theatrical art: dissimulation — excitement — shock. The study conducted by the author gives grounds to conclude that the creation of theatrical performances, belonging to the art of the highest spiritual and emotional level — to the art of “theatre of shock”, is possible if such fundamental components as: sealed module of dramaturgy, “muscles” of play events, scenographic directing, metaphorical vocabulary, means of psychological theater and energy field of actors’ “emission” are embodied in the stage space. The model of the “theater of shock” assumes complete domination over the emotions of the spectator, the deepest immersion in the whirlpool of dramatic events and bringing to a deep trance with a powerful energy field of emission.

The topicality. This paper contains such terms as “theater of shock”, “theater of trance”, “scenographic directing”, “molecular directing” are introduced into scientific circulation.

The practical significance. Scientific development of ways, methods and means of creating the “theater of shock” as a kind of the most powerful energy and philosophical-typical level can be implemented in the educational process. Along with this presentation the concept of “theater of shock” can have its continuation in the theses of students with degrees in the field of art history, opens the prospect of updating the theatrical palette.

Key words: *sealed module of dramaturgy, the “theatre of shock”, trance, scenographic directing, molecular directing, emission of the theater.*

Постановка проблеми. ХХІ ст. для людства — глобальна інтенсифікація всіх без винятку сфер життя — соціальних, наукових, технологічних, виробничих, мистецьких тощо. Під впливом екологічних та суспільних потрясінь загострився загальний емоційний стан людства, невпинно пришвидшується ритм життя. І якщо найбільше чутливі та гнучкі види мистецтва (музика, образотворче мистецтво) намагаються не лише встигати за часом, а подекуди випереджати його, то театральному мистецтву у зв'язку з його професійною специфікою притаманна певна інертність. Саме тому на часі врізноманітнення театральної палітри, інтенсифікація її енергетичного поля, розробка такого напрямку, як

«Театр потрясіння», ознаки та закономірності якого досі не проаналізовано та не систематизовано. У цьому полягає актуальність та новизна цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. І хоча деяким з режисерів останнього століття (Вс. Меєргольду, П. Бруку, Є. М. Гротовському, Б. Равенських, Л. Додіну, Ю. Любимову, Р. Віктюку та ін.) вдавалося окремими виставами досягати ефекту потрясіння, однак про технологічні шляхи досягнень такого енергетичного рівня сценічних творів було зазначено занадто мало. Щоправда, варті уваги концептуальні роздуми Є. Гротовського (1999) про власну методику роботи, парадоксальні враження Г. Козінцева (1973) про виставу «Король Лір» П. Брука, опис Є. Габриловичем (1964) сцен із забороненої вистави Вс. Меєргольда «Як гартувалася сталь», дослідження А. Мурзич (2008) «Театр Романа Віктюка. 3 точки у вічність», книга О. Мальцевої (1999) про театр Ю. Любимова й деякі інші праці, у яких зафіксовано театральні події, що досягали рівня потрясіння. Однак ніхто з авторів не наважився дослідити та узагальнити саме режисерський інструментарій «Театру потрясіння» як особливого мистецького напрямку, що й зумовило автора вдатись до його аналізу та систематизації.

Мета статті — здійснити систематизацію базових режисерсько-постановочних компонентів мистецтва «Театру потрясіння», їх ознак та характеристик, а також шляхів їх сценічного втілення; долучити до наукового вжитку такі поняття, як «Театр потрясіння», «герметичний модуль драматургії», «сценографічна режисура» і «молекулярна режисура», що сформувались у процесі розвитку театального мистецтва другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. У поняття «Театр потрясіння» ми закладаємо досягнення значного енергетичного впливу на глядача, занурення його в стан глибокого позитивного трансу і, зрештою, доведення до катарсису.

Чи можемо ми стверджувати, що театральна вистава здатна гіпнотизувати глядача? Вистава, яка потрясає публіку, дійсно може сягати сили гіпнозу, точніше, її початкової стадії. Відірвавши глядача від реальності, вона кидає його в прірву людських пристрастей, страждань, подій і катаклізмів, занурює (або здійсмає) у стан глибокого трансу.

Багаторічні дослідження автора сприйняття глядачами сценічного продукту засвідчили, що стан глибокого позитивного трансу помітно відрізняється від стану звичайного емоційного захоплення як тривалістю, так і якістю. Багаторазово доводилося спостерігати заціпеніння публіки наприкінці виняткового за енергетикою видовища — виставу завершено, а в глядацькій залі — мертва тиша. Ця священна пауза, під час якої сотні людських організмів завмерли в спільному кратері вулкана, що от-от вибухне, може тривати надто довго — до півтори хвилини. Для театру це вічність. А далі — виверження неймовірних та надто тривалих емоцій, можливих лише в стані грандіозного потрясіння.

Звичайно, театр потрясіння не може належати до індустрії розваг. У шоуіндустрії, як і в мистецтві театральній «попси», царює інша якість емоцій — яскравих, але швидкоплинних. Театральне ж потрясіння може залишатися в емоційній пам'яті глядача десятки років, навіть усе життя.

Якість театральної «кулінарії» залежить від багатьох «інгредієнтів». Однак, на нашу думку, перелік тих, що є базовими для приготування такого рідкісного делікатесу, як «театр потрясіння», виглядає так:

1. Герметичний модуль драматургії.

Зазвичай, будь-який літературний матеріал має значний відсоток масиву, який не містить енергетики. Це можуть бути необов'язкові подробиці, повтори, побутові зміни, багатослів'я тощо. Вони є своєрідними дірками, з яких витікає енергетичне паливо видовища. Адже навіть найгеніальніший автор тексту не може бути автором вистави. Ця місія покладена на режисера, тому він має перетворити літературу в щільну «м'язову» систему, звільнивши її від усього зайвого, як це робить скульптор з брили граніту або золотошукач — з купи золотоносної руди. У результаті такої обробки формується герметичний модуль драматургічного твору, на кшталт першого ступеня космічного корабля, що має відірвати сценічний корабель від земного тяжіння та вчасно полишити його для вільного польоту творців вистави в безмежному всесвіті фантазії. Театральна література має бути лише катапультою для злету, а не кайданами режисера.

Ця теза набула підтвердження в новітній концепції сучасного театру, розробленій Х.-Т. Леманом (2013) у дослідженні «Пост-

драматичний театр», згідно з якою світовий театр кінця ХХ — початку ХХІ ст. увійшов в епоху постдраматики. За твердженням науковця, постдраматичний театр відмовляється від літератури як цементу театрального дійства, звільняється від структури літературного твору та формує власну композицію. Те, про що мріяли теоретики та практики театру ХХ ст. (А. Арто, В. Меєргольд, Лесь Курбас, Є. Гротовський), а саме позбавлення театром залежності від літератури та виходу на широке поле безмежного розмаїття власних самодостатніх виражальних засобів, втілюється в ідеї постдраматики. І хоча окремі аспекти концепції Х.-Т. Лемана (насамперед депсихологізація видовища) неприйнятні в «Театрі потрясіння», однак процес його вивільнення від диктатури драматурга окреслено доволі ґрунтовно.

У запропонованій моделі театру потрясіння драматургія не структурує виставу, її структурує режисер. Якщо до ХХ ст. творцям театру смисли буття пропонували драматурги, то у ХХІ ст. авторство фундаментальних смислів перебрала на себе режисура.

2. Мускулатура подій вистави.

ХХІ ст. відзначається новими ритмами, вимірами часу та простору. Тотальна комп'ютеризація сформулила кліпове мислення, отже, і нову «кардіограму» людського життя, у якому незрівнянно зросла вартість кожної секунди. Тому партитура вистави має бути розроблена за законами гострого детективу із захопливою інтригою, з надзвичайно напруженою «мускулатурою подій» (за Г. Товстоноговим), що непередбачувано розвиваються в екстремальній атмосфері.

3. Сценографічна режисура.

У другій половині ХХ ст. відбувся стрімкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі 60–90-х рр. запропонували надвиразну образно-дійову лексику. Сценографічна мова почала успішно замінити літературну, яка, за категоричним висловом Леся Курбаса, «заволоділа театром і вбила і його, і актора» (Курбас, 1991, с. 41). Режисура підхопила сценографічний бум, і відтоді їхнє образно-сценографічне мислення стає одним з вирішальних чинників успіху сценічного твору. Сучасний театр високого ґатунку складно уявити без режисури, здатної мислити сценографічними категоріями. Так виник новий

сценічний кентавр, який ми позначаємо терміном «сценографічна режисура».

4. Метафорична лексика.

Образна сценографія активно звертається до театральної метафорики, що за умов своєї органічності має унікальну здатність вражати публіку значно глибше, ніж реалістична лексика. Це можна пояснити тим, що, по-перше, влучна метафора розкриває глибинну сутність образу або явища; по-друге, вона вражає публіку своєю мистецькою красою; і, по-третє, надає глядачеві естетично-емоційну насолоду від процесу розкриття утаємничених смислів, даруючи йому потрясіння від пробудження в ньому творця. Тому сценічна метафора є перлиною театрального мистецтва.

5. Школа психологічного театру.

Для досягнення ефекту потрясіння актори мають досконально володіти базовими техніками школи психологічного театру, що відіграє таку ж роль у театрі будь-якого напрямку, як і, наприклад, школа класичного балету в будь-яких різновидах хореографії (чи то в бальній, чи то в народній, чи то в спортивній, чи то в модерній). Без глибокої сценічної правди, що забезпечується психологічною театральною школою, збудити почуття й емоції глядача та здійснити його до стану глибокого трансу неможливо.

6. Енергетичне поле випромінювання.

Цьому «інгредієнту» приділимо особливу увагу як одному з вирішальних у мистецтві «Театру потрясіння».

Бурхливий розвиток науки призвів до появи надрозумної апаратури, здатної фіксувати і біополе людини, і електромагнітні параметри кожного людського органа, і різноманітні енергетичні поля. Зрештою дослідження нейробіології свідчать, що людина є коливальним контуром, і все її життя та діяльність являють собою не що інше, як електрохвильові коливання. Езотеричний вибух останніх десятиліть інтенсифікував відкриття нових фізико-, хіміко-енергетичних джерел випромінювань людини. І попри подальші найкарколомніші досягнення вчених людина завжди залишатиметься чи не найзагадковішою з усіх загадок природи. Навіть про Всесвіт людство знає значно більше, ніж про себе.

Якою б віртуозною технікою не володів актор, якими б разючими зовнішніми якостями не обдарувала його природа, але якщо він не генерує випромінювання, то ні за яких умов

не зможе довести публіку до стану потрясіння. Історія театру знає безліч зовні ефектних акторів, які попри всі старання не проникають у серця глядачів, оскільки далі авансцени їхні «промені» не світять і не гріють.

Сучасна техніка концентрування енергетичних потоків акторів та генерування могутнього сумарного енергетичного поля випромінювання всіх компонентів вистави є одним із головних завдань сучасного режисера «Театру потрясіння». Розвиток сучасної науки надає змоги опанувати цю унікальну техніку впливу на глядача, творити театр найвищого естетичного, енергетичного та філософського рівня.

У зв'язку з проблемою випромінювання не можемо не поділитись ідеєю «Театру нерухомості». Нерухомість, як відомо, зацікавила Вс. Меєргольда завдяки концепції «статичного театру» М. Метерлінка. Якщо спробуємо замінити термін «нерухомість» на близький йому «гіпер-рапід», то отримаємо інструмент найвищого ступеня концентрації енергії, а отже, і найбільшу силу впливу на глядача-реципієнта. Гіпер-рапід, або так звана нерухомість, за умов виключної концентрації актора на внутрішніх психофізіологічних процесах та в режимі абсолютної фізичної свободи, провокує у виконавця молекулярну зосередженість на кінострічці бачень, що є однією з визначальних основ психологічної бази «Театру потрясіння». Енергетичні поля, генеровані випромінюванням акторів, сценографії, музики, шумів, багатьма режисерсько-постановочними засобами, якщо вони об'єднані режисурою в єдиний могутній променевий пучок, здатні тотально заволодіти емоціями публіки, зануривши її в стан трансу.

За умов абсолютної зосередженості актора на внутрішніх процесах у момент гри в його організмі автоматично спрацьовує механізм «підзарядки», від чого енергетичні поля актора збуджуються, і народжується акт випромінювання енергії. Цей процес проживання назвемо «молекулярним». Саме на молекулярному рівні організм актора перетворюється на генератор променів, за допомогою яких і транспортується в публіку весь спектр устремлінь та відчуттів актора-ролі. Саме за цим опроміненням, не усвідомлюючи того, люди йдуть у театр. Не за сюжетом, адже вони, як правило, вже чули щось про Гамлета, Отелло, Ромео та Джульєтту. Їх цікавить не

«що?», а «як?». І всмоктують вони оце «як?» кожною своєю молекулою. І це не метафора, а хімія. Адже загальновідомо, що на дві третини людина складається з води. А вода, як неспростовно доведено, усе чує, усе бачить і навіть відчуває настрій та реагує на нього.

Згадаймо, як у дитинстві ми за допомогою лінзи концентрували розсіяне сонячне світло в один гострий світловий пучок, яким випалювали візерунки на дереві або видобували вогонь концентрованою енергією Сонця. За аналогічним фізичним законом видобувається вогонь харизматичного актора. Його енергія, народжена гамою устремлінь і почуттів, концентрована в гострий пучок, генерує випромінювання, що запалює душі й серця десятків, сотень, тисяч охочих до солодкого вогнища пристрастей театроманів, любителів спалахувати та згоряти в солодкій пожежі пристрастей та емоцій.

Сконцентрувавши енергетичні поля кожного виконавця вистави, режисер збирає їх у єдиний енергетичний джгут і, поєднавши з енергетикою сценографії, музики, пластики та інших суміжних мистецтв, запалює «вольтову дугу» між творцями та глядачами. На цьому спільному вогнищі емоцій глядачі разом з акторами, режисером, сценографом, композитором стають рівноправними творцями взаємної насолоди. Так народжується «Театр потрясіння». Однак на тернистому шляху творчої «вагітності» на митців чекає надто багато перешкод.

Результати дослідження вможливають оновлення інструментарію театрального мистецтва загалом та театральної освіти зокрема, доповнюючи наукові розвідки з технології театрального мистецтва, поповнюючи театральний лексикон новими поняттями, сформованими театальною практикою за останні півстоліття.

Висновки. Зважаючи на викладене вище, можемо зазначити, що шлях до «Театру потрясіння» пролягає через такі базові режисерські інструменти:

- герметичний модуль драматургії;
- мускулатура подій вистави;
- сценографічна режисура;
- метафорична лексика;
- технологія психологічного театру;
- енергетичне поле випромінювання.

Дослідження спонукає до подальшого поглиблення розробок вищенаведеного інстру-

ментарію та створення монографії «Театр потрясіння».

Список посилань

- Габрилович, Е. И. (1964). Рассказы о том, что прошло. *Искусство кино*, 4, 68–69.
- Гротовський, Є. (1999). *Театр. Ритуал. Перформер*. Львів: ЛДУ імені Івана Франка.
- Козинцев, Г. (1973). *Пространство трагедии*. Москва: Искусство.
- Курбас, О. (1991). Театральний лист. *Молодий театр Генеца. Завдання. Шляхи: Статті, спогади, матеріали*. (с. 36–45). Київ: Мистецтво.
- Леман, Х-Т. (2013). *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign.
- Мальцева, О. Н. (1999). *Поэтический театр Юрия Любимова*. Москва: РИИИ.
- Мурзич, А. (2008). *Театр Романа Виктюка. Из точки в вечность*. Санкт-Петербург: Знание.

References

- Gabrilovich, E. I. (1964). Stories about what happened. *Iskusstvo kino*, 4, 68–69. [In Russian].
- Hrotovskiy, Ye. (1999). *Theater. Ritual. Performer*. Lviv: Lvivskiy derzhavnyi universytet imeni Ivana Franka. [In Ukrainian].
- Kozintsev, G. (1973). *The space of tragedy*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kurbas, O. (1991). Theatrical letter. *Molodyi teatr Heneza. Zavadannia. Shliakhy: Statti, spohady, materialy*. (pp. 36–45). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Leman, H-T. (2013). *Post-Drama Theater*. Moscow: ABCdesign. [In Russian].
- Maltseva, O. N. (1999). *Poetry Theater of Yuri Lyubimov*. Moscow: RIII. [In Russian].
- Murzich, A. (2008). *Roman Viktiuk Theater. From point to eternity*. St. Petersburg: Znanie. [In Russian].

Надійшла до редколегії 12.03.2021

ВИЯВИ «НЕКЛАСИЧНОГО» В ОРКЕСТРОВОМУ ПИСЬМІ К. ДЕБЮССІ

Г. С. Савченко. Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі

Досліджено специфіку оркестрового письма К. Дебюссі шляхом виявлення ознак «некласичного», що відмежовує принципи класико-романтичної оркестровки від оркестровки музики ХХ ст. й відбиває нові уявлення про час, простір, матерію в європейській культурі Новітнього часу. Виявлено генезис «некласичного» в специфіці темоутворення, розвитку тематизму та формотворення. Систематизовано вияви «некласичного»: 1) функціональна зміна оркестрової фактури на основі нон-ієрархічності як домінуючого принципу; 2) формування щільного, «речового» з точки зору смислової організації та, водночас, позбавленого маси з точки зору фізично-матеріальної організації музичного простору, 3) нівелювання межі між експонуючим (континуальним) і розвиваючим (дискретним) типами оркестровки; 4) взаємопроникнення континуальності та дискретності як результат стирання межі між функціями тла і рельєфу й експонуючим та розвиваючим типами оркестровки.

Ключові слова: оркестрове письмо К. Дебюссі, час, простір, континуальність, дискретність, оркестрова фактура.

Н. Savchenko. Manifestations of the “non-classical” in the orchestral manner of C. Debussy

The relevance. Multidirectionality of artistic searches in the musical art of the first half of the XX century fully complies with the worldview and values of European culture of that time. The change of perception of the world, matter, time and space is objectified in the sound matter of musical works. Among the composers who have a defining role in paving the ways for new music, we should mention C. Debussy.

The purpose of the article is to identify and systematize of “non-classical” features in the orchestral manner of C. Debussy.

The novelty of the article is the study of the orchestral manner specifics of C. Debussy as “non-classical” in certain traits.

The methodology. The article uses functional, historical, comparative, analytical and complex methods. The theoretical basis of the study are the works of V. Bobrovskiy (2018), Н. Golovynskiy (1981), S. Iskhakova (1998), L. Kokoreva (2010), S. Mozhot (2006).

The result. Extrapolation of scientific statements of V. Bobrovskiy, Н. Golovynskiy, S. Iskhakova, L. Kokoreva, S. Mozhot to the sphere of orchestral thinking and orchestral manner of C. Debussy allowed to reveal signs of “non-classical” as the ones that draw a boundary between the principles of classical-romantic orchestration (based on functional harmony) and new music of the XX century. It is the “non-classical” features that allow to create a new sound matter, a new perception of space and time in the orchestral works of the composer. In our opinion, the manifestations of the “non-classical” are: 1) functional restructuring of the orchestral texture on the basis of non-hierarchy as the dominant principle; 2) building a dense, “concrete” in terms of eventfulness and, at the same time, light (massless), broad musical space, 3) levelling the boundary between the exposing (more integral and continuous) type of orchestration and developing (smaller, dialogical, discrete); 4) interpenetration of continuity and discreteness (discrete continuity) at the level of thematics and orchestration as a consequence of erasing the boundary between the functions of background and relief and the exposing and developing orchestration types.

The practical significance. The results of the work can be applied in the training courses “History of orchestral styles”, “History of foreign music”, which are studied in higher education institutions; in further scientific researches.

Keywords: orchestral manner of C. Debussy, time, space, continuity, discreteness, orchestral texture.

Постановка проблеми. Межа Нової та Новітньої культур відзначена світоглядним зламом: доба Новітнього часу вирізняється парадигмальною, темпорально-спатіальною й аксіологічною множинністю, і ця принципова множинність детермінована науковими відкриттями й науково-технічним прогресом (Аркадьєв, 1992; Герасимова-Персидская, 2012). Різновекторність художніх пошуків у музичному мистецтві першої половини ХХ ст. цілком відповідає світоглядним і ціннісним настановам європейської культури того часу. Вона зумовлена також інтрамузичними чинниками — трансформацією системи музичної мови на межі ХІХ–ХХ ст. Зміна

уявлень про світ, матерію, час і простір об'єктивується у звукоматерії музичних творів. У композиторській практиці формуються нові принципи темоутворення, тематичного розвитку та формотворення, метро-ритму, організації фактури, по-новому осмислюються звук, тембр, оркестровка. Серед композиторів, кому належить визначальна роль у прокладанні шляхів нової музики, слід назвати К. Дебюссі. Як зауважив Е. Денисов, «у своїй творчості Дебюссі мислив набагато більш радикально і йшов набагато далі, ніж інші майстри музики ХХ століття» (Денисов, 1986, с. 90). Звернення до оркестрових творів К. Дебюссі з метою розкриття новацій в оркестровому письмі є актуальним, адже дозволяє з'ясувати, як формувався принципово новий тип оркестрової тканини в музиці ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість К. Дебюссі вивчена достатньо повно і в історичному, і в теоретичному аспектах. Однак сфера оркестрового мислення й оркестрового письма композитора потребує пильнішої дослідницької уваги. Серед спеціальних праць, присвячених цьому питанню, слід назвати статтю В. Цитовича (Цытович, 1983). Цінні спостереження стосовно ударних інструментів містяться в ґрунтовній розвідці Е. Денисова (Денисов, 1982). Окремі аспекти оркестровки в контексті іншої проблематики досліджено в працях О. Коноревої (Конорева, 2012), С. Мозгот (Мозгот, 2006), С. Чащиної (Чащина, 2000).

Якщо систематизувати питання, порушені в наукових дослідженнях у зв'язку з оркестровою К. Дебюссі, то їх можна звести до таких положень: 1) тембр / звук; 2) фактура; 3) простір; 4) тривалість / час. Стисло висвітлено позицію авторів. Думка щодо самостійних виражальних можливостей тембру у творах К. Дебюссі міститься в праці Е. Денисова (Денисов, 1982, с. 253). В. Цитович вважає, що однією з ключових новацій музики К. Дебюссі є усвідомлення автономії тембру (Цытович, 1983, с. 65). Здійснений композитором переворот у сфері оркестрового колориту підкреслює О. Конорева (Конорева, 2012, с. 13–14).

С. Чащина розкриває специфіку звука у творах К. Дебюссі через поняття «тривалість» (Чащина, 2000). «Аналіз звукової тканини

різних творів Дебюссі дозволяє зробити висновок про надзвичайну багатоманітність феномену тривалості в його творчості. З одного боку, композитор продовжує активно використовувати принцип звука-атома, з іншого, – у його музичних пошуках простежується послідовне посилення процесуального начала, що охоплює не тільки організацію форми в цілому, але, в першу чергу, організацію мікропроцесів у середині звука» (Чащина, 2000, с. 17). Ці пошуки, на думку дослідниці, спонукають композитора «працювати» з різними фазами звука (атаки, затухання), що «розмиває» часові межі звукових структур (Чащина, 2000, с. 17). В оркестровій музиці це досягається певними прийомами: «...взяття звука на *pp* із подальшою його “матеріалізацією” за допомогою плавного нарощування гучності звука й долучення нових інструментів...; а також формування оркестрового тембрового міксту з незначним “запізненням” у деяких інструментів...» (Чащина, 2000, с. 17).

У статті В. Цитовича тембр в оркестрових творах К. Дебюссі осмислюється в нерозривному зв'язку з фактурою: «специфіка звучності більше залежить від самої фактури, ніж від реального інструментального тембру, тобто, іншими словами, виникає своєрідна темброва “ілюзія”». <...> «Оркестрова вертикаль Дебюссі має, головним чином, фактурний тембр» (Цытович, 1983, с. 67)¹. У зв'язку із цим дослідник аналізує різні типи фактури (Цытович, 1983, с. 68–75), а також прийоми «додатковості звукорядів» і «мелодичної додатковості» (Цытович, 1983, с. 76–86), які сприяють формуванню особливого фонізму оркестрової вертикалі.

Порівняно з оркестровим письмом І. Стравінського цінні спостереження щодо письма К. Дебюссі наводить В. Гурков. Паралель І. Стравінський – К. Дебюссі виникає в автора в аспекті «нестандартного ставлення до класичних функцій оркестровки: комплексу мелодія – акомпанемент, педалі, що зв'язує, акцентів тощо» (Гурков, 1987, с. 82). Це, водночас, зумовлено тим, що музичне мислення обох композиторів базується на системі мелодичних ладів, а не на закономірностях функціональної гармонії: «...відповідно, і структу-

¹ В. Цитович, досліджуючи специфіку тембрового мислення в квартетах і оркестрових творах Б. Бартока, розділяє на дві групи поняття, пов'язані з тембральними явищами. До першої він відносить розроблені А. Сохором поняття інструментальний, гармонічний, регістровий та фактурний тембр. Для дослідження фрагментів так званої «тембрової активності» (Цытович, 1972, с. 148) пропонує застосовувати поняття з другої групи – це «реальний тембр», «нейтральний тембр», «ілюзорний тембр» (Цытович, 1972, с. 148–149).

ра їх оркестру пристосовується до цього типу музичної логіки: зникає розгорнута мелодія і з'являються тембромотиви, видозмінюється весь комплекс мелодія — акомпанемент, функція оркестрової педалі замінюється цілеспрямованою організацією тембродинамічних ліній, розробляються нові типи акцентуацій тощо» (Гурков, 1987, с. 82).

Як зазначає С. Мозгот, категорія простору має стилеутворювальне значення у творчості К. Дебюссі (Мозгот, 2006, с. 6). Проблема просторовості пов'язана з «художньо-просторовими якостями звука», а саме: з масою, об'ємом та щільністю (Мозгот, 2006, с. 12–13). Дослідниця подає систему напрацьованих композитором прийомів подолання маси звука та роботи з об'ємом і щільністю у фортепіанній й оркестровій музиці, не аналізуючи їх окремо: «полегшення» звуків нижнього регістру за допомогою *staccato* (Мозгот, 2006, с. 12); використання сурдин, трелей, *tremolo*, флажолетів, *divisi (in 4, 6)*; надання переваги динаміці *pp*, штрихам *sur la louche* і *sur le cheval*, *pizzicato* (Мозгот, 2006, с. 13). Не випадковими й доволі частими в цьому контексті є пасажи музикознавців щодо «атмосфери повітряного простору» або «ефект просторової музики» в оркестрових творах композитора (див., наприклад, Кокорева, 2010, с. 276, 280); «ілюзію розчинення в просторі — предмети, що перебувають вдалині, зменшуються в нашому сприйнятті, їхнє звучання затихає, а раніше ясні контури розпливаються» (Бобровський, 2018, с. 274–275).

Оригінальний підхід у вивченні «звукового простору» в інструментальних творах К. Дебюссі, О. Скрябіна, А. Шенберга та А. Веберна 1908–1915 рр., створення з точки зору типології «некласичного» простору пропонує С. Ісхакова (Ісхакова, 1998). Автор базується на розроблених щодо живопису двох типах художнього простору — руховому й дотиковому (Ісхакова, 1998, с. 11–12). Звуковий простір, створений К. Дебюссі, авторка відносить до другого типу. У ньому виявляються трансформації й подальше подолання основних якостей класичного простору — функціональності, ієрархічності, урівноваженості, цілісності й однорідності (1998, с. 12). У результаті детального розгляду засобів змін названих якостей

класичного простору в музиці К. Дебюссі дослідниця доходить висновку, що звуковий простір французького композитора має такі типологічні якості: континуальність, щільність, «речовість» (переповненість подіями) просторової сторони звучання, повільну швидкість гармонічних і композиційних процесів, логічну одночасність подій у часі (1998, с. 18).

Тема просторовості порушується В. Бобровським у контексті досліджень особливостей темо- та формотворення в інструментальній музиці К. Дебюссі (Бобровський, 2018). Питання оркестровки в цій розвідці не самодостатні, однак у ній містяться вельми слушні спостереження, які можна екстраполювати на сферу оркестрового мислення. Так, дослідник акцентує на важливих художньо-естетичних настановах як основі музичного мислення К. Дебюссі. Це єдність особистісного та позаособистісного, тяжіння до споглядання об'єктивно існуючої краси, утілення руху, створення звукопросторового образу з чутного та зримого як його компонентів («зрима інтонаційність») (Бобровський, 2018, с. 241–242). Сутнісне значення для дослідження оркестрового мислення композитора мають тези про стислість тематичних імпульсів і стирання межі між тлом та рельєфом, висловлені дослідником стосовно тематизму «Хмар» (Бобровський, 2018, с. 246).

Проблема руху дотична темі часу, яка ґрунтовно розроблена в працях О. Ровенко (2013; 2015) та С. Чащиної (2000), проте питання оркестровки в них порушуються побіжно. О. Ровенко в розкритті часової (і просторової) специфіки музики К. Дебюссі застосовує поняттєвий апарат, сформований у філософії А. Бергсона («тривалість», «континуальність», «протяжність» тощо). Екстраполюючи її положення на якісні характеристики музики К. Дебюссі, дослідниця: 1) акцентує відповідність властивостей музики композитора й чистої тривалості у філософії А. Бергсона завдяки особливій трактовці звука й панування мелодизму в горизонталі та вертикалі («мелодію не можна виокремити з-поміж інших елементів музичної тканини, не порушивши звукового образу» (Ровенко, 2013, с. 26); 2) відзначає: «звукова маса, що вібрує, заповнює звуковий простір цілком»¹ (Ровен-

¹ Ця думка перекикається з міркуваннями І. С. Ісхакової стосовно живопису «дотикового» простору: «Живопис цього напрямку не має контурів, розпливаючись по всьому простору картини» (Ісхакова, 1998, с. 12).

ко, 2013, с. 26), що відповідає бергсонівській протяжності, яка інверсійно пов'язана з тривалістю й має зовсім інші властивості, ніж простір (Ровенко, 2013, с. 26–27).

Беручи до уваги праці, присвячені оркестровці К. Дебюссі, а також порушені питання, сформулюємо наукову проблему таким чином: у чому виявляється «некласичне»¹ в оркестровому письмі К. Дебюссі, чому його оркестровка відкриває шлях у музику ХХ ст.?

Отже, **мета статті** — виявлення й систематизація ознак «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі на основі теоретичних положень розглянутих наукових праць, деякі з яких безпосередньо стосуються питань оркестровки, деякі — опосередковано. Нашими завданнями є: 1) екстраполяція певних наукових положень на сферу оркестрового мислення й оркестрового письма; 2) окреслення поняття «некласичного» в оркестровому письмі, що дозволить з'ясувати, наскільки оркестровка К. Дебюссі «не відповідає» нормам класицистської та романтичної оркестровки; 3) систематизація ознак «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі.

Матеріалом дослідження є оркестрові твори, написані й до 1908 р., і після (межа, від якої дослідження проводила С. Ісхакова). Це «Ноктюрни» (1899), «Море» (1905), «Образи» (1908–1913)². Зважаючи на еволюційну поступовість розвитку композиторського мислення К. Дебюссі та відсутність корінних зламів у стилі та стилістиці, ми спробуємо екстраполювати поняття «некласичного» на більш ранні твори. Свідомим є оминання оркестрових творів, пов'язаних зі словом, що потребувало б залучення додаткових аналітичних механізмів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначимось із поняттям «оркестрове письмо»³. Під оркестровим письмом розуміємо *детерміновану музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестровки індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору,*

зумовлену стилзовими, жанровими чинниками й художнім задумом завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. У запропонованому нами понятті закладена діалектика загального й одиничного. Як справедливо зауважує В. Цитович, «звичні принципи і норми не перестають існувати в музиці Дебюссі» (Цитович, 1983, с. 66). Однак у його оркестровому письмі наявні індивідуальні прийоми та принципи, які можна визначити як «некласичні». Під «некласичним» в оркестровці та в оркестровому мисленні розуміємо все те, що корінним чином відмежовує від принципів класицистської та романтичної оркестровки, які ґрунтуються на законах функціональної гармонії; те, що сприяє формуванню нового відчуття часу, простору, звукоматерії в оркестровій музиці. Ці новації є тим одиничним, яке зростає в музиці ХХ ст. до значення загального, вони маркують К. Дебюссі як композитора ХХ ст. Систематизуємо вияви «некласичного».

1. У К. Дебюссі відбувається зміна функціональної організації оркестрової фактури, якщо за точку відліку взяти класико-романтичну оркестровку з усталеними принципами. На це звертає увагу В. Гурков, виводячи генезис такого явища від мислення К. Дебюссі мелодичними ладами; звідси, як вважає дослідник, відбувається й «згортання» теми. Погоджуючись із висловленою думкою, зауважимо, що функціональній трансформації оркестрової фактури більшою мірою сприяла тенденція до «стирання межі між фоном та рельєфом», щодо якої висловлює цінні міркування В. Бобровський, фіксуючи свої спостереження стосовно темотворення в «Післяполуденному відпочинку фавна» та в «Хмарах» (Бобровський, 2018, с. 246). «Так, в останньому році ХІХ ст. оформлюється в симфонічному творі принцип “тло функціонально дорівнює рельєфу”, що призводить в умовах певного типу музичного мислення до зникнення самих цих понять» (Бобровський, 2018, с. 246). Цю особливість тематизму К. Дебюссі як похідну від активізації позамелодичних елемен-

1 «Некласичне» передбачає наявність «класичного». Система принципів «класичної» оркестровки систематизована в монографії І. Барсової (Барсова, 1975). У статті ми базуємось на наукових положеннях І. Барсової, однак у подальшому викладенні стисло формулюємо власне розуміння «некласичного» в оркестровці.

2 Роки створення подані за монографією Л. Кокоревої (2010).

3 Визначення поняття «оркестрове письмо» надає С. Коробецька (Коробецька, 2011, с. 62). У ньому, на нашу думку, бракує акцентуації індивідуально-стильового та індивідуально-стилістичного начал, які необхідні для виявлення специфіки саме «оркестрового письма».

тів констатує й Г. Головинський: «колишне чітко розподілення ведучого і супроводжувачого голосів, рельєфу і тла часто стає вельми умовним: тематична насиченість тла, взагалі складна багатоплановість фактури — одне із нововведень Дебюссі» (Головинський, 1981, с. 106). Про своєрідне «перетікання» смислів з опери «Пеллеас і Мелізанда» до інструментальних творів через спорідненість мотивів, які в такому разі є носіями певних смислів, розмірковує Л. Кокорева на прикладі «Ноктюрнів». Авторка систематизує застосовані композитором прийоми мотивної техніки, що сформувались у ренесансній і бароковій музиці, окремо означає «контрапунктичні поєднання різних мотивів, при яких змінюються їхні функції, інакше кажучи, відбувається переміна функцій тла-рельєфу, що є відкриттям Дебюссі» (Кокорева, 2010, с. 284). Проникнення смисловогагомих мотивів у другорядні шари фактури позначається Л. Кокоревою як «інтеграція всієї фактури тематизмом» (2010, с. 281) і засвідчує «тематично значиму фактуру» (2010, с. 278). Про обмін за своєю природою «арабесковими» мотивами між тлом і рельєфом дослідниця зауважує, аналізуючи «Море» (Кокорева, 2010, с. 293).

Схожі спостереження щодо музики А. Шенберга висловлює Ю. Кон, відзначаючи прагнення композитора наділяти тематичною функцією кожний елемент, що призводить до відмови від орнаментальності, «від уведення в музичну тканину нейтральних, нетематичних голосів», і пов'язуючи це з художньо-естетичною атмосферою Відня початку ХХ ст. (Кон, 1984, с. 408). Творчість К. Дебюссі зростає на іншому художньо-естетичному ґрунті, у нього інша композиторська техніка. Однак очевидно, що відмова від орнаментальності — це одна із загальних тенденцій нової музики¹, і французький композитор був одним із перших, хто розпочав нівелювання функціональної різниці між рельєфом та тлом. Це стало можливим не лише завдяки тематичному «втягуванню» тла, а й інтонаційному «стиранню» мелодичного рельєфу, який у музиці К. Дебюссі часто виокремлюється саме завдяки сонорним якостям і тембровим, реєстровим та фактурним умовам реалізації.

Тотальна тематизація тканини зумовлює складання з точки зору функціональної організації такої оркестрової фактури, яку можна визначити як нон-ієрархічну або наближену до нон-ієрархічної. У ній слабо виявлена або відсутня ієрархічна супідрядність елементів оркестрової фактури та функцій; оркестрові функції класико-романтичної оркестровки або реалізуються в трансформованому виді, або взагалі не виявляються.

2. Така рядоположеність елементів фактури виводить до нових принципів організації музичного простору, який можна розглянути в аспекті функціонально-сислової організації та з точки зору фізично-матеріальних показників. Специфіка функціонально-сислової організації зумовлена стиранням функціональної межі між тлом і рельєфом, унаслідок чого в просторі музики К. Дебюссі тематично значимими стають усі або майже всі елементи. Це корелює положенням, висловленим С. Ісхаковою (1998), стосовно переосмислення або усунення якостей «класичного» простору: ієрархічності, урівноваженості, цілісності й однорідності (яка, на нашу думку, може трактуватися як однорідність вищого порядку, породжена супідрядністю елементів, що породжує цілісність) (Ісхакова, 1998, с. 12). Функціональне зрівнювання між елементами фактури зумовлює «щільність», «речовість» (переповненість подіями) просторової сторони звучання як якостей музичного простору К. Дебюссі (Ісхакова, 1998, с. 18).

Під фізично-матеріальними показниками музичного простору розумітимемо чинники щільності-прозорості, обширу-вужкості, маси-легкості тощо, що є дотичним до проблеми звука в К. Дебюссі: простір формується зі звуків, які мисляться, як було зауважено, не лише як звуки-атоми (Чащина, 2000), а й континуально-тривало, водночас композитор ретельно працював із масою, тривалістю окремих звуків та щільністю й масою звучань (звукових скупчень). Беручи до уваги наукові положення, представлені в праці С. Мозгот (2006), назвемо деякі прийоми оркестрового письма, застосування яких утворює відчуття широкого простору (обширу): 1) використання прийому *divisi* в партіях струнно-смичко-

¹ Цю думку підтверджує аналіз поліфонічних прийомів у сонатних формах струнних квартетів Б. Бартока, здійснений у статті Б. Бергінер (1975). Автор відзначає високу тематичну насиченість поліфонії в композитора, нечасте застосування нейтрального з тематичної точки зору матеріалу, наближеність тла до основного тематизму за інтервалікою (Бергінер, 1975, с. 110).

вих інструментів (*div. a3, a4, a6*); 2) прописаність окремих партій дерев'яних духових, навіть за умов руху в єдиному ритмі; 3) «зняття», «приховання» басової функції; 4) зіставлення оркестрових груп у просторі; 5) зосередженість на тривалому звучанні окремих звуків і акордів; 6) застосування багатозвучних комплексів (6–8 звуків із прямим та/або перехресним розташуванням), що охоплюють великий обсяг звучання (дві-три октави); 7) дублювання ліній у дві (три) октави, що утворює їхнє просторове потовщення, та ін.

3. Переосмисленню в К. Дебюссі підлягає й процес розвитку тематизму, складання форми. Становлення форми на основі введення нових тематичних елементів або оновлення існуючих шляхом їхнього варіювання¹ веде до так званого «розосередженого тематизму» (Г. Головинський): «стрижневі, такі, що “несуть конструкцію”, теми зрівнюються з епізодичними як за художньою значимістю, так і за ступенем оформленості» (Головинський, 1981, с. 106). Гранична концентрація й тематизація фактури у вертикальній координаті немовби екстраполюється на горизонталь. На рівні форми загалом це порушує межу між експозиційним та розвиваючим розділами. Це пов'язано також зі зниженням динамічно-процесуальної ролі гармонії. Відповідно, в оркестровій фактурі відбувається нівелювання межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним). На всіх етапах форми в К. Дебюссі домінує континуальна² оркестровка, у яку «врощено» діалоги, тематичні переклички, темброві передачі — усе те, що притаманне оркестровці в розвиваючих розділах.

Континуальність реалізується за допомогою: 1) утримання одного типу фактури в межах композиційних структур; 2) варіантної роботи з мотивами, що окреслює смислові горизонталі в драматургії форми: однією зі специфічних характеристик музичних образів французького композитора є здатність до тривалого різнопланового розгортання за збереження незмінної сутності. «...Сама природа варіантності в Дебюссі — закарбування змін у

стані одного й того ж об'єкта» (Бобровський, 2018, с. 251); цьому значною мірою сприяє «фонічна варіантність» (за В. Бобровським), яка досягається темброво-фактурним перетворенням мотивів, зокрема й на відстані (що, ще раз підкреслимо, утворює мотивно-смислові континуальні горизонталі в розгортанні форми).

Дискретність реалізується внаслідок високого ступеня тембрової перемінності оркестрової тканини й частот функціональної перемінності голосів оркестрової фактури, що також є виявом «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. Якщо перенести якості музичного простору на розгортання часу, то «континуальність», «щільність», «речовість» (за С. Ісхаковою) можна інтерпретувати як визначальні характеристики другого. Ця ідея кореспондує з висловленою С. Ісхаковою думкою щодо «логічної одночасності подій у часі». Уважаємо, це може передбачати згортання («перекидання») часу в простір, зближення, а можливо, й ототожнення якісних характеристик вертикалі й горизонталі, простору і часу. Ще раз підкреслимо, у зв'язку з цим, значну роль ослаблення лінійно-горизонтальних функціонально-гармонічних тяжінь.

4. Взаємопроникнення континуальності й дискретності на рівні тематизму й оркестровки, породжене стиранням функціональної межі між тлом та рельєфом по вертикалі й експонуючим і розвиваючим розділами по горизонталі, є об'єктивацією «згортання» часу в простір, про яке йшлося вище, адже втілює складну взаємодію горизонталі та вертикалі («вростання» один в одного тривалого часу і «речового, щільного» простору). За повільної швидкості гармонічних, композиційних (Ісхакова, 1998) і фактурних процесів (що є виявом континуальності), «вмикається» компенсаторний механізм у вигляді варіантної множинності на рівні тематизму й швидкої змінності функцій і тембрової змінності на рівні оркестровки (вияв дискретності). Так виникає дискретна континуальність — некласична ознака оркестрового письма К. Дебюссі.

1 В. Бобровський підкреслює перевагу фонічної варіантності в К. Дебюссі, основою якої є «внутрішній рух у межах одного незмінного за своєю сутністю видимого об'єкту» (Бобровський, 2018, с. 250). Водночас фонічна варіантність є базисом процесу тематичного розвитку і методу формотворення в композитора (Бобровський, 2018, с. 251).

2 Поняття «континуальний» застосовується в цьому контексті не в бергсонівському розумінні, а відповідно до етимології слова — «безперервний», «суцільний».

Висновки. Екстраполяція наукових положень В. Бобровського, Г. Головинського, С. Ісхакової, Л. Кокоревої, С. Мозгот на сферу оркестрового мислення й оркестрового письма К. Дебюссі дозволили виявити ознаки «некласичного» як такі, що прокладають межу між принципами класико-романтичної оркестровки (що базується на функціональній гармонії) та нової музики ХХ ст. Саме «некласичні» ознаки дозволяють витворити нову звукоматерію, нове відчуття простору й часу в оркестрових творах композитора. На нашу думку, виявами «некласичного» є: 1) функціональна зміна оркестрової фактури на основі нон-ієрархічності як домінуючого принципу; 2) формування щільного, «речового» з точки зору наповненості подіями і, одночасно, легкого (позбавленого маси), обширного музичного простору; 3) нівелювання межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним); 4) взаємопроникнення континуальності й дискретності (дискретна континуальність) на рівні тематизму й оркестровки як наслідок стирання межі між функціями тла та рельєфу й експонуючим і розвиваючим типами оркестровки.

Перспективами дослідження є подальше вивчення виявів «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі на прикладі жанрів, пов'язаних зі словом, а також у творчості інших композиторів на межі ХІХ–ХХ ст.

Список посилань

- Аркадьев, М. А. (1992). *Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования)*. Москва: «Библиос».
- Барсова, И. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор.
- Бергинер, Б. (1975). О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока. К. Южак (Ред.), *Полифония* (с. 104–140). Москва: Музыка.
- Бобровский, В. П. (2018). *Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки*. Вып. 2. Москва: КомКнига.
- Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. *Музыка. Время. Пространство* (с. 327–334). Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Головинский, Г. (1981). *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка.
- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). *Оркестровые стили в русской музыке* (с. 82–94).
- Денисов, Э. (1986). О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* (с. 90–111). Москва: Советский композитор.
- Денисов, Э. (1982). *Ударные инструменты в современном оркестре*. Москва: Советский композитор.
- Исхакова, С. З. (1998). *«Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва.
- Кокорева, Л. (2010). *Клод Дебюсси: Исследование*. Москва: Музыка.
- Кон, Ю. (1984). Шенберг. *Музыка XX века: Очерки*. Ч. 2, кн. 4 (с. 401–425). Москва: Музыка.
- Конорева, Е. В. (2012). *Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровый стиль: теория, история, современность: Монография*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. П. Драгоманова.
- Мозгот, С. А. (2006). *Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения), Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов.
- Ровенко, Е. (2013). Анри Бергсон: «Музыка Дебюсси — это музыка “la durée”». *Научный вестник Московской консерватории*, 3, 14–37.
- Ровенко, Е. (2015). *Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси. Одилон Редон*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Цытович, В. (1972). Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. *Вопросы теории и эстетики музыки*, 11, 147–166.
- Цытович, В. (1983). Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века* (с. 64–90).
- Чащина, С. В. (2000). *Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси)*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Государственное научно-исследовательское учреждение культуры «Российский институт истории искусств». Санкт-Петербург.

References

- Arkadiev, M. A. (1992). *Temporary structures of New European music (experience of phenomenological research)*. Moscow: «Byblos». [In Russian].
- Barsova, I. (1975). *Symphonies by Gustav Mahler*. Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Berginer, B. (1975). On the polyphonic development in the sonata forms of Bela Bartok's quartets. K. Yuzhak (Ed.), *Polyphony* (pp. 104–140). Moscow: Muzyka. [In Russian].

- Bobrovsky, V. P. (2018). *Thematicism as a factor in musical thinking. Essays*. Vol. 2. Moscow: KomKniga. [In Russian].
- Chashchina, S. V. (2000). *The concept of musical duration (on the example of the instrumental creativity of Claude Debussy)*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). State Research Institution of Culture "Russian Institute of Art History". St. Petersburg. [In Russian].
- Denisov, E. (1986). On some features of the compositional technique of Claude Debussy. *Contemporary Music and the Problems of the Evolution of Composer Technique* (pp. 90–111). Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Denisov, E. (1982). *Percussion instruments in a modern orchestra*. Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Music in a new cultural paradigm. *Music. Time. Space* (pp. 327–334). Kyiv: Duh i Litera. [In Russian].
- Golovinsky, G. (1981). *Composer and folklore*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gurkov, V. (1987). Orchestral principles and modal thinking of I. Stravinsky (on the example of "The Sacred Spring"). *Orchestral Styles In Russian Music* (pp. 82–94). [In Russian].
- Iskhakova, S. Z. (1998). "Non-classical" sound space: musical composition of the early 20th century in the context of the ideas of the time. (thesis abstract ... candidate of Art History). Russian Academy of Music. Gnesins. Moscow. [In Russian].
- Kokoreva, L. (2010). *Claude Debussy: A Study*. Moscow: Muzika. [In Russian].
- Kon, Iu. (1984). Schoenberg. *Music of the XX century: Essays*. P. 2, book 4. (pp. 401–425). Moscow. [In Russian].
- Konoreva, E. V. (2012). *Music by Claude Debussy interpreted by French conductors*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Moscow. [In Russian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orchestral style: theory, history, participation: Monograph*. Kyiv: Publishing house of M. P. Drahomanov National Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Mozgot, S. A. (2006). *Musical space in the works of Claude Debussy*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. Saratov. [In Russian].
- Rovenko, E. (2013). Henri Bergson: "Debussy's music is" la durée "music". *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*, 3, 14–37. [In Russian].
- Rovenko, E. (2015). *Time in philosophical and artistic thinking. Henri Bergson, Claude Debussy. Odilon Redon*. Moscow: Progress-Traditsiya. [In Russian].
- Tsytovich, V. (1972). Specificity of B. Bartok's timbre thinking in quartets and in orchestral works. *Questions of theory and aesthetics of music*, 11, 147–166. [In Russian].
- Tsytovich, V. (1983). Phonism of the orchestral vertical Debussy. *Debussy and Twentieth Century Music* (pp. 64–90). [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.03.2021

А. А. Паладійчук

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. В. Цигановська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

УПРОВАДЖЕННЯ ФІТНЕС-ТЕХНОЛОГІЙ У САМОСТІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська. Упровадження фітнес-технологій у самостійну роботу студентів хореографічних факультетів закладів вищої освіти

Розглянуто та проаналізовано вплив на рухову активність і фізичне відновлення студентів-хореографів закладів вищої освіти мистецького профілю засобами пілатесу й міофасціального релізу (МФР). Визначено, що використання цих фітнес-напрямів у самостійній роботі не лише сприяє розширенню діапазону фізичних можливостей студентів-хореографів, упередженню втоми, активізації процесів відновлення організму, а й розвиває культуру танцювального руху. Запропоновано комплекс вправ пілатесу та МФР для систематичних самостійних занять студентами-хореографами з метою успішного подолання фізичної втоми, зміцнення опорно-рухового апарату, підвищення працездатності й психоемоційного фону особистості, що надає можливості поліпшити результати як у навчальному процесі, так і у виконавській діяльності.

Ключові слова: хореографія, фітнес, пілатес, міофасціальний реліз, фізіологічні можливості, танцювальне мистецтво, опорно-руховий апарат.

A. Paladiiuchuk, N. Tsyhanovska. Fitness technologies implementation in the individual work of choreographic departments students of higher educational institutions

The aim of this article is to highlight the problems of professional competencies formation by implementation of fitness technologies into students-choreographers' individual work in higher educational institutions, namely: formation of practical skills to compile a set of exercises using methods of pilates and myofascial release in independent work; use of pilates and myofascial relaxation in everyday life as technologies that help maintain health; use of applied knowledge and skills in future working career.

The methodology. To achieve and implement the goal, a set of approaches has been applied, namely, general scientific (analysis, synthesis, generalization, systematization), which were used to clarify the state of the problem; historical-genetic and retrospective,

which allowed to determine the origins and genesis of fitness technologies and pedagogical observations method, which made it possible to analyze the possibilities of their usage in the students-choreographers' independent work.

The results. The process of fitness technologies implementation, in particular pilates and myofascial release into the students-choreographers' individual work, has health-preserving value. Systematic classes with the help of these methods help to accelerate the recovery processes in the body and improve the psycho-emotional background of students, which is positively reflected in educational and creative activities. The applied role of these fitness technologies implementation in students-choreographers' individual educational process is not only in self-development, but also promotes increase of professional performance level, deepens knowledge in the field of aesthetic dance and functional movement.

The scientific topicality of the study lies in the implementation and usage of fitness technologies, the pilates and myofascial release system in particular, in the independent educational process for students of choreographic faculties of higher educational institutions, which plays an important compensatory role in their physical condition. The list of exercises and methodological recommendations for compiling independent classes on myofascial release and pilates is suggested.

The practical significance is difficult to overestimate. The benefits of fitness technologies implementation in the students-choreographers' individual work as a part of the educational process may not only have the preventive value of occupational diseases, but also expands the range of applied knowledge and skills in the field of occupational hygiene in the future career.

Keywords: choreography, fitness, pilates, myofascial release, physiological capabilities, dance art, musculoskeletal system.

Постановка проблеми. У хореографічному мистецтві зростають вимоги до технічного рівня виконання та фізичних можливостей організму танцівників. Практичні заняття з

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

профільних дисциплін, щоденні тренування, багаторазові повторення концертних номерів з репертуару хореографічних ансамблів, брак вільного часу — усе це призводить до однотипних навантажень на одні й ті самі групи м'язів. Такий режим роботи м'язового апарату викликає не лише відчуття втоми та емоційного виснаження, а й може стати причиною високого травматизму студентів, спричиняти рецидиви травм, призводити до профнепридатності.

У сучасному суспільстві та, зокрема, у студентському середовищі можна спостерігати тенденції до зниження рухової активності. Навчальний процес студентів хореографічних факультетів, навпаки, передбачає значні навантаження на опорно-руховий апарат, що водночас призводить до втоми. Наприклад, О. Ю. Хендрик зазначає: «...орієнтація студента на зовнішньо-естетичну та технічну складові навчання призводить до формування, як правило, болючого фізичного і психологічного навантаження в прагненні досягнути ідеалізованої фізичної форми, технічних здібностей та статусу» (Хендрик, 2020, с. 224). Ознаками втоми можуть бути: відчуття знесилення, коли людина розуміє, що не спроможна виконувати звичайні функції належним чином; неухважність та погіршення концентрації, пам'яті; уповільнення процесів мислення, зменшення глибини й критичності мислення; зниження цікавості до роботи або навчання; підвищена дратівливість; перманентна сонливість; реакція серцево-судинної системи; підвищення рівня артеріального тиску та частоти пульсу (Як подолати відчуття втоми і вчасно розпізнати перевтому, 2019).

Нинішній стан розвитку вітчизняної хореографічної освіти недостатньо приділяє уваги питанню фізичного відновлення та емоційного виснаження студентів-хореографів на всіх етапах навчання. Про це свідчить відсутність фахівців з рухової активності в галузі танцювального мистецтва й наукового забезпечення і методично-інструкційних порад.

У зв'язку з цим виникає потреба вдосколювати та модернізувати методи підготовки професійного фахового рівня студентів хореографічних факультетів ЗВО. Цілеспрямоване й грамотне впровадження фітнес-технологій у систему навчального процесу студентів-хореографів нині є пріоритетним завданням у

галузі модернізації виховання молодих виконавців танцювального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняні хореографи О. Ю. Хендрик (2020) та К. В. Бортник (2020) у своїх новітніх наукових працях розглядають впровадження інноваційних методів навчання в хореографічній педагогіці. Про вплив технологій фітнесу, що допомагають зберігати здоров'я різних верст населення, у своїх працях пишуть Ф. І. Загура, О. М. Лесько та Л. В. Козіброда (2010), О. Кібальник (2008). Н. Демідович (2014) розмірковує про роль пілатесу як про засіб фізичного виховання студентів.

Проблемні питання з позиції впливу хореографії на опорно-руховий апарат висвітлює Дж. Хавілер (2004). Українські науковці О. Мартинюк та К. Кравченко (2020), західні дослідники Т. Майєрс і Д. Ерлз описують позитивне значення МФР у відновленні фізичного стану людини (Майєрс, 2019; Майєрс, Ерлз, 2020).

Проте аналіз робочих програм хореографічних факультетів ЗВО України (на прикладі ХДАК) свідчить, що питання функціонального відновлення фізичного стану студентів хореографічних факультетів вивчено недостатньо й потребує особливої уваги, а також подальшої дослідницької діяльності та методичних порад фахівців фітнес-технологій.

Мета статті — висвітлення проблем формування професійних компетентностей для впровадження фітнес-технологій у самостійну роботу студентів-хореографів ЗВО мистецького профілю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фітнес-система фізичної підготовки людини спрямована на досягнення оптимального фізичного стану, необхідного для виконання нею функцій у сучасному суспільстві (Хоули, Френкс, 2004, с. 10). Фітнес-культура нині проникає в усі сфери життєдіяльності людства й зачіпає важливі аспекти побуту, дозвілля та цінностей навколишнього світу. До фітнесу належать різноманітні групи фізичних вправ, які спрямовані на кардіо, координаційні й силові тренування. Існує безліч авторських програм, методик, інноваційних технологій, метою яких є оздоровлення фізичного та психоемоційного стану людини. Серед них з кінця 80-х рр. — початку 90-х рр. ХХ ст. здобув широку популярність напрям фітнесу — пілатес.

Пілатес (англ. «Pilates») — вид фітнесу, що пропонує систему фізичних вправ, спрямованих на оздоровлення суглобів та зміцнення м'язів, зняття напруження й больових відчуттів у тілі, поліпшення осанки та самопочуття, нормалізацію сну (Демидович, 2014, с. 7). Цей напрям розроблено Дж. Пілатесом під час Першої світової війни для реабілітації поранених. Сам автор називав свій метод контрологією (англ. «contrology»), визначивши його як спосіб координації між тілом, розумом та духом. Оздоровче значення системи пілатесу полягає в поліпшенні функцій дихання, розвитку силових і координаційних здібностей, гнучкості. Важливе значення приділяється концентрації уваги та правильному диханню. Систематичні заняття за методом пілатесу сприяють поліпшенню сенсорної моторики, фізичного й психоемоційного стану людини, терморегуляції організму, розвивають м'язи кору, упереджуючи травми, запобігають болям у спині. Основа пілатесу — динамічні навантаження в повільному темпі без перенапруження, спрямовані на глибоку мускулатуру та які потребують значного зусилля. Робота кожного м'яза має на меті розвиток сили і витягування. Головними принципами пілатесу є: концентрація на своєму тілі під час тренування; центрування — розвиток м'язового корсету; контроль за диханням та точністю виконання вправ; плавність рухів.

Міофасціальний реліз (МФР), або розслаблення м'язів і фасцій — система вправ м'якого впливу, спрямованих на м'язову та сполучну тканину для корегування рухливої дисфункції. МФР допомагає зняти напруження в м'язовому апараті, механічно впливаючи на уражені міофібрили, які в результаті з'єднання білків актину і міозину втратили здатність розслаблюватися. Завдяки цьому м'язи піддаються глибшому витягненню, можуть повноцінно скорочуватися та збільшують діапазон рухів у суглобі (Мартинюк, Кравченко, 2020, с. 176).

Наприкінці 1950-х рр. у лікувальних цілях, а саме для виправлення постави тощо, доктор М. Фельденкрайз використовував валик з піноматеріалу. Термін «міофасціальний реліз» вперше запроваджено американським остеопатом Р. Уордом у 1960-х рр. Методику МФР засновано в Америці, авторами є К. Менхейм, Дж. Пекхем та Е. Чіла.

Фасція (лат. fascia — «пов'язка», «зв'язка», «бинт») — вид сполучної тканини, що пронизує все тіло людини, відокремлюючи м'язи та внутрішні органи. Вона складається з колагенових волокон, які розташовані у вигляді хвилястого рисунка з паралельним напрямком натягу. Функція фасцій полягає в тому, щоби передавати механічне напруження під час м'язової активності або діяльності зовнішніх сил по всьому тілу. Вони захищають нерви та кровоносні судини, які пролягають між м'язами. Найважливіша функція фасції — зменшення тертя. Розрізняють поверхневі фасції, глибокі та вісцеральні або парієтальні (Лесондак, 2020).

Поверхнева фасція — це нижній шар шкіри, який покриває майже всі частини тіла. Він з'єднується з ретикулярною дермою та виконує функцію захисної й утеплювальної оболонки. Поверхнева фасція визначає форму тіла, оточує внутрішні органи, також у ній містяться кровоносні та лімфатичні судини і нерви. Поверхнева фасція може розтягуватися, наприклад, під час збільшення ваги та повільно повертатися до початкового рівня натягу в процесі втрати маси тіла.

Глибока фасція — шар щільної сполучної волокнистої тканини, що розміщується навколо окремих м'язів та розділяє групи м'язів на фасціальні комірки. У глибоких фасціях спостерігається висока щільність еластичних волокон, яка впливає на її пружність і розтяжність. Такий вид сполучної тканини містить тонкі кровоносні судини й сенсорні рецептори.

Вісцеральна фасція (парієтальна або субсерозна фасція) — подвійний шар сполучної тканини, що утворює оболонку, яка покриває, підтримує кожен внутрішній орган. Шар, який прилягає до стінки органа, називається парієтальним. Вісцеральний шар — це зовнішня оболонка органа. Вісцеральна фасція виконує підтримуючу і фіксуючу функції та здатна менш розтягуватися, ніж поверхнева.

У наш час існує безліч фітнес-клубів та студій пілатесу, які використовують у своїй роботі велике обладнання: тренажери «Реформер», «Кадилак», «крісло Вунда», а також додаткове мале обладнання: ізотонічне кільце, фітбол, гумову стрічку, мінім'яч, різноманітні роли. Але в умовах хореографічного залу для занять пілатесом можна користуватися лише килимом для йоги. Для вправ МФР обов'язково знадобиться спеціальний

інвентар: ролери, циліндри, м'ячі та подвійні м'ячі (duoball). Найчастіше застосовують ролери, які відрізняються за довжиною (35, 45, 55, 80, 90 см), діаметром (широкі та вузькі), ступенем жорсткості (м'які, стандартні, тверді) та рельєфом (гладкі, з шипами) (Мартинюк, Кравченко, 2020, с. 177).

Наші багаторічні спостереження на кафедрах народної, бальної та сучасної хореографії хореографічного факультету Харківської державної академії культури зумовили звернути увагу на почастищення випадків травмування серед студентів. Також зросла кількість рецидивів травм. Студенти скаржились на перенапруження в м'язах спини та ніг, больову симптоматику в колінних і гомілково-ступневих суглобах, емоційне виснаження. На засіданні методичної ради хореографічного факультету ХДАК з метою вирішення цієї проблеми було прийнято рішення про проведення методичного семінару «Опанування фітнес-напрямів у хореографії за допомогою здоров'язберезувальних технологій», на якому були присутні студенти-хореографи Харківської державної академії культури, Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди та Харківського фахового вищого коледжу мистецтв. Результатом методичного семінару стало створення інструктивно-методичного забезпечення з метою впровадження фітнес-напрямів — пілатесу та МФР у самостійну роботу танцівників.

Нами підібрано певні вправи системи пілатесу і МФР у контексті прикладного формату для студентів-хореографів.

Розглянемо тематичний план занять для самостійної роботи студентів (табл. 1).

Пропонуємо проєкт заняття, спрямований на укріплення м'язів грудного відділу хребта та плечового пояса:

1. Розігрів та пропріорецепція.
2. Book opening in quadruped (ротація грудного відділу хребта в положенні на чотирьох точках).
3. Pre side lift right side (підготовка до бокової планки на правій руці).
4. Chest lift (скручування грудного відділу хребта).
5. Розгинання ніг у кульшових суглобах в положенні chest lift.
6. Pre side lift left side (підготовка до бокової планки на лівій руці).
7. The scarecrow («опудало»).

8. Side lift right (бокова планка на правій руці).

9. Side lift left (бокова планка на лівій руці).

10. Criss cross (діагональні скручування «хрест-навхрест»).

11. Leg pull front (підняття ноги в положенні «планка»).

12. Push up (віджимання).

Висновки. Процес упровадження фітнес-технологій, зокрема пілатесу та МФР у самостійну роботу студентів-хореографів, має здоров'язберезувальне значення. Систематичні заняття за допомогою цих методів допомагають прискорити відновлення в організмі й поліпшити психоемоційний фон студентів, що позитивно відображається в навчальній та творчій діяльності. Прикладна роль упровадження цих фітнес-технологій у самостійний освітній процес студентів-хореографів полягає не лише в саморозвитку, а й сприяє підвищенню професійного виконавського рівня, поглиблює знання у сфері естетичного танцювального та функціонального руху.

Перспективи подальших досліджень полягають у теоретичному й практичному підході до детальнішого вивчення питання долучення технологій фітнесу до освітнього процесу підготовки професійних кадрів хореографічного мистецтва.

Список посилань

- Бортник, К. В. (2020). Метод Фельденкрайза як інноваційний засіб навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (1), 216–221.
- Демидович, Н. Г. (2014). *Пилатес как средство физического воспитания студентов. Методические рекомендации*. Минск: Белорусский национальный технический университет.
- Загура, Ф. І., Лесько, О. М., Козіброда, Л. В. (2010). Вплив занять за системою пілатеса на психоемоційні стани жінок першого зрілого віку. *Педагогіка, психологія та медично-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*, 8, 34–36.
- Кібальник, О. (2008). *Фітнес-технологія для підвищення рухової активності та фізичної підготовленості підлітків*. (Дис. канд. наук з фізичного виховання і спорту). Львівський державний університет фізичної культури, Львів.
- Лесондак, Д. (2020). *Fascia. Что это такое и почему это важно*. Москва: Эксмо.
- Майерс, Т. (2019). *Анатомические поезда. Миофасциальные меридианы для мануальных терапевтов и специалистов по восстановлению движения*. Москва: Эксмо.

Таблиця 1

Тема заняття	Кількість годин
Теоретичні основи пілатесу та МФР, принципи пілатесу, термінологія.	2
Вправи пілатесу базового рівня (pre-pilates)	
1. Chest lift (підйом грудного відділу хребта)	0,4
2. The hundred («сотня»)	0,4
3. Side to side (бокові нахили ніг)	0,4
4. The spine stretch (витягування спини)	0,4
5. Spine twist (бокові скручування в сидячому положенні)	0,4
6. Roll up та Roll down (скручування лежачи)	0,4
7. The shoulder bridge (плечовий міст, початковий рівень)	0,4
8. The one leg circle (коло однією ногою)	0,4
9. Swimming («плавання», початковий рівень)	0,4
10. The rolling back (перекати на спині)	0,4
11. The book opening (бокові скручування в положенні лежачи на боці)	0,4
12. The one leg circle (коло однією ногою)	0,4
13. The neck pull (витягування шиї)	0,4
14. The one leg kick (удар однією ногою)	0,4
15. The side kick (мах ногою лежачи на боці)	0,4
16. The leg pull front (планка обличчям вниз)	0,4
17. The leg pull (планка обличчям вгору)	0,4
Вправи пілатесу основного рівня	
1. The hundred («сотня» з піднятими ногами)	0,3
2. The shoulder bridge (плечовий міст, ускладнений варіант)	0,3
3. The corkscrew («штопор»)	0,4
4. The swimming («плавання», ускладнений варіант)	0,3
5. Double leg stretch (витягування двох ніг)	0,4
6. The kneeling side kicks (бокові удари ногою стоячи на коліні)	0,4
7. The jackknife («складаний ніж»)	0,4
8. The roll over (перевертання)	0,4
9. The swan dive («пірнання лебедя»)	0,4
10. The bicycle («велосипед»)	0,4
11. The push up (віджимання)	0,4
12. The boomerang («бумеранг»)	0,4
13. The leg pull down (підйом ноги в планці обличчям вниз)	0,3
14. The leg pull up (підйом ноги в планці обличчям вгору)	0,3
15. The scissors («ножиці»)	0,4
16. The saw («пила»)	0,4
17. The seal («тюлень»)	0,4
18. The crab («краб»)	0,4
19. The rocking (перекати на животі)	0,4
20. The hip twist with stretched arms (згинання вбік)	0,4
21. Open leg rocker («крісло-гойдалка»)	0,4
Вправи МФР	
1. Вивільнення м'язів задньої поверхні стегон.	0,2
2. Вивільнення м'язів передньої поверхні стегон.	0,2
3. Вивільнення ікроножного м'яза.	0,2
4. Вивільнення м'язів зовнішньої сторони стегон.	0,2
5. Вивільнення м'язів внутрішньої сторони стегон.	0,2
6. Вивільнення м'язів поперекового відділу хребта та м'язів спини нижнього грудного відділу хребта.	0,2
7. Вивільнення м'язів бокової поверхні грудної клітини.	0,2
8. Вивільнення трицепса.	0,2
9. Вивільнення м'язів плечового пояса.	0,2
10. Вивільнення м'язів шийного відділу хребта.	0,2

- Майерс, Т., Эрлз, Д. (2020). *Фасциальный релиз для структурного баланса*. Киев: Форс Украина.
- Мартинюк, О., Кравченко, К. (2020). Міофасціальний реліз як фітнес заняття. *Проблеми активізації рекреаційно-оздоровчої діяльності населення*, Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (с. 175–179). Львів: Львівський державний університет фізичної культури.
- Хавилер, Дж. (2004). *Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки*. Москва: Новое слово.
- Хендрик, О. Ю. (2020). Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 28 (4), 223–228.
- Хоули, Э. Т., Френке, Б. Д. (2004). *Руководство инструктора оздоровительного фитнеса*. Киев: Олимпийская литература.
- Як подолати відчуття втоми і вчасно розпізнати перевтому. (2019). Відновлено з <https://moz.gov.ua/article/health/jak-pododati-vidchuttja-vtomi-i-vchasno-rozpiznati-perevtomu>.
- References**
- Bortnik, K. V. (2020). Feldenkrais method as an innovative teaching tool. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 29 (1), 216–221. [In Ukrainian].
- Demidovich, N. G. (2014). *Pilates as a means of students' physical education*. Minsk: Belarusian National Technical University. [In Russian].
- Zahura, F. I., Lesko, O. M. (2010). Influence of pilates system classes on psycho-emotional states of women of the first mature age. *Pedahohika, psykholohiia ta medychno-biologichni problemy fizychnoho vykhovannia i sportu*, 8, 34–36. [In Ukrainian].
- Kibalnyk, O. (2008). *Fitness technology to increase motor activity and physical fitness of adolescents*. (Dis. for the degree of Candidate of Sciences in Physical Education and Sports). Lviv State University of Physical Culture, Lviv. [In Ukrainian].
- Lesondack, D. (2020). *Fascia. What it is and why it matters*. Moscow: Eksmo. [In Russian].
- Myers, T. (2019). *Anatomy trains. Myofascial meridians for manual and sports medicine*. [In Russian].
- Myers, T., Earls, D. (2020). *Fascial release for structural balance*. Kyiv: Fors Ukraina. [In Russian].
- Martyniuk, O., Kravchenko, K. (2020). Myofascial release as a fitness activity. *Problemy aktyvizatsii rekreatsiino-ozdorovchoi diialnosti naseleennia*, Proceedings of the XII International Scientific and Practical Conference (pp. 175–179). Lviv: Lviv State University of Physical Culture. [In Ukrainian].
- Hawiler, J. (2004). *The dancer's body. Medical look at dancing and training*. Moscow: Novoe slovo. [In Russian].
- Hendrik, O. Yu. (2020). Basics Bartenieff: an analytical approach to the pedagogy of modern dance. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 28 (4), 223–228. [In Ukrainian].
- Hawley, E. T. (2000). *Wellness fitness*. Kyiv: Olimpijskaja literatura. [In Russian].
- How to overcome the feeling of fatigue and recognize overwork in time*. (2019). Retrieved from <https://moz.gov.ua/article/health/jak-pododati-vidchuttja-vtomi-i-vchasno-rozpiznati-perevtomu>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.03.2021

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА В ТРАДИЦІЙНО-ПОБУТОВІЙ КУЛЬТУРІ США

Л. В. Шемет. Жанрово-стильові пріоритети акордеонного виконавства в традиційно-побутовій культурі США

Розглянуто вплив соціально-історичних, геополітичних та етнокультурних чинників на формування традицій акордеонного виконавства в музичному побуті населення різних регіонів США. Охарактеризовано жанри й стилі американської народної музики, яка виконується на акордеоні. Визначено інструментальний склад музичних груп та розглянуто функції акордеону у відтворенні фактури інструментальних і вокально-інструментальних композицій. Розкрито особливості інструментальних засобів виразності та прийомів гри на діатонічних кнопкових акордеонах, клавішному акордеоні в жанрі польки, стилях кейджн, зайдеко, текс-мекс конхунто, папаго-піма. Визначено стильову специфіку й висвітлено творчі досягнення відомих американських акордеоністів та гуртів за участі акордеона.

Ключові слова: акордеон, побутове музикування, ансамблеве виконавство, жанри американської народної музики, стилі американської народної музики.

L. Shemet. Genre and style priorities of accordion performance in traditional common culture of USA

The relevance of the study is determined by the wide popularity of accordion in various genres and styles of American folk music, significant achievements of American accordionists in preserving and developing performing traditions in accordance with the ethnocultural specifics of a particular region of the country and presentation of creative achievements of famous American folk groups in the world music space, as well as by lack of the studies on this issue in the field of musicology in Ukraine.

The aim of the study is to define the genre and style priorities of accordion performance in the traditional common culture of Americans, highlight the regional specifics of styles and genres of American folk music, in the reproduction of which the accordion is directly involved, as well as describe textural, articulatory and picking, metric and rhythmic features of playing the instrument.

The methodology. The methodological basis of the study is the interaction of scientific approaches, among which an important place is occupied by his-

torical, cultural, systemic, structural and functional, musicological methods.

The results. In the traditional common culture of Americans, the performance on the accordion is presented quite diversely in terms of the instruments, distribution areas, genre, and style palette of music performed. Historical, sociocultural and geopolitical factors, ethnocultural influences, multicultural tendencies determined the regional specificity of the instruments. The Cajun accordion, the diatonic button accordion, and the chromatic piano accordion have gained considerable popularity in the traditional common culture of various regions of the United States. Each of them took leading positions in the reproduction of a certain musical style: Cajun accordion – Cajun and Zydeco, diatonic button accordion – Cojunto, chromatic piano accordion – Zydeco. The button (diatonic or chromatic) and piano accordions were mainly used in the instrumental composition of dance music groups, in particular in the genre of polka, depending on the region with the corresponding ethnic specificity. The accordion performance vividly embodies the genre and style features of American folk music in the context of its historical dynamics and capability of artistic expression, including intonation expressiveness and characteristic techniques of playing, inherent in a certain design model of the instrument.

The topicality of the study is to reproduce the genre and style specifics of accordion performance in the traditional common culture of Americans.

The practical significance. The present results of the study are significant for teaching the courses *History and Theory of Folk Instrumental Performance, Instrumental Studies*.

Keywords: accordion, folk common music, ensemble performance, genres of American folk music, styles of American folk music.

Постановка проблеми. Культуру певної країни яскраво характеризує народна музика та притаманні їй народні інструменти. У розмаїтті музичного інструментарію, що представлений у традиційному побуті американців, чільне місце посідає акордеон, конструктивні різновиди якого за останні півтора століття набули широкої популярності в різних регіонах США і стали уособленням пев-

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

них стилів та жанрів американської музики. У процесі історичної еволюції сформувались виконавські традиції, що відповідали етнокультурній специфіці певного регіону країни, творчі досягнення відомих американських акордеоністів та музичних груп фольклорного спрямування набули світового визнання. Проте ці питання й досі залишаються поза увагою українських учених. **Актуальність** пропонованої розвідки зумовлена необхідністю висвітлення особливостей функціонування акордеона в музичному побуті населення різних регіонів США, зважаючи на їх етнокультурну специфіку, а також виконавства на типових для американської традиційної культури конструктивних моделях інструмента в різних стилях і жанрах американської народної музики. Ключові питання розглядаються на основі аналізу творчості відомих американських акордеоністів та музичних груп за участі акордеона, які виконують музику кейджн, зайдеко, техано, кантрі та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання розвитку виконавства на акордеоні в традиційно-побутовій культурі американців постійно перебувають у проблемному полі музично-теоретичної думки. Але в більшості наукових праць інформація з цієї проблематики досить обмежена і викладається в контексті дослідження історії традиційної музики США (М. Переверзева), історії сучасної музики (С. Коротков). Творчі досягнення всесвітньовідомих американських акордеоністів та фолк-груп висвітлюються на різних сайтах в Інтернет-мережі (R. Fertel, A. Danielsen, Polka in the United States), а також у контексті дослідження еволюції стилів кейджн і зайдеко (Т. Пасічинська).

Невирішені частини загальної проблеми. Попри значний науковий інтерес до виконавства на акордеоні в традиційно-побутовій культурі американців, поза увагою сучасних мистецтвознавців перебуває чимало суттєвих питань, що потребують подальшого дослідження. Насамперед це стосується жанрово-стильової панорами американської народної музики, яка виконується на акордеоні, а також специфіки інструментальних засобів виразності.

Мета статті — визначити жанрово-стильові пріоритети акордеонного виконавства в традиційно-побутовій культурі американців, висвітлити регіональну специфіку стилів та

жанрів американської народної музики, у відтворенні яких акордеон бере безпосередню участь, а також фактурні, артикуляційно-штрихові, метро-ритмічні особливості гри на інструменті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиційна музика Сполучених Штатів Америки представляє собою строкату картину, яка віддзеркалює безліч культурних традицій, зокрема європейських, афроамериканських, індіанських та ін. На думку С. Сигиди, етнічна строкатість відіграла головну роль у розвитку національної самосвідомості та характеру, суспільної думки і особливо художньої традиції (Сигида, 2012, с. 8). З часів англійської колонізації фольклорні традиції країн Європи становили основу усної музичної культури США, демонструючи у своєму розвитку дві тенденції: збереження автентичності та багатоваріантність синтезу. Згідно з В. Конен, на півдні країни іспанська та французька народна музика активно взаємодіяла з англо-кельтським, афроамериканським, латиноамериканським і навіть індіанським фольклором. Водночас емігранти з Центральної та Західної Європи, головним чином, з Великобританії та Німеччини, що заснувалися в сільських регіонах Аппалачів, зберегли в пам'яті найбільш ранні пісні, форми й стилі виконання. На південному заході США збережено традиції іспанської та французької народної музики. Південний схід країни характеризується своєю поліетнічністю, оскільки там проживають представники італійських, німецьких, угорських, українських, російських, польських, єврейських, румунських, шведських меншин (Конен, 1977, с. 8). Стильовий синтез більшою мірою проявився в південних та східних регіонах Америки. Як зазначає М. Переверзева, унаслідок тісного сусідства та контакту між різними етнічними групами характерні для тієї чи іншої культури особливості зберігались, але відбувалися певні зміни деяких жанрово-стилістичних якостей та форм побутування (Переверзева, 2017, с. 90).

Однією з функцій інструментальної музики в традиційному побуті американців був супровід танців. Танцювальні мелодії звучали на сільських та родинних святах, суспільних зібраннях і вечірках, пікніках, фестивалях, масових заходах, що проводились на вулиці, а також у тавернах, місцях публічних розваг.

Однією з особливостей танцювальної музики США було вокально-інструментальне виконання танців, мелодії яких співалися зі словами. Серед запозичених з європейської традиції танцювальних жанрів переважали жига, хорнайп, рил, контрданс, менует, котильйон, кадрили, полька, вальс. Музичний супровід виконували на скрипці фіддл (англійська традиція), дудці (індіанська традиція) та банджо (африканська традиція). Рідше використовувались сталева гавайська гітара, губна гармоніка, мандоліна, цимбали. Крім танцювальних мелодій, народні музиканти виконували інструментальні награвання, обробки балад та пісень. Регіональні інструментально-виконавські стилі відрізнялись ступенем наближення до оригіналу мелодії або награвання та його інтонаційно-ритмічного варіювання, а також деякими ритмічними особливостями, наприклад, техаському стилю притаманна орнаментальна обробка мелодії, яка призводить до суттєвих змін першоджерела, інструментальному стилю південного сходу — африканський або шотландський синкопований ритм. Музиканти з Нової Англії намагались дотримувати давніх версій пісень та танців. В окремих регіонах, починаючи з другої половини XIX ст., невіддільною складовою музичних груп, що грали музику до танців, став акордеон.

У США акордеоном прийнято називати ручні гармоніки як кнопкового, так і клавішного типу, джерелом звука в яких виступає металевий язичок (голос), що проскакує в отворі металеві планки під дією утворюваного за допомогою міха повітряного струменя. Особливої популярності в традиційно-побутовій культурі країни набули діатонічні кнопкові інструменти з однорядною та багаторядною системами клавіатур (diatonic button accordion), зокрема кейджн акордеон (Cajun accordion), ірландська гармоніка (Irish button box), італійська гармоніка (Organetto) та ін. Деякі з них зазнали конструктивного вдосконалення завдяки експериментам стосовно хроматизації звукоряду. Широкого поширення набув також клавішний акордеон з готовою системою басо-акордового акомпанементу — piano accordion.

Серед танцювальної музики американців із застосуванням акордеонного звучання на особливу увагу заслуговує жанр польки, який має характерні ознаки етнічної належності в

різних регіонах країни. Майже всі інструментальні групи, відповідно до етнічних традицій європейських переселенців, починаючи з другої половини XIX ст., поряд з духовими інструментами та ритмічною групою, долучали до свого складу типові різновиди акордеона — діатонічний кнопковий, хроматичний кнопковий, клавішний, які виконували мелодико-гармонічну функцію. Приміром, типовий оркестр у чиказькому стилі складався з однієї або двох труб, акордеона, концертини, барабанів, баса, іноді з додаванням кларнета, саксофона або скрипки. Гра на акордеоні вирізнялась акцентикою та частим застосуванням міхового тремоло у відтворенні рок-н-рольної ритміки. Інструментальні групи польки в словенському стилі поряд із саксофоном, кларнетом, трубою, ритм-групою, до якої входили барабани, бас, гітара (банджо), обов'язково використовували клавішний або діатонічний чи хроматичний кнопковий акордеон.

Виконавці на клавішному акордеоні, які часто виступали дуєтом або тріо, в інструментальних епізодах, зазвичай, проводили мелодичну лінію одноголосно, подвійними нотами, акордами на фоні акомпанементу ритм-групи, супроводжуючи тему ритмізованими гармоніями, віртуозними пасажами в кадансових зворотах та оригінально поєднуючи відтворення мелодії в партії одного з музикантів з мелодико-гармонічною фігурацією в партії іншого, а у вокально-інструментальних фрагментах виконували функцію супроводу, оздоблюючи завершення фраз імпровізаційними мелодичними програваннями.

Імпровізаційно-варіаційна манера виконання та темброва насиченість завдяки застосуванню регістрів «тутті» й «урозлив» притаманні багатьом акордеоністам, які здійснили вагомий внесок у розвиток цього стилю. Серед них особливо вирізняються Френкі Янкович, Уільям Лауш, Джонні Пекон та Лу Требар (Polka in the United States). Німецько-американський стиль характеризується акцентом на мідних духових інструментах, зокрема трубі, у супроводі барабанів та акордеонів (діатонічних, хроматичних) або концертини. Одним з яскравих представників цього стилю є Лоуренс Велк, який розпочав свою кар'єру як лідер групи в Південній Дакоті під назвою «Welk's Novelty Orchestra». Його творчість набула масової популярності завдяки участі музиканта в радіо та телевізійних шоу.

Крім традиційних груп польок, акордеон використовують також для супроводу тарантел, мазурок, вальсів та польок нащадки італійських переселенців, котрі сконцентровані передусім на Східному узбережжі, зокрема в Нью-Йорку. Поряд зі скрипкою та псалмодіоном, грою на акордеоні супроводжують рейнлендери, польки й вальси представники норвезько-американської спільноти, які мешкають переважно в Мінесоті та сусідніх штатах. Поступово акордеон разом з гітарами та ударними інструментами увійшов до традиційного складу ансамблів зі скрипки, смичкового басу та кларнету американців польського походження, що проживали на околицях Х'юстона. У штаті Техас польська музика була досить різноманітною: в Бренхемі домінував ритмічний стиль, а в Бремонді — мелодійний.

Сучасні групи польки орієнтовані на розширення жанрово-стильових меж виконуваної музики. Наприклад, Brave Combo, до інструментального складу якої, крім акордеона, входять труба, туба, дерев'яні духові, барабан, акустична гітара, електрогітара, губна гармоніка, грає польки, ранчо, грецькі танці, збагачуючи фактуру елементами рок-музики.

Символом традиційної американської культури вважається кейджн-акордеон — однорядна діатонічна гармоніка, яка має кілька язичків для кожної кнопки, тобто декілька регістрів, на правій клавіатурі, зазвичай, 10 кнопок, натуральний стрій, зокрема «in C», рідше «in D» та «in B», і використовується у відтворенні американських музичних стилів кейджн та зайдеко, а також для супроводу ірландських, італійських польок тощо.

У музиці кейджн, що історично виконувалась білим креольським населенням для супроводу балад, традиційних кадзунських танців, зокрема тустепів, джиттербагів, вальсів, акордеон, успадкований від французького населення Луїзіани, поряд зі скрипковим дуєтом, виконував функцію провідного інструмента в ансамблі, до складу якого входили акустична гітара та трикутник (Fertel, 2019). Ритмізованість акордеонної мелодії, яка часто дублює вокальну партію, підсилюючи її звучання, та варіюється в межах октави, оскільки кейджн-акордеон грає в одній фіксованій тональності, зумовлена впливом місцевої негритянської музики і нагадує фортепіанний стиль бугі-вугі, коли на фоні виконуваної лівою рукою, постійно повторюваної ритмічної

фрази права рука веде мелодичну імпровізацію (Коротков, 1996, с. 19). Типовим є також часте застосування подвійних нот стакато та тоніко-домінантового акомпанементу (Пасічинська, 2017, с. 321). Це цілком закономірно, оскільки музика кейджн розвивалась під впливом не лише французького та англо-американського фольклору, але й співочих стилів американських індіанців («терасоподібний» спів) і афроамериканців (синкопований ритм, імпровізаційна свобода, блюзові інтонації), а також німецької, іспанської, креольської інструментальної музики (Переверзева, 2017, с. 94).

У музиці зайдеко, яка історично гралась темношкірим населенням південної Луїзіани і поєднувала танцювальні мелодії кадзунів, ритми блюзів та музику країн Карибського басейну, акордеон, починаючи з середини ХХ ст., поступово стає основним мелодичним інструментом ансамблю, що складається з електрогітари, бас-гітари, ударних та пральної дошки, виготовленої з листового заліза. Серед характерних ознак виконавства на акордеоні дослідниця Т. Пасічинська визначає швидкий темп, постійне синкопування, особливо короткі глісандо вгору, хроматичні форшлаги та вібрато, що імітували особливості негритянської манери співу, міхові акценти для підкреслення синкоп (Пасічинська, 2017, с. 322).

Значну роль в еволюції цих стилів відіграли відомі музиканти Джо Фалкон, Амеде Ардуїн, які здійснили перші звукозаписи в стилі кейджн наприкінці 1920-х рр., Бузу Чевіс — автор легендарних хітів, що вважаються класикою зайдеко, Кліфтон Шеньє та Баквіт Зайдеко — виконавці на клавішному акордеоні, завдяки котрим зайдеко завоював значну популярність в американського населення, Дьюї Балфа, Сі Джей Шеньє, Уілсон Савой, Денні Пуллард, Джеффрі Бруссард — представники нового покоління музикантів, зусиллями яких стилі кейджн та зайдеко стали віддзеркаленням традиційної американської культури.

Акордеон також є невіддільною складовою колективів, які виконують кантрі музику. Традиційну американську танцювальну музику грає на акустичних інструментах, зокрема гітарі, банджо, мандоліні, скрипці, контра-

басі та перкусії, відома фолк-група «Old Grey Goose International» за участі акордеоніста Джозеффа Мак-Кіна. У процесі виконання відбувається послідовне чергування солістів у вокальних та інструментальних епізодах. Сучасні форми кантрі інтенсивно асимілюють елементи рок-музики, ритм-енд-блюзу тощо. Яскравим прикладом полістилістики можна вважати творчість відомого американського музичного колективу «Calexico» зі штату Аризона, що досліджує простори американської південно-західної музичної культури та грає альтернативне кантрі з помітним впливом мексиканських, латиноамериканських мотивів, оригінально поєднуючи традиційне звучання маріачі, конхунто, кумбії, техано з кантрі, джазом, пост-роком і надаючи перевагу то афроперуанським мотивам, то мелодиці вестернів, то еклектичному поєднанню джазу 1950-х рр. Звичайною для «Calexico» стала характеристика «індіанський рок з використанням мексиканських труб-маріачі» (Danielsen, 2018). На акордеоні, який представлений в ансамблевому звучанні з маримбою, віолончеллю, вібрафоном, трубою, гітарою, клавішними, синтезатором, бас-гітарою та ударними, грають музиканти Мартін Венк і Серхіо Мендоза. Використовують акордеон також колективи, які працюють у стилі блю-грас, що представляє суміш музики з Британських островів та блюзу, регтайму, джазу.

Особливе звучання надає акордеон мексиканським наспівам у стилі текс-мекс конхунто. Музика техано виникла в середовищі мексикано-американського населення центрального та північного Техасу як суміш традиційних мексиканських (корридо, маріачі) з німецькими та чеськими музичними формами (вальс, полька), завезеними переселенцями з Європи. Пізніше до них додалися елементи рок-н-ролла, рок-енд-блюзу, року, джазу, поп, кантрі-музики. Стиль конхунто почав формуватись у другій половині XIX ст., коли німецькі переселенці привезли в ці краї діатонічний акордеон, який супроводжував польки і вальси, та поєднали його з місцевою дванадцятиструнною гітарою бахо-сексто, що виконувала в мексиканських гітарних оркестрах функцію ритм-гітари. Традиції музики техасько-мексиканського прикордоння творчо розвиває техаський квартет «Los Texmaniacs». Лідер групи та віртуоз на бахо-сексто Макс Бака разом з виконавцем на діатонічному кнопко-

вому акордеоні Джошем Бакою в супроводі ритм групи грають ранчери, вальси, блюзи, румбу. Мелодична лінія, яку відтворює акордеон у швидких композиціях, надзвичайно ритмічна з яскраво вираженою акцентикою, оздоблена мелізмами, грою подвійними нотами, прийомами пальцевого та міхового тремоло. Партії акордеона в ліричних композиціях насичені імпровізаційними елементами, блюзовими інтонаціями, філіруванням.

Разом із саксофоном, гітарою, бас-електрогітарою та барабанами використовують акордеон у своїх виступах виконавці стилю папаго-піма, що асоціюється з індіанським плем'ям, яке перебувало під впливом музики німецьких переселенців, які мешкали в південній Аризоні. Зазвичай виконують шоттиши — танцювальні мелодії на кшталт польки. Найважливішими сучасними виконавцями в цьому стилі є музичні групи «Southern Scratch», «Papago Raiders», які використовують діатонічний акордеон, саксофон, ритмгрупу та ударні інструменти. Мелодія у виконанні акордеона доволі ритмізована, насичена синкопами, грою подвійними нотами в терцію, тремоло в правій руці. Іноді в інструментальних епізодах застосовуються гармонічні ритмізовані фігурації, які граються шістнадцятими на ступенях тонічного тризвука.

Висновки. Історичні, соціокультурні та геополітичні чинники, етнокультурні впливи, мультикультурні тенденції зумовили різноманітність жанрово-стильової палітри американської народної музики, у якій виконавство на акордеоні репрезентоване досить різнопланово.

Значну популярність у традиційно-побутовій культурі різних регіонів США здобули однорядні й багаторядні діатонічні кнопкові акордеони, хроматичні різновиди кнопкових акордеонів та клавішний акордеон. Деякі з них посіли провідні позиції у відтворенні певного стилю, наприклад, кейджн-акордеон — кейджн та зайдеко, багаторядний діатонічний кнопковий акордеон — конхунто, клавішний акордеон — зайдеко. В інструментальному складі груп танцювальної музики, зокрема жанру польки, залежно від регіону з відповідною етнічною специфікою, використовувались переважно кнопковий (діатонічний або хроматичний) і клавішний акордеон.

В акордеонному виконавстві набули яскравого втілення жанрово-стильові особливості американської народної музики в контексті її історичної динаміки та художньо-виражальні можливості різних типів інструментів, зокрема інтонаційна виразність й характерні прийоми гри, притаманні певній конструктивній моделі.

Перспективи подальших досліджень.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів досліджуваної проблеми, подальшого наукового вивчення потребують питання аналізу індивідуальної манери виконання музикантів-акордеоністів у стилях кейджн, зайдеко, конхунто та ін.

Список посилань

- Конен, В. (1977). *Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США*. Москва: Советский композитор.
- Коротков С. А. (1996). *История современной музыки*. Киев: Продюсерский центр LAV-studio, ТОО ЦУИ «КИЙ».
- Пасичинська, Т. В. (2017). Стилї кейджан та зайдеко в контексті американської музичної культури XVIII–XX ст. (історичний аспект). *Культура України*, 56, 319–325.
- Переверзева, М. (2017). Традиционная музыка США: историческая и жанровая панорама. *Музыкальная академия*, 2, 89–95. Москва.
- Сигида, С. Ю. (2012). *Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности* (Автореферат на соискание учёной степени доктора искусствоведения). Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Восстановлено из <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8932>.
- Danielsen, A. (2018). *Calexico's Keeps Thread That Keeps Us: Music Without Borders*. Retrieved from <https://thinkchristian.net/calexicos-thread-that-keeps-us-music-without-borders>.
- Fertel, R. (2019). *Cajun & Creole Instruments: Accordion*. Retrieved from <https://www.lafayettetravel.com/blog/post/cajun-creole-instruments-accordion/>.
- Polka in the United States*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Polka_in_the_United_States.

References

- Konen, V. (1977). *Paths of American Music. Essays on the history of US musical culture*. Moscow: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Korotkov S. A. (1996). *History of Contemporary Music*. Kiev: Production center LAV-studio, LLP TSUI “KIY”. [In Russian].
- Pasichynska, T. V. (2017). Keijan and Zaidoko styles in the context of American musical culture of the XVIII–XX centuries. (historical aspect). *Kultura Ukrainy*, 56, 319–325. [In Ukrainian].

- Pereverzeva, M. (2017). Traditional Music of the USA: Historical and Genre Panorama. *Muzykal'naja akademija*, 2, 89–95. Moscow. [In Russian].
- Sigida, S. Yu. (2012). *Musical culture of the USA at the end of the XVIII — the first half of the XX century. Formation of national identity* (Abstract on the sausage of the degree of Doctor of Arts). Moscow: Moscow State Conservatory P. I. Tchaikovsky. Retrieved from <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8932>. [In Russian].
- Danielsen, A. (2018). *Calexico's Keeps Thread That Keeps Us: Music Without Borders*. Retrieved from <https://thinkchristian.net/calexicos-thread-that-keeps-us-music-without-borders>. [In English].
- Fertel, R. (2019). *Cajun & Creole Instruments: Accordion*. Retrieved from <https://www.lafayettetravel.com/blog/post/cajun-creole-instruments-accordion/>. [In English].
- Polka in the United States*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Polka_in_the_United_States. [In English].

Надійшла до редколегії 31.03.2021

ВІД УНІВЕРСАЛІЗМУ ДО УНІВЕРСАЛЬНОСТІ. ТРІАДИ БАУГАУЗУ: ПРЕДМЕТ, КОСТЮМ, ТАНЕЦЬ

О. М. Шабаліна. Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець

Протягом ста років універсалізм ХХ ст. стає платформою експерименту Баугаузу для авторів різних видів мистецтва, нині він трансформується в універсальність й залишається актуальним для сучасного автора. У контексті наукового дискурсу вперше розглядається нова редакція «Триадичного балету» у перформативних надбаннях «Bauhaus tanzt II» (2018 р.); аналізуються поняття «універсалізм», «універсалізм культури», «універсальність» у дослідженні трансформації системи мислення автора-творця пластичного твору ХХ ст. Осмислення історичної спадщини сприяє переданню досвіду і формуванню світогляду автора-творця.

Ключові слова: універсалізм, універсалізм культури, універсальність, Баугауз, предмет-костюм, тіло, танець, відсутність емоції, механізм руху, парадигма, система мислення автора, Альберт Бургер, Ельза Хетцель, Оскар Шлеммер, Герхард Бонер, Іван Лишка, Коллін Скотт, Марія Шуркал, Анна Поссарніг.

O. Shabalina. From universalism to the universality. Bauhaus triad: subject, suit, dance

The relevance. The XX century universalism became the platform of the Bauhaus experiment. Author of different art forms took part in it. Today, universalism is transformed into universality. Over the course of a hundred years, the author's thinking system has changed. The composition of the stage work was decided by using household stuff. Household object becomes worthy of the stage space and overlaps the person. The author of the XXI century regains the right to be the main in interaction with the subject. This is the paradigm shift of the century.

The purpose of the study. Analysis of the transformation of the idea of universality of movement and subject-suit from "Triadic Ballet" and O. Schlemmer's theatre workshop to modern experimental performance projects. Art analysis of the interaction of movement and subject in the stage space of O. Schlemmer, G. Böhner and contemporary authors.

The methodology: historical and comparative analysis.

The result of the study was the analysis of the the author-creator's thinking system of plastic modern work.

The topicality of the study is the analysis of "Bauhaus tanzt II" (2018). Authors: M. Shurkal (Ukraine), A. Possarnig, P. Dominici (Austria).

The practical significance. The experience discussed in the article proves that without the past there is no future. We analyze the change of consciousness of the author-creator, which was visualized in the change of the technique of staged activity. We make a visual change of the way the subject is used on the stage as a scenery or prop, and as an acting character.

The conclusions. The mechanism of possible interaction of the object, costume, dance in the space of creative experiment gave universality to the Bauhaus triad.

We see the value of the transformation of the "Triadic Ballet" of the XX century in changing the author's thinking system. At the beginning of the XX century, the author's focus is on the suit object, which should be moved. At the beginning of the XXI century the author's focus is on the interaction of the human performer and the object-suit by exploring the possibility of variety and amplitude of the movement.

Key words: Bauhaus, versatility, costume object, body, dance, lack of emotion, motion mechanism, paradigm, Albert Burger, Elsa Hetzel, Oskar Schlemmer, Gerhard Böhner, Maria Shurkal, Anna Possarnig.

Постановка проблеми. Сучасне культурно-мистецьке поле не відзначається численними прикладами міждисциплінарного аналізу творів з історії хореографічного мистецтва. Саме тому розгляд трансформації системи мислення автора-творця пластичного твору модерного начала ХХ ст. як об'єкта дослідження робить вельми актуальними: аналіз понять «універсалізм», «універсалізм культури» з XVIII ст. по теперішній час; аналіз трансформації від універсалізму до універсальності руху і предмета-костюма від «Триадичного балету» й театральної майстерні Оскара Шлеммера, Альберта Бургера та Ельзи Хетцель, через радикальне віднов-

лення Герхарда Бонера, до сучасних експериментальних перформативних проєктів Марії Шурхал, Анни Поссарніг.

Мета статті — збагачення мистецько-культурного поля прикладами міждисциплінарного аналізу творів простору Баугаузу в сучасному хореографічному мистецтві через призму від універсалізму до універсальності.

Завдання дослідження: простежити періоди формування й трансформації поняття «універсалізм культури», проаналізувати поняття «універсалізм», «універсальність»; розглянути пластичну тріаду «предмет, костюм, танець» у контексті універсалізму; прослідкувати зміну свідомості автора-творця пластичного твору протягом ХХ ст., аналізуючи редакції «Тріадичного балету» від універсалізму до універсальності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Поняття «універсалізм», «універсалізм культури», «універсальність» розглядають сучасні філософи С. Гантінгтон, І. Кондаков, О. Борзова, О. Беломоева, О. Леонтьєва, Л. Перепьолкін, Т. Размустова; мистецтвознавчий аналіз «Тріадичного балету» виконують Н. Берггаузен, Р. Голдберг, О. Гердт, А. Сидельникова, В. Хлопова, але паралелі суспільних і культурних процесів, відображених у формах, структурах хореографічних творів, не проводяться і, відповідно, не досліджуються.

Аналіз хореографії останньої редакції «Тріадичного балету» — вистави «Bauhaus tanz II» (2018 р.) — до наукового дискурсу долучається вперше.

Виклад основного матеріалу дослідження. В умовах сучасного перетворення мистецько-культурного поля нові елементи формуються через осмислення історичної спадщини або надання нового сенсу усталеним традиціям у результаті позитивних запозичень. Така трансформація зумовлює цілісний органічний синтез старого і нового. Так, хореографічна вистава «Bauhaus tanz II» (2018 р.) — редакція історично знакового «Тріадичного балету» А. Бургера, Е. Хетцель і О. Шлеммера — стала оновленням хореографії, яка зазнавала трансформації протягом ста років, щоби бути актуальною для молодих хореографів нині. У зв'язку з цим доцільно дослідити цю спадкоємність у міждисциплінарному культурно-мистецькому полі і виявити процеси розвитку культури, що сприяють формуванню й трансформації традицій на новому рів-

ні відтворення. Платформою експериментів Баугаузу для авторів різних видів мистецтва ХХ ст., як і для нового танцю А. Бургера, Е. Хетцель, О. Шлеммера, стає універсалізм. Ми помічаємо знаковість цієї платформи в трансформації від універсалізму до універсальності наступним шляхом: універсалізм поєднує окремі одиниці в ціле, універсальність робить одиницю багатофункціональною.

Універсалізм як етичний світогляд, протилежний індивідуалізму, є формою мислення, що розглядає універсум як ціле, сукупність об'єктів і явищ у якості єдиної системи — об'єктивної реальності в часі й просторі.

У контексті розгляду танцю як одиниці культури звернемося до поняття «універсалізм культури» як до одного з фундаментальних понять філософії, процес концептуалізації якого охопив тривалий період трьох століть — з ХVIII ст. по теперішній час. Виконаймо крос-культурний дослідницький зріз явища універсалізму культури в полі філософської думки.

У період формування поняття ідею універсалізму культури вперше викладено в працях просвітителів у руслі філософії історії, котрі запропонували *лінійну* модель розвитку, але найбільше культурно-орієнтованими стали концепції про *прогрес людства, який базується на розумі* (А.-Р.-Ж. Тюрго, М. Ж. А. Н. Кондорсе, Й.-Г. Гердер) (Борзова, 2013).

У ХІХ ст. універсалізм культури висвітлено в працях *еволюціоністів* (Е. Б. Тайлор, Дж. Дж. Фрезер), а у ХХ ст. світоглядні орієнтири набули вираження в працях *неоеволюціоністів* (Р. Норолл, Дж. Стюарт, М. Уайт, М. Харріс), *кoeволюційні* моделі розвитку — у теорії К. Ясперса (Беломоева). Починаючи з другої половини ХХ ст. актуалізувались дискусії про *розширення міжкультурних зв'язків*, поглиблення взаємодії культур у ситуації несформованого світового співтовариства, глобального світу, планетарної цивілізації, а також про супутні цим процесам кризи, зatoryжні культурні конфлікти (Леонтьєва, 2006). У межах постмодерністської філософії культури виник неоднозначний погляд на проблему універсалізації. З одного боку, постмодерністи критикували універсальність у її просвітницькій модифікації, з іншого — створили передумови для теоретичного обґрунтування «нового універсалізму, представляючи

культуру як «світ без стрижня», у якому неможливі бінарна логіка і двозначні відносини між елементами або точками об'єкта, опозиції підлеглого і того, що підкоряється, інтерпретатора і того, що інтерпретується, центру і периферії. Теоретики постмодерну обґрунтували універсалізм у його новому розумінні, як *багатосторонність, плюралістичність, притаманну одному явищу*» (Леонт'єва, 2006).

На межі ХХ–ХХІ ст. на тлі глобалізації осмислюються різноманітні сценарії: від формування гомогенної, єдиної для всіх глобальної культури, до непримиренного «зіткнення цивілізацій» (Хантингтон, 1994). Виникнення нової парадигми глобальних відносин, яка базується на діалозі культур, фактично стає третім періодом універсалізму культури (Перепелкин, Размутова, 2003).

Нас особливо цікавить вектор дослідження К. Г. Ісупова, акцентований на тому, що у ХХ ст. культура набула того особливого статусу, почавши включати в себе все, що потрапляє у сферу діяльності людини. Природа й соціум, хоча і виявилися витісненими на периферію соціокультурного універсуму в процесі акультурації, згодом все ж набули нового смислового виміру як статусу форм культури, що представляють і кодують природу й соціум у сучасному світі (Ісупов, 1992).

Нині універсальність розуміється не як загальне, властиве багатьом одиничним речам, а як варіативне, властиве одному суб'єкту; вона означає різносторонність, а не одноманітність, гетерогенність, а не гомогенність, поліфонічність культурного простору (Леонт'єва, 2006).

Універсалізм культури є закономірним породженням універсальності культури, тому факт її всеосяжності, осмислений у ХХ ст., актуалізує проблему вивчення універсалізму культури як світоглядної установки і культурної практики (Беломоева). Тобто, за О. Беломоевою, ми замикаємо лінію універсалізм-універсальність, тобто взагалі убачаємо циклічність цих понять, що є фундаментом нашого дослідження. Фактом такої культурної практики стають тенденції мистецтва ХХ ст., оскільки мистецтво завжди є відображенням культурних, соціальних, політичних та інших процесів суспільства. Навіть у прикладних процесах роботи над художнім або хореографічним твором ХХ ст. ми помічаємо, як предметами мистецтва стають побутові

речі, приладдя, використовується непристосований для візуального мистецтва й мистецтва танцю простір.

Універсалізм ХХ ст. — бунтарський крок автора від реалізму до експериментального мистецтва. На прикладі експериментального руху Баугаузу автор тріади «предмет, костюм, танець» знаходить сенс у поєднанні в одному персонажеві живого тіла людини з неживим предметом — побутовим приладдям. Це стає поштовхом до зміни світоглядних принципів формування нового хореографічного тексту, збагачує художні засоби реалізації творчого задуму і досвіду автора-творця в умовах трансформації філософських понять універсалізму та універсальності.

Ідейну тріаду від Баугаузу можна розглядати як заповіт однойменного стилю: автор стилю надає форми, що відводить увагу від людини до пристрою; автор не чіпляється за форму; автор шукає емоцію поза вже наявною формою.

Друга тріада від Баугаузу — «предмет, тіло, рух». Предмет і костюм у якості партнера або частини руху виконавця здобули увагу хореографів ХХ ст., які занурювались у глибину руху, де наявність предмета допомагає взяти фокус зосередження саме як засіб «вдивитися в конструкцію/механізм» руху та взаємодії в русі з «неживим» партнером, оскільки «неживий» статичний партнер не міняється, на відміну від дій людини. Л. Фуллер, П. Бауш, М. Ек, К. Сапорта, К. Карлсон здійснювали авторські експерименти з тканиною та поліетиленом; із середовищами вулиць та будівель, з побутовим предметом у виставі як із предметом психологічного дослідження. Р. Лабан, Т. Браун розширювали межі хореографічного тексту у використанні приладдя щодо аналізу начала руху, напрямку та зусилля руху, виконували творчі дослідження з умовами гравітації, ваги, балансу в роботі з предметом. На тріадах Баугаузу можна прослідкувати історію трансформації однієї вистави в трьох редакціях — від універсалізму до універсальності.

О. Шлеммер — викладач школи Баугаузу — прагнув, щоби новий експериментальний хореографічний текст на сцені втілювали роботи, але сам став втілювачем ідеї «Триадичного балету», яку запропонували танцівники А. Бургер й Е. Хетцель, запросивши О. Шлеммера саме як художника-хореографа, хоча

авторство до сьогодні некоректно приписувалося лише йому («BAUHAUS TANZT II», BRICK-5). Подальший розвиток експериментального балету в костюмах О. Шлеммера в 1922 р. став класикою авангарду, а театральна майстерня художника-хореографа — безпрецедентним явищем для архітектурної школи Баугаузу. Автори поміщали тіло виконавців у механічне приладдя, усередині якого тіло перетворювалося на двигун — саме виконавець ставав виток енергії для руху приладдя, яке без тіла залишалося нерухомим мотлохом (Триадический балет Оскара Шлеммера). Танцювальний костюм складався з технічного приладдя й побутових речей. Але форма костюма, яку автор побачив у простоті та функціональності предмета-приладдя, попри його мінімалістичний курс загалом, стала відтворенням жіночих кринолінів і буфонних прикрас чоловічих моделей епохи бароко. О. Шлеммер залишив форми своїх костюмів округлими, утілюючи вже наявні (визнані часом) силуети. Але дослідження припускає, що тенденція використання приладдя стала імпульсом для подальшого вирівнювання силуетних форм сучасного дизайну танцювального костюма. Цьому сприяли і вага приладдя (закон гравітації діяв без винятку, спрямовуючи сили вертикально донизу), що обмежувала рух, і зміни характеристик призначення предмета, які зумовлювали спрощення форми.

Третя тріада від Баугаузу — танець, відсутність емоції, універсальність. У відповідь на універсалізм як загальну концепцію свого часу О. Шлеммер функціонально вписав тіло людини та використав його як пристрій — тобто як елемент костюма. Танець О. Шлеммера став танцем предметів: механічний й амплітудно обмежений, він віддалив людину від природного руху та залишив емоцію незатребуваною. Остання перетворювалася на зосередженість. За це пізніше звинувачували виконавців танцю Т. Браун у її броунівському русі та багато інших хореографів ХХ ст.: не грають, не зображають. Навіть більше — емоція залишилася за кадром маски задово до ХХ ст. Античний театр, використавши маску, зробив дві протилежні послуги глядачеві: укрупнив емоцію, для того щоб глядач побачив її здалека, але водночас усереднив її, оскільки маска не може передати багатобарвні прояви емоції за певну одиницю часу.

У ХХ ст. О. Шлеммер запропонував нову маску — приладдя — сам костюм став маскою, хоча лице залишалося відкритим. Предмету-костюму виконавець надавав більше уваги, якщо не всю. Костюм не використовували, а надавали йому окремих місця, ролі та значення в дії вистави, виконавець зливався з предметом-костюмом у повному розумінні слова.

Мистецький хаос, далекий від гармонійного співіснування креативних митців, атмосферно відповідав баченню В. Гропіуса про устрій своєї школи: «Ціль Баугаузу — не стиль, не система, не догма чи канон, не рецепт і не мода! Він буде жити, допоки не чіпляється за форму, а шукає поза її плінністю флюїди життя!» (Берггаузен). Навіть така «механічна» п'єса, як «Триадичний балет», виникла в атмосфері гумору й стала гротескною сумішшю танцю і театру, а п'єса «Фігуральний кабінет» вийшла пародією на прогрес і техніку, але емоція людини все одно залишилася за кадром технічної сценічної революції. На сцені Баугаузу О. Шлеммер показав «Металевий танець», «Танець зі склом», «Танець з обручем», «Танець на задньому плані» (фотографії недоступні, навіть в оригіналі «Триадичного балету», є лише рідкісні зображення). «Триадичний балет» не було показано на сцені, лише в межах виставки Баугаузу у Веймарському театрі (1923 р.) (Studio Fugu: "Bauhaus tanzt" Im Ateliertheater — Tanzschrift). Попри це, протягом багатьох років хореографи неодноразово намагалися реконструювати або переосмислити видовище на музику М. Е. Боссі, яке складалося з трьох номерів, трьох учасників (2 чоловіків, 1 жінка), 12 танців та 18 костюмів.

Г. Бонер («мозок» німецького театру танцю) у відтворенні балету О. Шлеммера (1977 р.) продовжив лінію тріади «танець, відсутність емоції, універсальність», але його інтелектуальна хореографія вдихнула нову красу об'єктів художника саме в багатозаровості. Образи «Триадичного балету» отримали друге життя у викладенні нового авторського погляду Г. Бонера на історію танцю та способи «обезлюднення» тіла: механічних чоловічків бурлескної веселості «лимонно-жовтої» частини О. Шлеммера він робить ляльками-маріонетками; в урочистій «рожевій» вони стають класичними танцівниками великого па-де-де; у «чорній», фантастичній для О. Шлеммера, Г. Бонер убачає персонажів

фігурами театру масок (Триадический балет Оскара Шлеммера). Ця редакція балету стала своєрідним дзеркалом теорій постмодерну, що обґрунтували універсалізм у його новому розумінні як багатосторонність, плюралістичність, притаманну одному явищу (Леонтьєва, 2006).

Демонстрацію способів конструювання тріади «предмет, тіло, рух» як ідеального механізму Г. Бонер реалізував через перетворення тіла протягом дванадцяти номерів експериментального танцю в супроводі музики Г. Й. Хеспоса від металевого скреготу до сухого перкусійного дробу. Таким чином у співзвуччі з танцем предметів О. Шлеммера «запрограмовані» артисти Г. Бонера надали життя ляльковому танцю і зробили персонажами «Круглу спідницю», «Спіраль», «Золоту кулю», «Абстракцію». Це, безумовно, стало доказом творчого пошуку, що ідеологічно застарілу річ можна повернути до життя не стільки ідеальним копіюванням, скільки зовсім новими ракурсами, якими ця річ здатна знов спровокувати простір хореографічного тексту (Гердт).

У мистецько-культурному полі «Триадичний балет» є початком відліку експерименту з рухом приладдя, продовженням якого стає відтворення робіт О. Шлеммера в пам'ятній танцювальній виставі-редакції Баварського державного балету (2014 р.) під керівництвом директора І. Лишки (Триадный балет: Желтая серия, Дайвер и Биг Рок). Балетмейстер К. Скотт розробив нову реконструкцію версії Г. Бонера, ціннісним внеском якої стала розшифрована і втілена в дію назва балету, яка відповідає трьом числам — тріаді: «У “Трійці” Шлеммер остаточно розробив фінальну версію балету: Костюм — рух — музика; Простір — форма — колір; Висота — ширина — глибина. Геометричні форми також основані на трійці: коло — квадрат — трикутник; кольори: червоний — жовтий — чорний; актори — три персонажі. За словами О. Шлеммера, весь балет з дванадцяти танців складається з космічного танцю, танцю форм і танцю жестів» (Studio Fugu: “Bauhaus tanzt” Im Ateliertheater — Tanzschrift).

Дослідження універсалізму ідеї Баугаузу як загальнохудожньої ознаки свого часу продовжено в пошуках універсальності як елементу сучасності молодими хореографами-студентами Приватного університету

А. Брюкнера в Лінці (Австрія): М. Шурхал (Україна), А. Поссарніг (Австрія), А. Ахмаді (Іран). Вони надали «Триадичному балету» адаптацію від трьох постановників О. Шлеммера, Г. Бонера, І. Лишки та стали авторами руху, стратегії на сцені, художнім лідерством та лідерством звука двох перформативних проєктів — «Bauhaus tanzt», «Bauhaus tanzt II» (2018 р). Професор з композиції танцю К. Бакхольт (Німеччина) виконувала танці О. Шлеммера в юності.

Обидва проєкти-дослідження стали поглибленням теми щодо межі концепції О. Шлеммера в її співвідношенні з музикою Дж. Кейджа. Розуміння першоджерел («Триадичний балет», сонати та інтермедії для фортепіано) автори розширили шляхом вивчення інших творів театру Баугаузу, поєднавши «танець на жердині», «танець жестів», «Триадичний балет» на додаток до партитури Д. Кейджа «Four4» (“Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt” im Geiste Oskar Schlemmers). Це надало змоги використати простір з неабиякими можливостями висоти стелі павільйонного простору Мистецького Арсеналу (Київ, 2018 р.). Поява виконавців з неочікуваної для глядача сторони, незалежно від того, дивиться він туди, чи ні, була не лише перформативним прийомом (зі слів авторки М. Шурхал у приватному листуванні), але й відгуком на нездійсненну мрію механічної сцени Й. Шмідта, розроблену 1925 р. для театру Баугаузу з використанням ідеї Ф. Мольнара. Його U-подібний театр складався з трьох сцен, розташованих одна за одною, розміром 12x12, 6x12, 12x8 м. Перша простягалась у глядацьку залу, щоб її можна було роздивитися з трьох сторін, друга мала регульовані глибину, ширину та висоту, третя розмішувалась за принципом «картинної рами». Четверту Ф. Мольнар прагнув розташувати над основною, але реалізувати ці вигадливі проєкти не вдалося (Голдберг, 2013).

Вистава «Bauhaus tanzt II» відбулася без сценічної споруди і машинерії — в умовах, схожих з показом балету в 1923 р. в межах виставки Баугаузу у Веймарському театрі. Автори третьої редакції дозволили розташовувати глядацьку залу відповідно до простору вистави — глядачеві було надано право міняти місце свого перебування відповідно до зміни місця дії виконавців, сидати на підлогу в полі руху та переставляти стільці, переходити, і глядачем цим правом користувався. У такому просторі

для одного з виконавців початок вистави відбувався ще задовго до офіційного, оскільки він очікував його під стелею, адже «Танець на жердині» трансформувалася в «рух на будівельному риштуванні», з яких залишили, здається, саме жердину, на якій сидів, лежав, пересувався огрядний, великий синій комбінезон «вантуз». Соло білого комбінезона зі спіралями на поясі почалося за спинами глядача, «соло костюма домашнього начиння» в гумових великих червоних господарських рукавицях, що доходили майже до ліктя виконавиці, то зникало, то знову продовжувалося в неочікуваному місці. Характер «прибиральниці» (Фото 1) в маленькій жовтій спідниці у формі щітки-йоржик змінювався характером суворої «жінки, котра шукає собі місце», і навіть знімання гумової рукавички виглядало інтригуюче. Модель поведінки була запозичена авторами з моделі поведінки стюардес (з приватного листування з М. Шурхал) і передбачала роботу з емоціями.

«Кругла спідниця» О. Шлеммера не була на початку вистави дійовою особою, вона виконувала функцію люстри, потім технічно перетворювалася на кокон, потім на спідницю і складно співіснувала з виконавицею. У режимі перформативного перегляду дії глядачеві в полі поруч з виконавцями відкривалися труд-

нощі людини, яка знаходиться в якості двигуна приладдя, що не враховує рух, і лише тіло хореографа повинне надати напряму та початкового прискорення в приведенні до руху цього ідейного монстра — предмета-костюма. Перетворена з лампи на спідницю конструкція починала тремтіти-мерехтіти разом зі світлом та виконавицею, яка перехитувалася в коловому *port de bras*, наче струму для неї бракувало, потім збирала до рук мотузку, мов шнур енергоносія, і перебігала в істеричних прискореннях з метою поповнити енергію під колом прожектора упродовж світлового мерехтіння та звуків рояля, змінених фольговим пристроєм, прикладеним до струн інструмента. Убачаємо надання емоційного характеру руху ще одним виміром створення та сприймання образу приладдя, що стало костюмом і дійовою особою.

Експериментом з підлогою став епізод використання повітряно-бульбашкової пакувальної плівки як демонстрації універсальності сучасних матеріалів, що у творчому використанні стали музичним супроводом. Одна солістка (А. Поссарніг), вільна від приладдя, повільно, спокійно та зосереджено розгортає на сцені рулон плівки (Фото 3), акомпанементом стає скотч, який солістка клеїть кроками по периметру плівки, розширюючи



Фото 1. Фігура танцю до ілюстрації характеру. Фото О. Попенка.

нове покриття сцени. Подвійна тінь солістки та зміна темпоритмічних манерних акцентів додають події загального емоційного об'єму. Друга солістка (М. Шурхал) фокусує силу руху, «продавливо» танцює на бульбашковому покритті, що поступово виникає. Кожний рух на різному рівні висоти півпальців і скороченій стопі стає акомпанементом для найменшого переміщення. Удвох, а потім втроях виконавиці досягають стереоефекту звука та руху. Глядач знає своє відчуття (задоволення/незадоволення), коли під пальцями розривається бульбашка плівки, і, саме у своєму сприйнятті, підсвідомо відтворює це в мімічному прояві. Разом виходить 5D-явище.

Перекаат рояля, який робив кілька обертів навколо себе, по бульбашковому полю за допомогою танцівниць, став обертами фемінізації і гендерних ролей сьогодення. Таким чином дівчата подали рояль піаністові, що сидів, очікуючи зустрічі зі своїм інструментом (може пані Музика Дж. Кейджа так чекала, коли до неї прийде сам Баугауз).

Загалом прагнення О. Шлеммера до синтезу, гармонії та універсальності потребувало зусиль і зосередження від «людини-двигуна». Тут зайве акторство виглядало б саме як «мавпа та окуляри». До речі, інколи виконавиці так і виглядали, пильно вдивляючись у предмет побуту й застосовуючи до нього якийсь новий естетичний образ. У цьому вбачаємо ті самі історично закладені в атмосферу веймарського духу Баухаузу гротеск, пародію й здоровий гумор креативних авторів стилю початку ХХ ст. Так солістка (Jerca Roznik Novak, Йерца Рожнік Новак) ознайомлюється з прозорим кубом. Вона намагалася вписатися в нього, котити, нести, влізати в одну порожню грань, але її людське тіло чинило опір, інколи ставало безпорадним. Червона сторона куба підкреслювала прозорість предмета. Але її соло, вписане в багатогранник, форму якого задає тіло своїми рухами, навпаки, підкреслювало можливість спілкування актора й костюма (Фото 2). Відрізки-планки, прикріплені до кінцівок, ставали продовженням напряду після того, як суглоби згиналися, а планки зберігали попередній напрям, відтворюючи повільний рух богомола в профіль, квітку або каркас метелика зі спини. Достатні амплітуда й можливість різноманітного руху підкреслювалися світлом ПРК і були квінтесенцією узгодженості руху та предмета-костюма.

Сцена з координатним простором — наголос на співвідношенні руху тіла й нерухомості предмета. Художньо оформлена система координат на стіні та промінь на підлозі засвідчують експериментальний вимір руху переміщення в просторі. Солістка заходить на батут і замість стрибків завмирає на ньому. Друга клеїть навколо шиї кільце клейкої стрічки, від якого фіксує відрізки до підлоги, чим вимагає припинення руху. Але, попри формально зафіксоване стрічкою положення, виконавиця, навпаки, починає робити погойдування на батуті. Вона випробовує спроможність руху в замкненому просторі, доводить мінімальну можливість руху і утверджує, що не речі, а людина вирішує здатність рухатися чи рухати: не стрибати на вільному батуті та рухатися у зафіксованому просторі (Фото 4).

Демонстрацією автоматизації на первинних її стадіях стає вибух фарбованого нуту з приладдя над сценою, який водночас є відголосом етнічних інтересів сьогодення.

У фіналі вистави автори акцентують на естрадно-тріумфальній арці вогнів у формі підкови. Арка-візитівка модних рев'ю ХХ ст. стала нагадуванням універсалізму на швидкість прогресу: від захоплення подібним видовищем на початку ХХ ст. до буденного використання цього явища як елемента універсального оформлення великих і маленьких вітрин сьогодення.

Рух танцівниць не був саме метою вистави, мета руху — передання механічності. Навіть коли кінцівки були вільними, вони набували форми ламаних ліній або формували між собою кути. Підтримки в парі візуалізували зміну зусиль, позначаючи перехід від одного виду енергії до іншого (з кінетичної до потенціальної та навпаки), засвідчували місце зусилля або саме зусилля. Ідея принципу О. Шлеммера «все заради приладдя» через 100 років набула гідного продовження у творчому пошуку авторів «Vauhaus tanzt II» (2018 р.).

Таким чином у відповідь на універсалізм як загальну концепцію свого часу О. Шлеммер зібрав костюм з предметів побуту, функціонально використав тіло людини як пристрій, як елемент костюма. Це стало наступом костюма-предмета на природність людини. Фокус інтересу глядача було подано не на емоційну сторону образу, а на «механізм руху», який приводив до життя «костюм з предме-

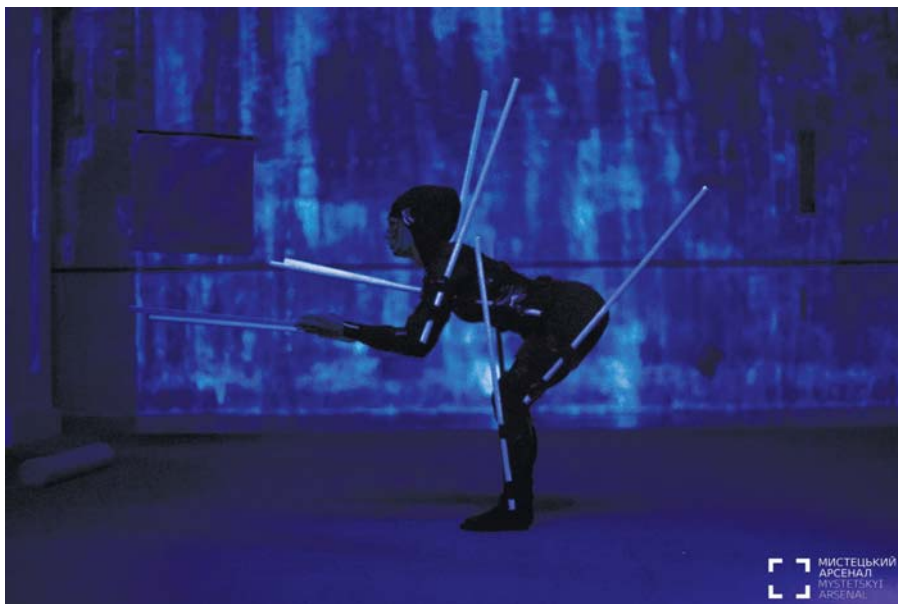


Фото 2. Нове життя «Танцю палки» О. Шлеммера.
Фото О. Попенка.



Фото 3. «Продавлиний» танець М. Шурхал.
Фото О. Попенка.



Фото 4. Сцена з вимірною стіною. Фото О. Попенка.

тів». Актор без маски не користувався мімікою з причини спрямування фокусу його уваги саме в серце механізму приведення предмета-костюма до руху. Головним у роботі над твором став предмет, потім костюм, потім танець костюма.

Сучасний автор використовує той самий предмет-костюм О. Шлеммера, але робить з нього історичну модель, додає свого ставлення та нових прийомів взаємодії артиста з конструкцією «предмет-костюм» через рух, який у процесі дослідження можливостей взаємодії може стати і стає танцем.

Аналіз системи мислення автора-творця пластичного твору модерного начала засвідчує ціннісну якість трансформації «Триадичного балету» ХХ ст. в наочному візуальному підкресленні універсальності предмета, предмета-костюма, руху — хореографічний текст трансформується в кожній редакції балету. Танець О. Шлеммера механічний, рух обмежений, оснований на принципі мультиплікаційності. Танець Г. Бонера маріонетковий, ляльковий, зміст багатшаровий. Танець М. Шурхал й А. Поссарніг свідомий, використання предмета і прояв емоції зумовлено ідеєю автора. Принципи утворення руху: мультиплікаційність, рух як продовження ліній, переривчастий рух, робота з вагою, дослідження можливості руху; стрибки або піруети підкреслюють елементи костюма або призначення предмета-костюма.

На початку ХХ ст. в центрі уваги автора й глядача перебуває предмет-костюм, який акторові-танцівнику слід рухати; на початку ХХІ ст. автор акцентує увагу глядача на взаємодії людини-виконавця та предмета-костюма через рух з точки зору дослідження амплітуди й можливості різноманітного руху за умови свідомого начала актора-перформера як «провокатора» взаємодії. Від малого контакту до акту творення. Людина ХХІ ст. знову стає мірою речей (Воронкова, 2010).

Висновки. Простеживши періоди формування й трансформації поняття «універсалізм культури», «універсалізм», «універсальність» висновуємо, що творення в полі універсалізму поєднує окремі одиниці в ціле, творення в полі універсальності робить одиницю багатфункціональною в міждисциплінарному мистецько-культурному просторі; розгляд пластичної тріади Баугаузу «предмет, костюм, танець» у контексті універсалізму доводить,

що на початку ХХ ст. в одну одиницю зібрано і людину, і костюм-предмет, при наданні пріоритету саме костюму-предмету, у сучасних творах предмет стає багатфункціональним, образ — багатшаровим, людина винаходить засоби взаємодії з предметом й предметом-костюмом, рух вивільнюється, стає свідомим, універсальним. Результати компаративного аналізу редакцій «Триадичного балету» в контексті універсалізм-універсальність засвідчують, що важливі зміни хореографічного тексту від обмеження руху до його збагачення через використання предмета відбулися завдяки зміні свідомості автора-творця в полі універсалізм-універсальність ХХ — поч. ХХІ ст., що позначилося на зміні підходів творення й зміні змістовного поля твору.

Список посилань

- “BAUHAUS TANZT II”, BRICK-5. Відновлено з <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater-n-DITTA-RUDLE> 31.07.2018.
- “Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt” im Geiste Oskar Schlemmers. Відновлено з <http://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1932-bauhaus-tanzt-im-geiste-oskar-schlemmers?fbclid=IwAR2V8XHMdr1KN4s53Wupwyak8rfsaBiAbckwS4erKidudqQbJ08G811Hzkw>.
- Studio Fugu: “Bauhaus tanzt” Im Ateliertheater — *Tanzschrift*. Відновлено з <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater>.
- Беломоева, О. Г. *Универсализм культуры: опыт культурологического анализа*. (Автореферат диссертации по культурологии, специальность ВАК РФ 2005). Восстановлено из <http://cheloveknauka.com/universalizm-kulturny>.
- Берггаузен, Н. *Всім фактів, які потрібно знати про Баугауз всім*. Відновлено з <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21356319.html>.
- Борзова, Е. П. (2013). *Сравнительная культурология*. (Т. 1, с. 555). ООО «Электронное издательство Юрайт».
- Воронкова, В. (2010). Людина є не тільки мірою всіх речей, а також і її творцем. *Філософські діалоги 2010*. (Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення, с. 276–281). Київ. Відновлено з <http://dpspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/28611>.
- Гердт, О. *В Берлине поставлен «Триадический балет»*. Восстановлено из <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-notlenka>.
- Голдберг, Р. (2013). *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Москва: Ad Marginem. Восстановлено из <https://artguide.com/posts/499-rouzli-goldbiergh-iskusstvo-pierforman>

- sa-ot-futurizma-do-nashikh-dniei-moskva-ad-marginem-2013.
- Исупов, К. Г. (1992). *Русская эстетика истории*. СПб.: Издательство ВГК.
- Кондаков, И. В. (2001). Самосознание культуры на рубеже тысячелетий. *Общественные науки и современность*, 4, 138–147.
- Леонтьева, Е. И. (2006). *Универсализация культуры как проблема философско-теоретической мысли*. (Тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 2006). Восстановлено из <https://www.dissercat.com/content/universalizatsiya-kultury-kak-problema-filosofsko-teoreticheskoi-mysli>.
- Перепелкин, Л. С., Размустова, Т. О. (2003). *Культурная политика и культурное разнообразие в современной России. Культурное разнообразие, развитие и глобализация*. (с. 9). Москва.
- Триадический балет Оскара Шлеммера*. Блог Ottepel Gallery. Восстановлено из <https://ottepel.gallery/triadicheskij-balet>.
- Триадный балет: Желтая серия, Дайвер и Биг Рок* (Иван Лиска, Коллин Скотт, 1977). © Bayerisches Staatsballett / Gert.Weigelt. deagt.
- Хантингтон, С. (1994). Столкновение цивилизаций? *Полис*, 1, 33–48.
- shikh-dniei-moskva-ad-marginem-2013. [In Russian].
- Isupov, K. G. (1992). *Russian aesthetics of history*. St. Petersburg: Publishing house of VGK. [In Russian].
- Khantington, S. (1994). Clash of civilizations? *Polis*, 1, 33–48. [In Russian].
- Kondakov, I. V. (2001). Self-awareness of culture at the turn of the millennium. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 4, 138–147. [In Russian].
- Leontieva, E. I. *The universalization of culture as a problem of philosophical and theoretical thought*. (Topic of thesis and abstract for the Higher Attestation Commission of the Russian Federation 2006). Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/universalizatsiya-kultury-kak-problema-filosofsko-teoreticheskoi-mysli>. [In Russian].
- Perepelkin, L. S., Razmustova, T. O. (2003). *Cultural policy and cultural diversity in modern Russia. Cultural diversity, development and globalization*. (p. 9). Moscow. [In Russian].
- Studio Fugu: "Bauhaus tanzt" Im Ateliertheater — Tanzschrift*. Retrieved from <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater>. [In German].
- Triad Ballet: Yellow Series, Diver and Big Rock* (Ivan Lishka, Kollin Skott, 1977). © Bayerisches Staatsballett / Gert. Weigelt. deagt. [In Russian].
- Voronkova, V. (2010). Man is not only the measure of all things, but also its creator. *Filosofski dialohy 2010*. (Issue 4, P. 1: Filosofo-antropolo-hichni chytannia: tvorchaspadshchyna V. I. Shynkaruka ta sohodennia. pp. 276–281). Kyiv. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/28611>. [In Ukrainian].

References

- "BAUHAUS TANZT II", BRICK-5. Retrieved from <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater> n DITTA RUDLE 31.07.2018. [In German].
- "Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt" im Geiste Oskar Schlemmers. Retrieved from <http://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1932-bauhaus-tanzt-im-geiste-oskar-schlemmers?fbclid=IwAR2V8XHMDr1KN4s53Wupwyak8rfsaBiAbckwS4erKidudqQbJ08G811Hzkw>. [In German].
- Belomoeva, O. G. *The universalism of culture: the experience of cultural analysis*. (Abstract of dissertation on cultural studies, specialty HAC RF 2005). Retrieved from <http://cheloveknauka.com/universalizm-kultury>. [In Russian].
- Berghausen, N. *Eight facts that everyone needs to know about the Bauhaus*. Retrieved from <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21356319.html>. [In Ukrainian].
- Triadic ballet by Oskar Schlemmer. *Blog Ottepel Gallery*. Retrieved from <https://ottepel.gallery/triadicheskij-balet>. [In Russian].
- Borzova, E. P. (2013). *Comparative cultural studies*. (Vol. 1, p. 555). Limited liability company "Jelektronoe izdatel'stvo Jurajt". [In Russian].
- Gerdt, O. *The Triadic Ballet staged in Berlin*. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-no-netlenka>. [In Russian].
- Goldberg, R. (2013). *Performance art. From futurism to the present day*. Moscow: Ad Marginem. Retrieved from <https://artguide.com/posts/499-rouzli-goldbergh-iskusstvo-pierformansa-ot-futurizma-do-na>

Надійшла до редколегії 16.03.2021

ВПЛИВ ФРАНЦІЇ НА ПРОЦЕСИ ФОРМУВАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVI – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Т. С. Павлюк. Вплив Франції на процеси формування бальної хореографії в контексті розвитку культури західної Європи XVI – початку XXI століття

Виконано аналіз тенденцій розвитку бального танцю у Франції та впливу французької культури на формування бальної хореографії XVI – початку XXI ст. Досліджено процеси трансформації та демократизації бальної хореографії у XVIII ст., яка вже в XIX ст. з салонного мистецтва перетворюється на вид дозвілля різних соціальних верств по всій Європі. У XX ст. саме Франція відкрила для Європи неєвропейські види бальних танців, які згодом набували стандартизації в англійському професійному середовищі. У цьому ж столітті Франція стала тією країною, де чужоземні мистецькі форми з'являлися та зазнавали адаптації до умов європейських реалій. Ця країна приваблювала митців з усього світу сформованою в ній особливою національною культурою. Упродовж XX ст. мистецтво бальної хореографії у Франції розвивалося швидкими темпами. Французькі виконавці й педагоги продовжували вікові національні традиції. Цей фактор позитивно вплинув на рівень підготовки танцюристів у сфері професіоналів та аматорів бального танцю. З 2010 р. Франція є активним діючим членом Всесвітньої федерації зі спортивного танцю (WDSF). Французька федерація танцю (Fédération Française de Danse) є однією з найбільших організацій, яка опікується розвитком бальної хореографії в країні. За останні десятиліття у французьких містах (Парижі, Марселі, Ліоні, Ніцці тощо) проведено десятки відкритих національних і всесвітніх чемпіонатів з бального танцю.

Ключові слова: бальна хореографія, бальний танець, спортивний танець, хореографія, бал.

T. Pavliuk. Influence of France on the formation of ballroom choreography in the context of Western Europe culture development in the XVI – early XXI centuries

The purpose of this paper to analyze the transformations in the French ballroom and choreographic practice, in the context of the development of culture of Western European countries of the XVI – early XXI centuries.

The methodology is an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

The results. The analysis of trends in the development of ballroom dance in France and the influence of French culture on the formation of ballroom choreography in the XVI – early XXI centuries.

The analysis of trends in the development of ballroom dance in France and the influence of French culture on the formation of ballroom choreography in the XVI – early XXI centuries took place. The processes of transformation and democratization of ballroom choreography in the XVIII century, which already in the XIX century turned from salon art into a leisure object for various social strata throughout Europe, were investigated. In the XX century it was France that discovered non-European types of ballroom dancing for Europe, which subsequently acquired standardization in the English professional environment.

In the XX century France became the country where foreign art forms appeared and adapted to the conditions of European realities. France attracted artists from all over the world because of the special national culture formed in it. During the XX century the art of ballroom choreography in France developed rapidly. French performers and teachers continued long-standing national traditions. This factor had a positive effect on the training level of dancers in the field of professional and amateur ballroom dancing. Since 2010, France has been an active member of the World Dance Sports Federation (WDSF). The French Dance Federation (Fédération Française de Danse) is one of the largest organizations that develops ballroom choreography in the country. Over the past decades, dozens of open national and world ballroom dancing championships have been held in French cities (Paris, Marseille, Lyon, Nice, etc.).

The scientific topicality is to identify the processes of the influence of French culture on the development of ballroom choreography in the XVI – early XXI centuries.

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in choreography.

Key words: *ballroom choreography, ballroom dance, sports dance, choreography, ball.*

Постановка проблеми. Франція історично є законодавицею розвитку бальної хореографії. Французькі танцмейстери стали авторами систем хореографічної нотації, підручників для самостійного вивчення, досліджень з історії бальних танців, багатьох навчальних танцювальних методик, а також неабиякої кількості професійної лексики, що перебуває в основі поняттєво-термінологічного апарату з бальної хореографії. Франція була країною, яка ще до революції 1789 р. активізувала демократизацію бальної хореографії. Тут починав свою діяльність фундатор латиноамериканської програми бальних танців П. Дюрхер-Марголе, який разом з англійськими колегами після Другої світової війни здійснив прорив в історії розвитку бальної хореографії. Тому **актуальність дослідження** зумовлена саме необхідністю аналізування процесів впливу Франції на формування бальної хореографії в контексті розвитку культури західноєвропейських країн.

Методологія дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використано методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.

Наукова новизна полягає у виявленні процесів впливу французької культури на розвиток бальної хореографії XVI – початку XXI століття.

Мета статті – проаналізувати трансформації у французькій бально-хореографічній практиці в контексті розвитку культури західноєвропейських країн XVI – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з країн Європи, яка залишається лідером розвитку бальної хореографії, є Франція. Внесок французької хореографічної та музичної культури в розвиток бальних танців є безсумнівним, хоча сама бальна хореографія виникла в Італії. Вплив італійської хореографічної культури став особливо відчутним у XVI ст. після воєнних походів французьких монархів в Італію та одруження Генріха II на

Катерині Медичі (1534 р.). Це сприяло культурному взаємовпливу обох країн, позначеному процесом паралельної адаптації італійських і французьких побутових танців до моди та етикету вищого суспільства. Танець, набувши витонченості й аристократичності, став престижною розвагою дворян.

На той час у Франції, на відміну від Італії, роздробленої на невеликі аристократичні комуні (міста-держави), була сформована абсолютна монархія з потужною централізованою королівською владою. Розширення соціального прошарку дворянства та знаті, що розвинуло практику проведення балів, придворного церемоніалу, раутів і театральних зібрань, вплинуло на ускладнення танцювальної лексики й композицій. Саме у Франції відбулася канонізація фігур та поз бального танцю. Тут виник і лексичний комплекс понять, які згодом стали визначати мистецтво бальної хореографії. Так, від старофранцузького слова *baller* (лат. «ballare») (означає «танцювати», «скакати») походить поняття «бал» (Музикальний енциклопедический словарь, 1990, с. 428). Від французької утворено і більшість термінів, які донині є основою поняттєвого апарату всього хореографічного мистецтва.

Перші французькі бали почали проводитись у XIV ст. Танці тут були не лише розвагою знаті та іноземних гостей, на подібних урочистих зібраннях відбувалися вистави, де глядачі дивилися на професійних танцівників. Це свідчить, що Франція є батьківщиною сценічної бальної хореографії, з якої згодом виокремився класичний балет. Важливою умовою організації балів було дотримання танцювальних правил (*Leges dansandi*), викладених у спеціальних підручниках. Одним із найбільш значущих з них вважається книга французького юриста Антуана (Антоніуса) Арена.

Хоча перший досвід теоретичного осмислення бальної хореографії належить італійським гуманістам, Франція продовжила вивчення цього культурного феномену. Найважливішим для розвитку хореографії став трактат «Орхезографія, або Трактат, за яким кожний може легко навчитися шляхетному мистецтву танців» (1588 р.) Туано Арбо (псевдонім каноніка Ж. Табура). Ця книга була перекладена багатьма європейськими мовами та тривалий час слугувала і для теоретиків, і для практиків неперевершеною енциклопедією

бальних танців (Arbeau, 1925). Трактат складався з двох частин — теоретичної, де Т. Арбо описував свої погляди на мистецтво хореографії, та практичної, присвяченої старовинним і поширеним на той час танцям (вольта, гальярда, куранта, мореска, басданс, павана, сарабанда, чакона, пасп'є тощо). Але найважливішим внеском Т. Арбо в теорію танцю стала система фіксації танців, яка поєднувала запис рухів та музики.

У 1661 р. в Парижі за наказом короля Людовика XIV була створено Королівську академію танцю (припинила існування в 1780 р.). Вона активізувала розвиток нових танцювальних стилів і технік по всій Європі: на імprovізацію було накладено заборону, уведено канонічні пози та рухи, визначено регламент костюмів та обов'язковий порядок виконання танців. Академія сприяла вихованню молодшого покоління танцюристів: тут навчалися юні аристократи під наглядом десятків досвідчених танцмейстерів. Також з лав Академії виходили й вчителі танців: місцеві метри атестували фахових танцмейстерів, вирішуючи, надати їм дозвіл на відкриття власної педагогічної практики чи ні.

На формування хореографічної освіти та поширення бальних танців вплинула діяльність французького відділення ордена єзуїтів. Згідно з переконаннями монахів, шкільні театральні спектаклі зі співами та танцями були кращим шляхом поширення місіонерських знань про події Старого та Нового Заповітів. Саме тому хореографічна освіта була введена в програми єзуїтських коледжів. У 1682 р. вчений єзуїт К. Менетріє у своєму трактаті проголошував необхідність вивчати естетику Аристотеля, Платона, Плутарха, Лукіана для кращого виконання танців. Опис останніх К. Менетріє супроводив малюнками із зображенням пар і груп, котрі танцювали.

Ще одним важливим французьким виданням була «Хореографія» Р.-О. Фейє, написана в 1699 р. Остання, на думку автора, поставала мистецтвом запису танців літерами, фігурами та пояснювальними знаками, завдяки яким легко навчитися різноманітним танцям без досвідченого педагога. Отже, «Хореографію» Р.-О. Фейє можна вважати першим підручником для самостійного вивчення.

Французькі хореографи започаткували й дослідження історії танців. Прикладом є робота Ж. Бонне, видана в 1723 р. Показо-

во, що балетмейстери тих часів мали на меті створити систему канонічних рухів бальних танців, які виглядали б не менш шляхетно та гармонічно, ніж у балеті. Так, композитор і балетмейстер Ж.-Ф. Рамо у своєму відомому «Le maître à danser» (Париж, 1725 р.) детально описав різноманітні реверанси та інші танцювальні па. Таким чином, французькі танцмейстери розробляли таку систему запису танців через графіку та спеціальні позначки, що фіксувала не лише окремі рухи, а й композицію, просторовий рисунок.

Поступово французька школа виконання бальних танців стала еталоном для всієї Європи. Викладачі-хореографи з Франції упродовж декількох століть поширювали танцювальні техніки і манери по різних країнах, зокрема й на теренах Російської імперії. Серед відомих танцмейстерів — С. Шмід, Ф. Базанкур, Й. Я. Шміт, Й. Б. Ланде (Васильєва-Рождественская, 1987, с. 212). Техніка бального танцю XVIII ст. була доволі складною. Окрім специфічних позицій корпусу, чіткішого рисунку рухів рук, поз і поклонів, до неї належали невисокі стрибки та доволі складні дрібні рухи, які неможливо було виконати без тренувань (там само, с. 95).

Наприкінці XVIII ст. в аристократичних салонах організовувалися мистецькі вечори з танцями, музикою і декламацією. Захоплення французького суспільства античною культурою та поезією сприяло відродженню хореографічних форм античності, як їх розуміли на той час. Так виник імprovізаційний жіночий танець *pas de chale*, де танцівниця демонструвала вибагливу пластичну гру з шарфом (рецепція античної моди на пластичні тканини та поширеного в Греції та Стародавньому Римі танцю семи вуалей).

На придворних балах популярними були швидкий менует, гавот і контрданс. Останній мав чимало різновидів — екосез, французька кадрили, лансьє, тампет, матредур. Ці танці, а також і танець із шаллю (*pas de chale*) швидко потрапляють до інших європейських країн.

Франція була країною, яка ще до революції 1789 р. активізувала демократизацію бальної хореографії. У 1715 р. у Парижі відбувся перший громадський бал, відвідати який можна було за помірну платню. Такі заходи згодом набувають значної популярності (наприклад, в 1797 р. у столиці Франції відбулося вже 684 танцювальних зібрання для широкої пу-

бліки). У 1768 р. в Парижі відкрито перше спеціальне приміщення для бальних танців різних верств населення.

У цей час в країні стали поширеними нові бальні танці, які являли собою трансформацію народних танців різних французьких провінцій: Центральна Франція (бурре, бранлі, шоттіше, екосез, лендлер), Бретань (гавот, бранлі, рондо); Баскія (фанданго), Альпи (ригодони), Ельзас (вальси та контрданси) (Танци во французской культуре).

Велика французька революція мала значний вплив на суспільне і культурне життя всієї Європи, зокрема і на бальну хореографію. Соціальні зміни, які були наслідком революційних подій, сприяли розвитку багатьох масових бальних танців. Деякі хореографічні форми з аристократичних салонів вийшли на вулиці та майдани, де були значно спрощені та демократизовані, нерідко набуваючи хороводних форм. Так, надзвичайної популярності набув контрданс. Його танцювали під музику революційних пісень «Сайра» та «Марсельеза», вигадуючи нові фігури. Значний успіх мала старовинна фарандола, виконання якої стало масовим. Танцюристи, узявшись за руки, слідували за провідником, який «вимальовував» химерні фігури: «струмочки», «змійки», «равлики», «мости» (Стриганов, Уральская, 1978, с. 7). Були поширені швидкі й ритмічні тампет, матредур, різновиди французьких кадрилией, вальс з його численними варіантами — усі вони втратили салонний шарм і набули розкутості та жвавості.

Революційні зміни в хореографічній практиці не припинились і після приходу до влади Наполеона та реставрації Бурбонів (1815–1830 рр.). У першій половині XIX ст. у бальну моду увійшли нові легкі та жваві танці: вальс, полонез, екосези, котильйон, полька, мазурка, кадрили, які стали обов'язковими на всіх танцювальних зібраннях Європи. У 1830-ті рр. у Парижі виник унікальний за своєю пластикою танець канкан. У 1840-х рр. Франція відкрила для світу польку — чеський народний танець, батьківщиною якого є Богемія: у 1840 р. відомий французький танцмейстер Г. Целларіус продемонстрував польку в одному з відомих паризьких салонів, що сприяло її швидкому поширенню.

Наприкінці XIX ст. зростає увага до танців попередніх епох. Так, у Франції влаштовуються костюмовані бали, на яких починають

танцювати придворні танці часів абсолютної монархії. У Парижі виконують менует і павану, стає модним танцювати гавоти під музику А. Гретрі та інших композиторів минулих століть. На багатьох танцювальних зібраннях відбуваються пластичні реконструкції старовинних танців бранль, сарабанда, гальярда і пасп'є (Васильева-Рождественская, 1987, с. 157).

На початку XX ст. у Париж потрапляє аргентинське танго, й воно з шаленою швидкістю поширюється по країні. Ексцентричність цього танцю робить його надзвичайно привабливим, і через деякий час (у 1907 р.) в Ніцці відбуваються перші змагання з танго, організатором яких був К. де Реналь (Франція) (Базела, 2019, с. 123). Саме Франція стає ініціатором проведення національних хореографічних змагань, які згодом набувають європейського масштабу та надзвичайно візнаманітнюються. У 1909 р. у Парижі відбувся перший Міжнародний танцювальний турнір, до програми увійшли популярні на той час «бостон», «таркі трот», «регітайм», «уанстеп» та «грізлі бер». Другий світовий чемпіонат проведено в Ніцці, третій (1911 р.) і четвертий (1912 р.) — у Парижі. У кожному з них брали участь близько 100 пар, і змагалися вони протягом трьох днів. Паризький конкурс у 1913 р., зважаючи на значну кількість учасників, тривав понад тиждень.

Популярності таким заходам сприяла загальна культурно-мистецька атмосфера довоєнної Франції, однією з ознак якої було загальне захоплення хореографічним мистецтвом. У цьому не останню роль зіграли «Російські сезони» С. П. Дягілева в Парижі — вражаючі балети з новаторською на той час пластикою, органічним злиттям музики, сценографії та хореографії (Буцан, 2012, с. 86). Майданчиками, де народжувалися та поширювалися нові соціальні танці, стали численні артистичні кафе, кабаре, розважальні заклади, розташовані на Монмартрі та в інших районах французької столиці: «Таранн», «Тортонні», «Андлер», «Гербуа», «Мулен Руж», «Муленде ла Галет», «Ротонда», «Флор» та багато ін. (Захарченко, 2015, с. 47).

Розвиток танцювально-турнірного руху у Франції багато в чому завдячує діяльності К. де Реналья, котрий був не лише видатним композитором, хореографом і виконавцем танців, а й чудовим менеджером-організатором.

Саме за його сприяння відбувся «Чемпіонат світу» в Парижі 1909 р. До 1914 р. К. де Реналь брав участь як танцюрист у багатьох шоу та конкурсах (партнерка — Е. Андре).

У 1920 р. він організував чемпіонат з танців (*Championnat de danses du Comœdia*), на якому змагалися не лише французькі, а й зарубіжні пари. К. де Реналь став ініціатором й організатором масштабного турніру в 1922 р., де перемогли англієць В. Сильвестр зі своєю партнеркою Ф. Кларк. У 1931 р. К. де Реналь став президентом Міжнародної федерації танцю. Масовий попит на бальну хореографію зумовив те, що в 1935 р. Франція увійшла до складу Міжнародної федерації танцюристів-аматорів «*Federation Internationale de danse pour amateurs*» (Тракалюк, 2014, с. 146).

У ХХ ст. Франція, через сформовану тут особливу національну культуру, що приваблювала митців з усього світу, стала місцем, де з'являлися та адаптувалися до європейських реалій запозичені мистецькі форми. У 1920-ті рр. Париж перетворився на місце масового паломництва американських художників, письменників, танцівників. Причини їх масової еміграції полягали як в економічній, так і в культурній площині. Т. зв. «сухий закон», оголошений в США (1920 р.), обмежував і продаж спиртного, і діяльність американських танцюристів та нічних клубів. Окрім цього, девальвація франка після Першої світової війни дозволяла американцям жити в Парижі, не рахуючи витрати. Богемна слава французької столиці приваблювала не лише літераторів, на кшталт Е. Хемінгуея, Ф. С. Фіцджеральда, Г. Міллера, а й багатьох танцівників і музикантів, котрі втратили можливість заробляти в США (Захарченко, 2015, с. 48). Потік артистів з Нового світу оновив хореографічну лексику європейських танцювальних майданчиків, а також створив масовий попит на «екзотичні» танці латиноамериканського світу.

Яскравим прикладом цього є не лише аргентинське танго, яке поширилося з Парижу по всій Європі. Схожа доля спіткала пасодобль — один з іспанських народних танців, пов'язаних з етнічною традицією кориди. У 1920-х рр. пасодобль уперше виконано у Франції, а згодом він набув значної популярності в Парижі, тому багато кроків і фігур цього танцю мають французькі назви.

У першій половині ХХ ст. через величезний потік іммігрантів у Франції поширилися тан-

ці з Нового світу (байон, мамбо, каліпсо, самба, конга, бамба, ча-ча-ча, меренга, тамуре, пачанга, сега, румба, ламбада, сальса та ін.). Саме тут відомий хореограф П. Цюрхер-Марголе, вражений виступами кубинських музикантів у нічних клубах, вирішив популяризувати латиноамериканську музику та танці. Він, переїхавши до Лондона, від початку 1920-х рр. розгорнув активну педагогічну діяльність, поширюючи у Великобританії аргентинське танго, пасодобль, самбу тощо. У 1947 р. месье П'єр разом з англійськими колегами заснував при Імператорському товаристві (ISTD) класи латиноамериканських танців, що згодом зумовило їх стандартизацію та долучення до програми міжнародних чемпіонатів (Захарченко, 2015, с. 27–28).

Упродовж ХХ ст. мистецтво бальної хореографії у Франції розвивалося швидкими темпами. Французькі виконавці та педагоги продовжували вікові національні традиції, що позитивно вплинуло на рівень підготовки танцюристів у професіоналів та аматорів бального танцю.

Франція є активним діючим членом Всесвітньої федерації зі спортивного танцю (WDSF) з 2010 р. Однією з найбільших організацій, яка опікується розвитком бальної хореографії в країні, є Французька федерація танцю (*Fédération Française de Danse*). За останні десятиліття у французьких містах (Парижі, Марселі, Ліоні, Ніцці тощо) проведено десятки відкритих національних і всесвітніх чемпіонатів з бального танцю.

Висновки. Франція, починаючи з XVI ст., стала законодавицею розвитку бальної хореографії. Французькі вчителі, бонни та гувернантки масово поширювали по різних європейських країнах правила виконання модних на ті часи бальних танців. Танцмейстери з Парижу та інших французьких міст стали авторами систем хореографічної нотації, підручників для самостійного навчання, досліджень з історії бальних танців, багатьох навчальних танцювальних методик, а також неабиякої кількості професійної лексики, що перебуває в основі поняттєво-термінологічного апарату з бальної хореографії.

Саме у Франції ще в XVIII ст. починається демократизація бальної хореографії, яка вже в XIX ст. з салонного мистецтва перетворюється на предмет дозвілля різних соціальних верств по всій Європі. У ХХ ст. Франція ста-

ла тими воротами, які відкривали для Європи неєвропейські види бальних танців, які згодом набували стандартизації в англійському професійному середовищі. Саме в Парижі набули популярності аргентинське танго та іспанський пасодобль, тут починав свою діяльність фундатор латиноамериканської програми бальних танців П. Цурхер-Марголе, чий вплив на розвиток цього виду мистецтва є беззаперечним.

Перспективи подальших досліджень. На нашу думку, Францію, як і Італію, можна справедливо вважати батьківщиною бальних танців. Відтак, означена тема, звичайно, має значні перспективи для подальшого дослідження.

Список посилань

- Базела, Д. Д. (2019). Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні. *Мистецтвознавчі записки НАКККіМ*. Вип. 36, 121–128.
- Буцан, А. С. (2012). «Русские сезоны» С. П. Дягилева в контексте синтеза искусств. *Вестник МГУ-КИ*, 5 (49), 86–89.
- Вакуленко, О. М. (2015). П'єр Цурхер-Марголе — фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 33, с. 25–30.
- Васильева-Рождественская, М. В. (1987). *Историко-бытовой танец*. Москва: Искусство.
- Захарченко, О. Н. (2015). Артистические кафе Парижа во второй половине XIX — начале XX вв. и их роль в жизни богемы. *Гуманитарные и юридические исследования*, 4, 46–51.
- Музыкальный энциклопедический словарь* (1990). Г. В. Келдыш (Редактор). Москва: Советская энциклопедия.
- Стриганов, В. М., Уральская, В. И. (1978). *Современный бальный танец*. Москва: Просвещение.
- Танцы во французской культуре. *Танцы народов мира*. Восстановлено из <https://4dancing.ru/blogs/010517/2883/> (дата обращения 03.03.2021).
- Тракалюк, Т. А. (2014). Становление и развитие спортивного танца в мире. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт)*. Вип. 9, 144–149.
- Arbeau, T. (1925). *Orchesographie lancers*.
- Camille de Rhynal. *Les personnages du tango*. Retrieved from http://www.bibletango.com/tangopersonnages/perso_bio/persobio_r/rhynal_camille_de_bb.htm (Date of access: 03.03.2021).
- movement in Ukraine. *Mystetstvoznavchi zapysky NAKKKiM*. Issue 36, 121–128. [In Ukrainian].
- Butsan, A. S. (2012). “Russian Seasons” by S. P. Diaghilev in the context of the synthesis of arts. *Vestnik MGUKI*, 5 (49), 86–89. [In Russian].
- Camille de Rhynal. *Les personnages du tango*. Retrieved from http://www.bibletango.com/tangopersonnages/perso_bio/persobio_r/rhynal_camille_de_bb.htm (Date of access: 03.03.2021). [In French].
- Dancing in French culture. *Dances of the peoples of the world*. Retrieved from <https://4dancing.ru/blogs/010517/2883/> (Date of access: 03.03.2021). [In Russian].
- Musical Encyclopedic Dictionary* (1990). G. V. Keldysh (Editor). Moscow: Sovetskaja jenciklopedija. [In Russian].
- Striganov, V. M., Uralskaya, V. I. (1978). *Modern ballroom dance*. Moscow: Prosveshhenie. [In Russian].
- Trakaliuk, T. A. (2014). Formation and development of sports dance in the world. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 15: Naukovo-pedahohichni problemy fizychnoi kultury (fizychna kultura i sport)*. Issue 9, 144–149. [In Russian].
- Vakulenko, O. M. (2015). Pierre Zurcher-Margole is the founder of the standards of the Latin American ballroom dance program. *Visnyk KNUKiM. Serii 15: Mystetstvoznavstvo*. Issue 33, 25–30. [In Ukrainian].
- Vasilieva-Rozhdestvenskaya, M. V. (1987). *Historical and everyday dance*. Moscow: Iskustvo. [In Russian].
- Zakharchenko, O. N. (2015). Artistic cafes in Paris in the second half of the 19th — early 20th centuries and their role in bohemian life. *Gumanitarnye i juridicheskie issledovaniya*, 4, 46–51. [In Russian].

Надійшла до редколегії 25.03.2021

References

- Arbeau, T. (1925). *Orchesographie lancers*. [In English].
- Basel, D. D. (2019). International organizations and their influence on the development of sports and dance

І. В. Зборовець

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ПАМ'ЯТНИК Т. Г. ШЕВЧЕНКУ В ГАЛІЦІЇ: РОЗГЛЯД АРХІТЕКТОНІКИ І ЗНАЧЕННЯ

І. В. Зборовець. Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Галіції: розгляд архітекtonіки і значення

Повернуто в історію меморіальної Шевченкіани призабутий сільський пам'ятник у Галіції, споруджений з нагоди 100-річчя від дня народження поета. Розглянуто архітектуру меморіалу, яка поєднує світські й сакральні елементи. Виявлено певний вплив католицької культури, характерний для Західної України. Доведено, що використання в меморіалі окремих елементів єгипетської архітектури сприяє втіленню ідеї безсмертя Кобзаря. Визначено, що означений пам'ятник Т. Г. Шевченкові доповнює наявне уявлення про присвячені Кобзареві повноцінні меморіали.

Ключові слова: *сільський меморіал, архітектура пам'ятника, Тарас Шевченко.*

I. Zborovets. Monument to Taras Shevchenko in Galicia: analysis of architectonics and meaning

The purpose of the article is to describe and characterize the unknown monument to Taras Shevchenko, built in the village of Budylo near Sniatyn in honor of the 100th anniversary of the great Ukrainian poet birth and has not yet been included to the history of national memorials.

The methodology. The author used the method of frontal examination and analysis of the rural memorial in the historical aspect, synthesizing its architectural elements and religious symbolism.

The results. The monument to Taras Shevchenko in Galicia is a typical memorial phenomenon of the early XX century as a synthesis of civil and sacred styles. It is made purely by architectural means without sculptural decoration and focuses on the importance of the historical date. That's we can see the balanced rhythm of the entire composition. The harmony of the lines of the monument embodies a deep philosophical meaning as the ratio of genius and eternity. The memorial reminds of the connection between history and modernity, inspires to enlighten united, free and independent Ukraine. The article expands the understanding of the geography and architectural forms of the Shevchenko memorials of the XX century.

The scientific topicality. The memorial in Galicia, dedicated to the memory of Kobzar, deserves to be studied as a rare combination of architectural and decorative elements of different cultures — Orthodox and Catholic.

The practical significance. Monument to Taras Shevchenko, opened in the village of Budylo, will certainly attract cultural historians by its memorial obelisks, columns as an example of Western Ukraine memorial architecture, which has its own features and differences.

Keywords: *village memorial, architecture of the monument, Taras Shevchenko.*

Постановка проблеми. Розквіт монументальної скульптури й оперного мистецтва свідчить про цілковиту сформованість нації. На початку ХХ ст. українська культура вже мала образотворче мистецтво і національну оперу.

Важливу роль у становленні української нації відіграла монументальна скульптура, яка створює портрет людини виразніше, ніж інші види мистецтва, і є виключно наочною та відчутною. Також слід відзначити, що її виразальні можливості надзвичайно значні (Алєшина, 1975).

Як відомо, призначення монументів — увічнення пам'яті про видатних людей, їх високі якості й заслуги. Образ людини створюється в результаті певного масштабування фігури, її пози й розміщення в просторі.

Пам'ятники Т. Г. Шевченку увійшли в історію світової культури. Їх громадське і духовне значення визнають не лише вітчизняні фахівці, а й наші ідейні опоненти за кордоном, зокрема М. Ульянов (США). Навіть далеко від Дніпра українська громада спорудила пам'ятники Великому Кобзареві за сприяння партій і урядових кіл Канади й США.

Досі вважали, що в радянській країні раніше від усіх почали відкривати монументи поетові, і першим пам'ятник Т. Г. Шевченкові з'явився в Петрограді. Пізніше в Харкові й над Дніпром встановили грандіозні монументи, які за своїм розміром не поступалися постамам Сталіну. Ні в Україні, ні за її межами жоден поет не мав такого вшанування пам'яті.

Сучасні науковці зазначають: «...Тарасові Шевченку встановлено найбільше пам'ятників у світі — 1384 на всіх континентах, що більш ніж у чотири рази перевищує кількість пам'ятників навіть російському генію Олександрю Пушкіну, якому встановлено 300 пам'ятників, та ще й під опікою Російської імперії та Радянського Союзу. Пам'ятники Шевченку є в Києві, Каневі, Петербурзі, Москві, Мінську, Вашингтоні, Вінніпезі, Пекіні, Парижі тощо загалом у 28 країнах світу... Відкриття майже кожного пам'ятника Кобзареві ставало подією в масштабі міста, області, країни або й світовою подією» (Бойко, 2005).

Прикро, що автор не назвав пам'ятник Т. Г. Шевченку в Харкові, який вважають найкращим у світі, і чудовий монумент, встановлений у Донецьку поруч із Державною обласною бібліотекою.

Але народна пам'ять закарбована не лише в супермонументах (Відоменко, 1996). Т. Шевченкові як символу України споруджені численні пам'ятники в провінції на знак пошани мільйонів селян. Частина інформації про них загубилася в часі. Пріоритет радянської влади, яка нібито першою розпочала вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка, підлягає сумніву.

Нові факти свідчать про те, що вшанування пам'яті генія українського народу засобами архітектури і скульптури розпочато відразу після його смерті. Одним із перших в Україні споруджено пам'ятник у 1862 р. між селами Тодів і Великий Рожев над Черемошем. У 1910 р. скульптор М. Гаврилко створив барельєфне зображення Т. Г. Шевченка, яке у вигляді медальйона набуло поширення серед населення.

У ювілейні 1911 і 1914 рр. на зібрані громадськістю кошти самодіяльні митці виготовили невеликі за розміром статуї поета з бронзи для встановлення їх на природних високих постаментах. Так, пам'ятник Т. Г. Шевченкові відкрито в 1911 р. в с. Вовчинці біля Станіслава (Бойко, 2005).

У 1914 р., коли відзначали 100-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, громада с. Будило біля Снятина встановила пам'ятник з нагоди цієї історичної дати. Українська спільнота дізналася про нього лише в 1917 р. завдяки публікації фото в газеті «Искра» (Пам'ятник Шевченко, 1917). Згодом про цю інформацію забули, і ми досі не маємо опису цього пам'ят-

ника, встановленого в Галіції ще до початку Першої світової війни.

Мета статті — нагадати про цю подію і повернути призабутий пам'ятник Т. Г. Шевченку в історію української культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Іконографія Т. Г. Шевченка вражає багатством творчих досягнень майстрів образотворчого мистецтва різних країн. Великий Кобзар у живописі, графіці, скульптурі — ця тема є всесвітньою. Не лише українських митців, а й іноземних надихає особистість Т. Г. Шевченка, його поезія, що здобуло відгук і в публікаціях про пам'ятники, встановлені йому.

Менше уваги науковці приділяли художній Шевченкіані в провінції. Адже вшанування пам'яті поета відбувалося не лише у великих центрах культури з їх грандіозними архітектурними ансамблями. Скромні на вигляд обеліски в сільській місцевості є важливим доказом народної любові до автора вірша «Садок вишневий коло хати...» і свідчать про його духовний вплив на українців у минулому і теперішньому.

Опубліковано цікаву розвідку про Шевченкіану Прикарпаття. Визначено, що в Івано-Франківській області Т. Г. Шевченку присвячено 150 пам'ятників і меморіальних дощок. За часів польської, а потім радянської влади вшанування пам'яті Кобзаря ставало громадським подвигом. Відкриття меморіалу українцеві тоді вважали актом націоналізму.

Лише в умовах незалежної України відновили традиції скульптурної Шевченкіани. Наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. ХХ ст. пам'ятники поетові споруджено в багатьох районах Івано-Франківської області. Найкращими вважаються пам'ятники Кобзареві в містах Надвірна і Коломиця.

Про пам'ятник Т. Г. Шевченку в с. Будило в Галіції публікацій не виявлено. Отже, він чекає на своїх дослідників.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 1916 р. під час «брусилівського прориву» на Південно-Західному фронті супротивника витіснили з Галіції. У с. Будиліві знайшли пам'ятник Т. Г. Шевченку, який сфотографували кореспонденти. Згодом газета «Искра» подала першу інформацію про нього. На меморіалі розміщувався напис: «Громада Будилів. 1814–1914. Пам'яті Тараса Шевченка». Газета зазначила: «Військові дбайливо охо-

роняють пам'ятник великому українському поетові».

Розрізняють монументи, споруджені для увічнення людей, і такі, що поставлені з нагоди історичної дати. У першому випадку надгробок створювали в традиціях європейського класицизму як синтез пластики й архітектури, поєднання декору і тексту епітафії, круглої скульптури й рельєфу, втілюючи його ідею в алегоричній або в прямій формі. Жанр надгробка потребував розгорнутої композиції, яка викликала б почуття непоправної втрати, великої скорботи і водночас смирення перед незмінним законом природи, що надає людині вічний спокій. Для втілення такої ідеї надгробок споруджували у вигляді саркофага і на ньому розміщували складну скульптурну композицію. Померлого зображали в лежачій позі; на його обличчі — вираз глибокого, урочистого спокою, сповненого благородства і гідності. Якщо це був філософ, історик, письменник, його правиця тримала перо, яке писало про людські радості й страждання, славу й падіння. Над ним — піднесена постать генія, який надихав його. Ця прекрасна постать, загорнута в прозору тканину, нібито лине в зоряний простір. На камені були вирізані слова: для кожної особи — своя епітафія.

Пам'ятники з нагоди історичної події — зовсім інша модель, адже під кам'яною брилою могили немає. Це триумфальні арки, колони, стели, обеліски, плити із рельєфом і написом, які фіксують знаменні дати. Геометричні форми монумента підсилюють враження урочистості й величі річниць. У пам'ятнику з нагоди переважає сувора архітектонічність, репертуар художніх засобів скромний. Вони, виконані в монументальному стилі, майже позбавлені зовнішнього декоративізму, алегоризму й синтезу мистецтв.

Про це свідчить і пам'ятник Т. Г. Шевченку в с. Будилові. Він має пірамідальну структуру, витриману у формі трикутника. Діаметр цоколю становить приблизно 1 м 50 см, а довжина верхівки разом із хрестом — 1 м 40 см. Загалом висота пам'ятника — понад 3 м.

На постамент покладено плити. На них розміщено різного розміру кам'яні трикутники, увінчані високим хрестом. Другий трикутник має рамку, у середині якої вирізьблено портрет Т. Г. Шевченка в селянському одязі й дві літери: над правим плечем поета — Т, над лівим — Ш. Графічним засобом передано

зовнішній вигляд Кобзаря, який набуває рис вічності. Число виконує сакральну функцію, нагадуючи про триєдиного Бога, нероздільного і незмінного. Пірамідальна композиція пам'ятника втілює думку про боротьбу із часом і забуттям.

Здається, що меморіал простий, але він справляє неоднозначне враження. Можна сприймати його як дзвіницю на три яруси. Духовний дзвін поезії Т. Г. Шевченка чути в Україні та й в усьому світі. Він нагадує про зв'язок історії та сьогодення, нагальні проблеми, які повинні вирішувати нащадки українського козацтва. Пам'ять про Кобзаря незгасима. І у ХХІ ст. його творчість надихає людей на боротьбу за єдину, вільну і незалежну Україну.

З іншого боку, використання форм єгипетської монументальної архітектури внесло в композицію релігійний зміст. Ідея піднесення до неба, характерна для пірамід, відповідала темі безсмертя душі.

Сільський пам'ятник з нагоди ювілею Т. Г. Шевченка позбавлений зовнішньої демонстративності, алегоризму, елегійної скорботи. У ньому втілено високу християнську ідею служіння людям, Вітчизні. Автори монумента взяли для розробки не камерну тему, а тему великого історичного, національного значення Т. Г. Шевченка. Звідси урівноважений і урочистий ритм усєї композиції. Рух ліній, їх гармонія втілюють глибокий філософський смисл: людина і вічність.

Складові меморіалу мають чіткий архітектонічний зв'язок. Сувора форма трикутника, лаконічна композиція наближають пам'ятник до простого, без прикрас доричного ордера. Стриманий, аскетичний зовні, він суттєво відрізняється від гігантманії скульптурних образів Т. Г. Шевченка, створених у ХХ ст. Це сама архітектура без скульптурного оформлення, яка зосереджує увагу на вагомості історичної дати, що долає час і є близькою та дорогою кожному українцеві. Меморіал повністю відповідає важливості й цілі свого призначення.

Висновки. Серед меморіальних споруд поширеними є архітектурні будівлі з нагоди визначних подій, ювілеїв, пам'ятних дат. Масовим явищем стали провінційні пам'ятники Т. Г. Шевченкові, кількість яких доволі значна. Особливо це стосується меморіальних знаків з нагоди ювілеїв або інших визначних

подій, які не увійшли в історію і з часом забулися.

Така доля спіткала і пам'ятник Т. Шевченкові в с. Будиліві у Галиції, що є типовим меморіальним явищем початку ХХ ст. Це сакральна споруда, яка складається за релігійною символікою з трьох частин. Пірамідальна форма пам'ятника утворена за допомогою єгипетських кам'яних блоків. Лаконічна композиція меморіалу акцентує на портреті Т. Г. Шевченка і хресті як на високому змісті життя і творчості поета.

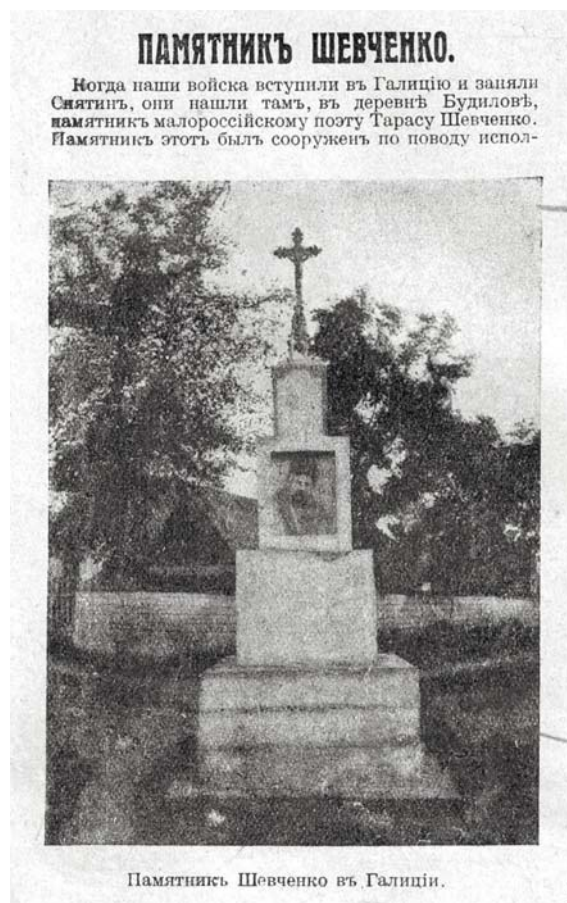
Архітектура пам'ятника підкреслює нерозривний зв'язок Кобзаря з рідною землею: цоколь пам'ятника нібито виступає з ґрунту. Три плити нагадують сходинки, якими поет підіймався вгору, долаючи різні перепони. У композиції домінує мотив його величчя й значення. Загалом пам'ятник являє собою синтез громадського і сакрального стилів.

Якщо пересічні люди заслуговують на труну і могилу, то генії людства — на меморіал. Так, винахідникові книгодрукування Й. Гутенбергу встановлено пам'ятник у м. Майнці (Німеччина), а могила його і досі не знайдена.

Від давніх єгиптян ми отримали в спадок пустий саркофаг (кенотаф) — фальшиве поховання. Згодом кенотаф набув форми меморіалу, спорудженого поза могилою конкретної людини. Надгробок один, а меморіалів десятки, сотні в різних куточках світу.

Так сталося і з увічненням пам'яті Т. Г. Шевченка. Цю вселюдську історичну місію виконують численні меморіальні споруди, серед яких маємо і пам'ятник поетові в Галиції.

Чи вплинула на форму і зміст меморіалу культура Західної України? Безперечно, він має ознаки, характерні для католицького регіону, а саме: акцентування на трьох частинах у композиції, елементах оформлення хреста (бароковий хрест із декором, невласливим для Східної православної церкви). Привертає увагу і оформлення портрета Т. Г. Шевченка. На Сході канонічною є овальна рамка, а не прямокутна. Західні митці перетворили портрет Кобзаря на ікону для поклоніння. Це образ святого, про що свідчать і літери Т і Ш, розміщені згідно з каноном іконографії. Усе побутове, дрібне, несуттєве відкинуто. Пам'ятник переконує сприймати поета як ідеальну людину на рівні його високого духовного змісту.



У наступних публікаціях маємо продовжити дослідження скульптурної Шевченкіани.

Список посилань

- Алешина, Л. (1975). *Европейское искусство XIX века. 1789–1871* (Вып. 6, серия 1, с. 5–129). Москва: Искусство.
- Бойко, С. (2005). Шевченкіана Прикарпаття. *Слово Просвіти* (16 березня, с. 13). Івано-Франківськ.
- Відоменко, О. (1996). *Сумна і радісна Шевченкіана*. Хмельницький: Поділля.
- Кушерець, В. (2016). *Тарас Шевченко — на всі часи*. Київ: Знання України.
- Памятник Шевченко (1917). *Искра* (22 января). Москва.

References

- Aloshina, L. (1975). *European art of the 19th century. 1789-1871* (Issue 6, series 1, pp. 5–129). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Boiko, S. (2005). Shevchenko of Prykarpattia. *Slovo Prosvity* (March 16, p. 13). Ivano-Frankivsk. [In Ukrainian].
- Vidomenko, O. (1996). *Sad and joyful Shevchenko*. Khmelnytsky: Podillya. [In Ukrainian].
- Kusherets, V. (2016). *Taras Shevchenko — for all times*. Kyiv: Znannia Ukrainy. [In Ukrainian].
- Monument to Shevchenko (1917). *Iskra* (January 22). Moscow. [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.03.2021

Х. О. Береговська

Львівська національна академія мистецтв, м. Львів, Україна

**«МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ» ВАСИЛЯ КУРИЛИКА:
АВТОРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ МЕТОД****Х. О. Береговська. «Мультикультуралізм»
Василя Курилика: авторський творчий метод**

Досліджено авторський творчий метод «мультикультуралізм» канадського художника, внука перших українських емігрантів Василя Курилика. На основі мистецтвознавчого аналізу окремих живописних творів вивчено символіко-метафізичні та філософські аспекти творчості митця. Завдяки методу формально-стилістичного аналізу виявлено закономірності появи окремих творів, охарактеризовано мистецькі процеси, що відбувалися в канадсько-українському середовищі, які мали значний вплив на творчість В. Курилика. Цей методологічний інструмент ефективно допоміг при стилістичній характеристиці полотна, зокрема у виявленні формальної організації твору: простору, часу, кольору, світла, ритму, композиції, перспективи. Також проаналізовано унікальну художню авторську «мішану» техніку, здобуту тривалими багаторічними експериментами, та вплив художнього методу Ніколаїдеса на композиційну структуру твору В. Курилика.

Ключові слова: *авторський, метод, Курилик, Канада, емігранти, метод, мультикультуралізм, художник.*

H. Berehovska. William Kurelek's "Multiculturalism": author's creative method

The purpose of the study – to analyze the phenomenon of the author's style "multiculturalism" in the painting of the Canadian-Ukrainian artist W. Kurelek, as well as to characterize the unique author's artistic technique.

The methodology. Symbolic-metaphysical and philosophical aspects of the artist's work are studied on the basis of art analysis of individual paintings. The method of formal and stylistic analysis helped to identify the appearance of individual works, characterized the artistic processes that took place in the Canadian-Ukrainian environment, which had a significant impact on the work of W. Kurelek. This method effectively helped in the stylistic characterization of the canvas, in particular in identifying the formal organization of the work: space, time, color, light, rhythm, composition, perspective.

The scientific topicality. The role of W. Kurelek in the formation of the multicultural process in Canada is proved, in particular the importance of his

art – chronicles of the formation and development of Canadian emigrants (Frenchmen, Irishmen, Ukrainians, Jews, Poles), as well as the first comprehensive study of the author's creative method "multiculturalism".

The practical significance. Theoretical material can be used in scientific art and cultural studies, as well as for teaching courses in: history of Ukrainian culture in the diaspora, art of the Ukrainian diaspora, the development of Ukrainian art in Canada, in the preparation of textbooks and manuals.

The conclusions. The author's creative method "multiculturalism" of the Canadian artist, the grandson of the first Ukrainian emigrants W. Kurelek has been studied. The uniqueness of this creative method lies in the system of abilities of the artist. First of all, it is a comparative approach to the selection of ideas and thematic outlines of works, which was based on a long analysis of the historical context, socio-cultural environment and futuristic predictions, which the artist observed and tried not just narratively capture in his work.

From childhood, from his first emigrant grandparents, and later from his own experience of "dual" identity, it was very important for the artist to record in painting the presence and contribution of each emigrant group that was a member of multicultural Canadian society. In order to properly crystallize the author's style, W. Kurelek traveled to all twelve provinces of Canada, capturing the geopolitical, climatic, natural and social characteristics of each province. He studied the histories of the aboriginal tribes, the arrival of the first emigrants, and the stages of the "multiplication" and integration of the various waves of emigrants on Canadian land. The uniqueness of this style was that the artist did not generalize the standard image of "Frenchman", "Irishman", "Pole", but went by inductive method, studying the history of a person, his life, as well as the history of a country, its art, traditions, music, literature, customs, even cooking.

The unique artistic author's "mixed" technique obtained by long-term experiments and the influence of Nikolaides' artistic method on the compositional structure of W. Kurelek's work are also analyzed.

Keywords: *author's, method, William Kurelek, Canada, emigrants, method, multiculturalism, artist.*

Актуальність теми дослідження. В. Курилик — канадський митець з подвійною українсько-канадською ідентичністю, який життєвою позицією й художньою практикою популяризував та «увіковічнював» на полотні важливий внесок українських перших емігрантів у становленні канадського суспільства, зокрема у формуванні процесів багатокультурності Канади. Для українського мистецтвознавчого дискурсу надзвичайно важливі дослідження життя першоємігрантів, передумови та процеси їхньої еміграції, які проілюстрував у своїх творах В. Курилик.

Постановка проблеми. Творчість В. Курилика ґрунтовно досліджено в публіцистичній канадській літературі, у мистецтвознавчому науковому дискурсі його спадок опрацьовано фрагментарно, відтак іноземні дослідники не зверталися до аналізу авторського творчого стилю «мультикультуралізм» В. Курилика, що становить значну прогалину в комплексному та всесторонньому розумінні унікальності його мистецької спадщини. Для ґрунтовного вивчення парадигми мистецтва канадсько-українського художника цей сегмент є ключовим для наукового мистецтвознавчого аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У канадській літературі та в діаспорній україномовній періодиці життєвий шлях і частково творчість В. Курилика досліджено ґрунтовно. Серед англомовних останніх канадських видань слід відзначити книгу Е. Кіра «Василь Курилик життя і творчість», де автор синтезує попередні дослідження, вибираючи найцікавіші факти та впізнавані твори художника, підкріплюючи новими відомостями від родичів художника й актуалізуючи оновлені переліки його виставок, подорожей, біографічних довідок. Важливим інформаційним джерелом для вивчення соціокультурного та релігійного життя українців у Канаді у ХХ ст. став журнал «Сучасність», зокрема публікації Ю. Шевельова (1985), А. Оленської-Петришин (1966) та Ю. Соловія (1964, 1965, 1968). Праці дослідника Ю. Шевельова допомогли нашому дослідженню зрозуміти стилістичну палітру творчості художника, а також окреслити його мистецьку особистість у сонмі світових художників різних епох.

Для аналізу творчого методу та авторських концептуально-композиційних сюжетів митця допомогли критичні статті американ-

сько-української художниці й критика мистецтва А. Оленської-Петришин. Фаховими в діаспорному мистецтвознавчому дискурсі є статті Ю. Соловія про ідеї, мистецькі перетворення, актуальні концептуальні контексти, роль і присутність українського мистецтва в них. Загалом статті Ю. Соловія допомогли нам краще зрозуміти і розпізнати поділ середовища на діаспорне, першоємігрантське, новоприбуле та «чисте» інтернаціональне і, за допомогою методу компаративістики, знайти місце і роль В. Курилика в цих суспільних контекстах.

Мета статті — виконати мистецтвознавчий аналіз авторського стилю «мультикультуралізм» у малярстві канадсько-українського художника В. Курилика.

Виклад основного матеріалу дослідження. Феномен авторського стилю В. Курилика містить кілька складових: 1) унікальність художньої авторської техніки, здобутої тривалими багаторічними експериментами та мистецьким вишколом (професійні школи, авторські курси Ніколаїдеса, самоосвіта); 2) синтез проаналізованих стилістичних манер, головні ознаки яких автор трансформував під власну унікальну художньо-композиційну мову; 3) ідея малярського літописання рушійних процесів і явищ канадських емігрантів та представників Перших Націй (ескімосів і гуронів); послідовність та «моральна відданість» у виборі гостросоціальних актуальних тем для сюжетів картин; 4) авторські літературні розвідки (художні есе) та ілюстративний матеріал до них.

Першою ознакою курилівського авторського стилю є його унікальна малярська мішана техніка, «рецептуру» якої художник розробляв (змінював і доповнював) протягом різних періодів своєї творчості. До арсеналу художніх виражальних засобів належали: олія, акрил, пастель, олівець, ручка, спреї, лаки, віск. Митець не лише малював пензлем, він також видряпував, видовбував, шліфував (Mandel, 1993, с. 14). На думку мистецтвознавчині Дж. Морей, В. Курилик був єдиним митцем у Канаді, який в одному творі поєднував кулькову ручку чорного та синього кольорів з олов'яним олівцем і акрилом, поверхню картин яких він запилював спреями. Графічності зображення художник досягав за допомогою ручки та саморобних тонких різців (голки, дроту, леза), якими «вишкрябував»

потрібний тонкий силует і досягав світлотіньової градації, особливо під час зображення складок одягу. Ручкою промальовував траву та хмарність диму, небесні світила, а також наводив чорний контур, обрамлюючи об'єми, немов імітуючи техніку клуазонізму. Завдяки рельєфу він досягав глибини й чистоти блакиті неба або кришталевого сонячного проміння — «Піонерська хата зимовими вечорами» (1971). Кількома штрихами олівця міг передати глибину емоцій та риси схожості в портретах. Мистецький критик В. Ніксон вважає, що митець свідомо використовує дещо наївно-просту техніку, наближену до примітивного малярства, щоби підкреслити суворість і трагічність реальних подій.

В. Курилик прагнув малювати все і у швидкому темпі, не ігноруючи жодної деталі, виконував по «три картини в день, не відриваючись від роботи протягом сімнадцяти годин» (Mandel, 1993, с. 14), часом жартуючи з друзями, що «буде відпочивати, коли помре» (Stanaitis, с. 25). В. Курилик творив також у техніці чорно-білої та кольорової ліногравюри, монотипії, а також любив використовувати в графіці кольорові фломастери, акварель і гуаш. Як художник-монументаліст створював також розписи «мішано» — і по вологій поверхні, і по сухій, використовуючи спреї, лаки, водяні та олійні пігментні основи.

На манеру письма В. Курилика значно вплинув метод грецького професора К. Ніколаїдеса, зокрема його книга «Природний шлях до малювання». *З підручника він зрозумів, що правдивий шлях у малярстві не має нічого спільного з технікою, естетикою чи концепцією, а пов'язаний лише з правильними спостереженнями, «фізичним» контактом з усіма зображуваними об'єктами через глибину їхніх буквальних і символічних змістів.* Метод професора допоміг студентам (зокрема й В. Куриликові — Х. Б.) «цінувати внутрішню реальність речей, їхню вагу, міцність і легкість, текстуру і поверхню, а головне — навчив їх це все показувати на папері» (Sybesma-Ironside, 1985, с. 8). Саме завдяки цій книзі В. Курилик виробив підхід до анатомічних студій, усвідомив переважання змісту над формою, необхідність композиційно-колеристичних експериментів через призму власної творчої манери, а не під впливом вказівок наставника, акцентував на важливості рисунка як скелетної конструкції ідейного задуму всього сюжету.

Найважливішою засадою цього методу було навчити підкреслювати контур і жест як істотний елемент твору. Також неабияку роль відігравав контур, який має тривимірну якість, вказуючи довжину, ширину і товщину (Nicolaidese, 1941, с. 12). Окрім цього, важливо було збагнути зв'язок контуру і жести, які були близькими до тактильного досвіду: малюючи контур, мати відчуття дотику до вістря форми, малюючи жест — відчувати рух цієї форми всім своїм тілом (Nicolaidese, 1941, с. 16). Ще одним важливим етапом цього методу було засвоїти спосіб спрощення, вказавши акцент і вибравши правильні лінії, форми, ритми, які відповідно передавали б зміст жести. «Природний шлях до малювання» навчив В. Курилика не лише цінувати внутрішню реальність речей, а й також формувати авторський стиль (Sybesma-Ironside, 1985, с. 9).

Символіко-метафізичний та філософський аспекти творчості В. Курилика, попри всю його своєрідність і зв'язок з кризами та психічними зламами, можна помістити поряд з філософськими течіями його доби, насамперед з екзистенціалізмом. Розвиток творчості митця припадає на 1960–1977-й рр., а розквіт екзистенціалізму — на 1940–1950-ті. У Північній Америці 1960–1970-х рр., у час технічних експериментів, абстракцій та чистої форми творчість В. Курилика в її оповідному і філософському аспектах була анахронізмом чи радше викликом. У контексті актуального стилю абстрактного експресіонізму творчість митця (сповнена релігійно-моральних аспектів) виглядала в Канаді чужорідною. Тому не випадково мистецтвознавці часто оцінювали його малярство як примітивізм (Шевельов, 1985, с. 6). Оскільки більшість його картин містять вказівку на певне місце і певну годину, то це наче документальні хроніки та топографічні краєвиди. На думку Ю. Шевельова, кожна картина В. Курилика має три умовні плани: побутово-топографічний, символіко-метафізичний та художньо-малярський (там само, с. 4).

У Північній Америці в 60-х рр. багато митців мали всі шанси бути новаторами, які «капітулювали» і перейшли частково або цілком на задоволення смаків споживача. Очікуваний діалог перетворювався на монолог або цілковиту мовчанку. Якщо порівнювати американське культурне життя з українським культурним життям у ньому, то слід зазна-

чити, що всі працювали над популяризацією власного мистецтва. В. Курилик кардинально відрізнявся і від «класичного» північноамериканського митця, і від українського художника в еміграції. «Його психологія нагадувала психологію провінціала, що боїться вийти за межі свого провінційного містечка, прагнучи обов'язків без жодних зобов'язань» (Соловій, 1964, с. 64). Він творив у період, коли в Північній Америці в суспільстві наростали критика та конфлікти, «коли існував внутрішній зв'язок між кризою раціоналізму, вибухом війни і виникненням антивоєнного руху дадаїзму» (Соловій, 1968, с. 45). Коли ідеї дадаїстів лягли на психологічно сприятливий ґрунт: з одного боку — мінімальні традиції, а з іншого — зміна політичного клімату.

У часи В. Курилика відбулися зміни в соціальній структурі, що Х. Ортега-і-Гассет назвав «повстанням мас», які потіснили одиничного творця мистецтва. Його змінив новий меценат, котрий у дусі доби називається «масою», інструментом стали штампи з фальшивим розумінням предмета мистецтва (Соловій, 1964, с. 67). Тоді В. Курилик був уособленням української ідентичності в багатокультурній Канаді, як Дж. Поллок — американської, А. Матісс — французької, Ж. Міро — іспанської, Х. К. Ороско — мексиканської, М. Шагал — єврейської, О. Явленський — російської, Е. Д. Кірхнер — німецької (там само, с. 69). Митець підкреслював прагнення людини до сенсаційності, як «свого часу Джотто, Мікеланджело і Рембрандт були сенсаційними ізгоями» (Соловій, 1965, с. 52). В. Курилик повністю перевтілював у мистецтві свої ідеї, свій світогляд, творив об'єкти, які були концептами і концентрацією його ідей. Мистецтво стало вислідом його уяви і марення, де важливим моментом, що впливає на факт створення і сприйняття, був досвід.

За словами Б. Боберського, «крім художніх вартостей, мистецтво В. Курилика має документальну цінність, оскільки в ньому зафіксовані елементи побуту різних етнічних груп, які формували канадське суспільство... Це певні реконструкції з часів “заробітчанської еміграції” 20–30-х років ХХ ст., які є своєрідним історичним документом, що засвідчує розвиток канадської держави» (Боберський, с. 1). Прекрасним прикладом є сентиментально-сатиричний зимовий пейзаж «Зимова сцена» (1967), що відтворює безкраю прерійну

зиму, лінію горизонту якої підпирають червоні символи Західної Канади — зернові елеватори та безкінечний товарний потяг з клубками диму. Картинам В. Курилика властива проста продумана композиція, локальний колорит, свіжість і наївна принадність, ці твори символізують замкненість автора на власній творчості, постійний пошук власного «Я».

До В. Курилика чимало митців зображали Канаду, її унікальну природу, клімат, аборигенів і етнічне населення. Значний внесок у цьому контексті належить реалістам ХІХ ст. К. КрікГофу, Дж. Фрейзену, Г. Вокеру. Продовжили їхню справу «оспівувати красу канадської природи» митці ХХ ст.: А. Лайсмен, А. Робінзон, Л. Гарріс, М. Сноу, Д. Бертон. Однак усе, про що вони висловились, було лише повторенням сильніших митців Франції та Британії. Унікальним явищем у канадській культурі стала група семи митців «Group of seven», котрі глибоко відчували красу канадського краєвиду та індіанських легенд. Вони синтезували своє мистецтво на підвалинах європейського імпресіонізму, постімпресіонізму та експресіонізму. Канадська малярка Е. Кар відтворила традиції канадської землі. Ескімосів зображав Ф. Варлей, французів з Квебеку — Дж. Леміс, людей степової Канади — В. Курилик, сюрреаліст А. Колвій і примітивіст Я. Веєрс. «У канадському мистецтві Василь Курилик відтворив не тільки природу і краєвид, а головне — людину Канади, людину праці. Для українського мистецтва В. Курилик важливий тим, що показав українську людину в Канаді, яка створила цю Канаду і яка залишилася жити в ній» (Стебельський, 1975, с. 247).

Якщо розглядати В. Курилика у світовому вимірі, то слід зазначити: він став митцем не заради форми та естетичних уподобань, а заради порятунку життя — інженером душі, якому наказано проповідувати ідею форми, яка імітує обставини життя. Цей митець важливий тим, що «відкинув абстрактні форми разом з натуралістичним наслідуванням об'єктивної природи. Курилик розробив художню ієрархію творчості, упорядкувавши сюжет, ідею, інтелект, емоцію та інтуїцію, мовляв, якщо творити, то не для себе, а через себе — для інших» (Стебельський, 1975, с. 249).

В. Курилик любив експериментувати. Часто вдавався до рембрандтівських досліджень світлотіні, експериментував з нічним освіт-

ленням, особливо відтворював місця в темряві, що ми спостерігаємо у творі «Вітряна ніч у Роуздейлі» (1972), де сюжет оснований на композиційних засобах виразності, а саме — статичності і динаміки, кольоровому, тональному, фактурному, температурному та емоційному контрастах з головним акцентом — статичним вуличним ліхтарем на передньому плані, який зміщує композицію в лівий верхній кут, відводячи увагу глядача від основної конотації вітряної бурі. За допомогою світлотіньової градації художник замислював у творі передати атмосферу романтичної ночі, охопленої «меланхолією» вітру та доповненої хатнім затишком.

В. Курилик проводив чимало експериментів, вносячи до малярства архітектурні креслення. Він також практикував «схрещувати» високе мистецтво з поп-артом коміксів. Полюбував гру відтінків у межах одного кольору: сірого, чорного, зеленого. «Тут можна його порівняти до Віслера, який робив свої кольорові симфонії у сірому та блакитному» (Шевельов, 1985, с. 7). В. Курилик також заповнював картини різними геометричними кольоровими площинами, що було близьким для абстракціоністів. Його мистецтво призначене для тих, хто вміє мислити й бачити, пересічна людина на інтелектуальному рівні це мистецтво не зрозуміє і не оцінить. Секрет Куриликового успіху полягає в можливості та здатності адаптувати авторські стилі видатних митців та трансформувати їхні авторські методики у власну мистецьку мову, приділяючи пильну увагу деталям, грі кольорів і абстрактним формам.

Однією з важливих місій малярства митця було проілюструвати християнство для дітей як один з інструментів правильного виховання здорового суспільства, що ми помічаємо в його ілюстраціях до книги «Українське дошкілля» (1977). Тут слід відзначити цінність В. Курилика як фольклориста, який зумів доступно переповісти дитинство та образи дітей, показавши глядачеві закутки дитячої природи, психології, взаємозв'язок дитини і природи та її культурно-національне коріння (Carpenter, 2000, с. 274) («*Пізнє літо на Centre Island*» (1972)).

Картини В. Курилика можна назвати «проповідями, які лунали зі столонних дощок» про безбожжя і матеріалізм. На думку Дж. Рак, «Курилик мав духовну місію як

римо-католицький художник, покликаний Богом, щоби попередити світ про неминучу катастрофу» (Rak, 2004). Унікальність мультикультуралізму в його творчості допомогла зрозуміти, що таке бути канадцем у різних частинах країни. Його візія стала зрозумілою всім, адже «він буквально відтворив сутність канадського простолюдного різного національного коріння» (Kritzweiser, 1982, р. 13).

У формальних творах В. Курилик здебільшого апелював до аналізу структури, правильності форми, семантики кольору та композиції, а також аналізу художньої техніки. Такі твори митець виконував переважно на замовлення, особливо на українську тематику, і в них часто трапляються два однакові, на перший погляд, сюжети, але якщо заглибитися, то помічаємо абсолютно різні мікросвіти на полотні. Щодо експресивного сприйняття, то мається на увазі експресія змісту (Оленська-Петришин, 1966, с. 39), висловлена особливими елементами — площини, лінії, колір, що залежав від контексту, у якому містився, тобто від емоційних асоціацій глядача (там само, с. 32).

І слід особливо наголосити, що художня творчість для канадського художника ніколи не була самоціллю. Існування мистецтва виправдовувало себе лише тоді, коли воно ставало засобом для досягнення вищих цілей, у жодному разі не політичних, релігійних чи особистих. Художник мав творити з необмеженою свободою творчості, а все необхідне для цього знаходити в глибинах свого внутрішнього світу, створюючи авторський мікрокосмос навколо себе. Але коли особистість митця була лише «сіткою», яка інтровертно схоплювала зміни у світовому культурному просторі, тоді головним джерелом творчості митця стає сукупність відкритого, але водночас обмеженого власними підходами навколишнього світу. Неодноразово до малярських творів В. Курилика підлаштовували «чужі» стилістичні та іменні лейбли, які, на перший погляд, і справді викликали асоціації з ренесансними художниками, примітивістами, сюрреалістами чи критичними реалістами.

Висновки. Унікальність куриликівського творчого методу, який названо мультикультуралізмом, полягає в системі здібностей художника. Передусім це порівняльний підхід до обрання ідей та тематичної канви творів, який ґрунтувався на тривалому аналізі істо-

ричного контексту, соціокультурного середовища та футуристичних прогнозів, які митець спостерігав і намагався не просто наративно зафіксувати у своїй творчості.

Від самого дитинства, ще від своїх дідів-першоемігрантів, а пізніше й з власного досвіду «подвійної» ідентичності для художника було надзвичайно важливо зафіксувати в малярстві присутність і внесок кожної емігрантської групи, яка була членом полікультурного канадського суспільства. В. Курилика цікаво показати простий факт їхнього існування в Канаді, він завжди прагнув передати причину і наслідок, а також взаємовплив та національні відмінності кожної групи. Щоби правильно викристалізувати авторський стиль, В. Курилик об'їздив усі дванадцять провінцій Канади, зафіксувавши геополітичні, кліматичні, природні та суспільні особливості кожної з них. Він вивчав історію племен аборигенів, прихід перших емігрантів і етапи «примноження» та інтеграції різних хвиль емігрантів на канадському ґрунті. Унікальність цього стилю полягала ще в тому, що митець не узагальнював шаблонний образ «французький», «ірландський», «польський», а йшов індуктивним методом, вивчаючи історію конкретної особи, її життєву долю, а також історію тієї чи іншої країни, її мистецтво у творчих біографіях, традиції, музику, літературу, звичаї, навіть кулінарію. Лише після таких глибоких пошукових (архівних, медійних, опитувальних) досліджень В. Курилик міг розпочати ідейне «нарощування» та формування концепції того чи іншого полотна. Саме такий пошуковий і аналітичний підхід розширив можливості В. Курилика вивчати сотні унікальних авторських мистецьких практик, починаючи від старих майстрів і до експериментів модерністів. У зв'язку з цим митець міг вільно синтезувати художню «полікультурність» у своєму малярстві, зумівши артикулювати стилістичні, композиційні чи смислові акценти, які запозичував у творах своїх фаворитів. За схожим принципом В. Курилик формував і авторську техніку, яку недаремно назвав мішаною, адже на єдину основу накладав десятки художніх засобів експериментаторським механічним способом. А синтез стилістичних особливостей у системі ренесансних і модерністських координат художник підсилював засобами художньої літератури та власними письменницькими практиками.

Список посилань

- Боберський, Б. Виставка Василя Курилика у Варшаві. *Приватний архів Павла Лопати*. Віндзор.
- Оленська-Петришин, А. (1966). Значення форми. *Сучасність*, 1, 25–39.
- Соловій, Ю. (1968). Більше ідей — більше крайніх ідей. *Сучасність*, 12, 44–49.
- Соловій, Ю. (1965). Думки з гущі неонових світил або про сучасне в нашому сучасному мистецтві. *Сучасність*, 2, 52–62.
- Соловій, Ю. (1964). Поп-мистецтво — найновіше мистецтво. *Сучасність*, 1, 58–69.
- Стебельський, Б. (1975). Василь Курилик. *Західно-канадський збірник*. Яр Славутич (Упорядник). (Ч. II, с. 232–252). Едмонтон.
- Шевельов, Ю. (1985). Василь Курилик — маляр двадцятого сторіччя. *Нові дні*, 1, 3–8.
- Carpenter, C. (2000). *William Kurelek: Teller of Tales. The Lion and the Unicorn*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kritzwiser, K. (1982). Kurelek's horizons define his simple vision A credo wrestled out of doubt and fear and self-probing. *Globe & Mail*, 29.11.13.
- Mandel, Ch. (1993). Good cross-section in Kurelek exhibit: Final Edition Special to The Journal Edmonton Journal. *Edmonton Journal*, 3, 14.
- Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin.
- Rak, J. (2004). Pain and painting: William Kurelek and autobiography as mourning. *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, 2, 21.
- Stanaitis, R. *The people's painter William Kurelek 1927–1977*.
- Sybesma-Ironside, J. (1985). Through a glass darkly: William Kurelek's picture books. *Canadian Children's Literature. Journal of criticism and review*, 39–40, 8–20.

References

- Boberskyi, B. Exhibition of Vasyl Kurylyk in Warsaw. *Privatnyi arkhiv Pavla Lopaty*. Windsor. [In Ukrainian].
- Carpenter, C. (2000). *William Kurelek: Teller of Tales. The Lion and the Unicorn*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. [In English].
- Kritzwiser, K. (1982). Kurelek's horizons define his simple vision A credo wrestled out of doubt and fear and self-probing. *Globe & Mail*, 29.11.13. [In English].
- Mandel, Ch. (1993). Good cross-section in Kurelek exhibit: Final Edition Special to The Journal Edmonton Journal. *Edmonton Journal*, 3, 14. [In English].
- Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin. [In English].
- Olenska-Petryshyn, A. (1966). The meaning of the form. *Suchasnist*, 1, 25–39. [In Ukrainian].
- Rak, J. (2004). Pain and painting: William Kurelek and autobiography as mourning. *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, 2, 21. [In English].

- Shevelov, Y. (1985). Vasyl Kurylyk is a painter of the twentieth century. *Novi dni*, 1, 3–8. [In Ukrainian].
- Solovii, Yu. (1964). Pop art is the latest art. *Suchasnist*, 1, 58–69. [In Ukrainian].
- Solovii, Yu. (1965). Thoughts from the thicket of neon lights or about the modern in our contemporary art. *Suchasnist*, 2, 52–62. [In Ukrainian].
- Solovii, Yu. (1968). More ideas — more extreme ideas. *Suchasnist*, 12, 44–49. [In Ukrainian].
- Stanaitis, R. *The people's painter William Kurelek 1927–1977*. [In English].
- Stebelskyi, B. (1975). Vasil Kurilik. *Zakhidnokanadskyi zbirnyk*. Yar Slavutych (Compiler). (Part II, pp. 232–252). Edmonton. [In Ukrainian].
- Sybesma-Ironside, J. (1985). Through a glass darkly: William Kurelek's picture books. *Canadian Children's Literature. Journal of criticism and review*, 39–40, 8–20. [In English].

Надійшла до редколегії 10.02.2021

Наші автори

<p>Береговська Х. О., кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри ІТМ, Львівська національна академія мистецтв, Львів, Україна k.beregovska@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8477-9522</p>	<p>Berehovska H., Candidate of Art History, Lecturer, Department of History And Theory of Arts, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine</p>
<p>Біленька А. М., аспірант, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна nastasiya51094@ukr.net http://orcid.org/0000-0002-0263-3966</p>	<p>Bilenka A., Postgraduate Student, Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Божко Л. Д., доцент, доктор культурології, доцент кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна liubov_bozhko@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0003-1989-350X</p>	<p>Bozhko L., Associate Professor, Doctor of Culturology, Associate Professor of Tourism Business Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Бреславець Г. М., старший викладач, кафедра естрадного та народного співу, факультет музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна gala.ojra@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-8119-4980</p>	<p>Breslavets H., Senior Lecturer, Department of Variety and Folk Singing, Faculty of Music Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Виткалов С. В., доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна sergiy_vsv@ukr.net http://orcid.org/0000-0001-5345-1364</p>	<p>Vytkalov S., Doctor of Cultural Studies, Professor of Cultural Studies and Museum Studies Department, Rivne State University for the Humanities, Rivne, Ukraine</p>
<p>Воскобойніков Я. В., аспірант II року навчання кафедри «теорії музики», концертмейстер кафедри «сольного співу та оперної підготовки», Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків, Україна yakov.voskoboinikov@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-4637-3104</p>	<p>Voskoboinikov Y., 2nd year Postgraduate Student of the Music Theory Department, Concertmaster of Solo Singing and Opera Training Department, I. P. Kotliarevskiyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Габрель Т. М., кандидат мистецтвознавства, Національний університет «Львівська політехніка», м. Львів, Україна taras.m.habrel@lpnu.ua https://orcid.org/0000-0002-2293-6841</p>	<p>Habrel T., Candidate of Art History, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine</p>
<p>Зайцева М. М., кандидат економічних наук, доцент кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна maryna_zaitseva@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0002-6911-6226</p>	<p>Zaitseva M., Candidate of Economic Sciences, Associate Professor of Tourism Business Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Зборовець І. В., професор, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна zborovets15@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-7226-6823</p>	<p>Zborovets I., Professor, Doctor of Art History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Кишакевич С. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, Україна duvo_svit@ukr.net https://orcid.org/0000-0003-4696-4764</p>	<p>Kyshakevych S., Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Folk Musical Instruments and Vocals Department, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine</p>

Кріпак О. Л. , кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри «Фортепіано», факультет «Музичне мистецтво», Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна olgakrip@i.ua https://orcid.org/0000-0002-9878-1823	Kripak O. , Candidate of Art History, Senior Lecturer, Department of Piano, Faculty of Musical Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Куртева К. Р. , аспірантка, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна asp_kurtieva_karyna@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0001-8434-764X	Kurtieva K. , Postgraduate Student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Ламонова О. В. , Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна krupnun@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-6937-421X	Lamonova O. , M. T. Rylskiy Institute of Art History, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
Маммадова Ф. , аспірантка, молодша наукова співробітниця, Нахчіванський філіал АНАС, Інститут мистецтва, мови та літератури, Нахчіван, Азербайджан fatma_sahbazova@hotmail.com https://orcid.org/0000-0003-4052-5197	Mammadova F. , Postgraduate Student, Junior Research Associate, Nakhchivan Branch of ANAS, Institute of Art, Language and Literature, Nakhchivan, Azerbaijan
Манько С. Б. , кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна lanarich@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-7143-2597	Manko S. , Candidate of Art History, Senior Lecturer of Variety and Folk Singing Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Осіпенко В. В. , кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна viktoriya.osipenko.2012@outlook.com https://orcid.org/0000-0002-2847-190X	Osypenko V. , Candidate of Art History, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Павлюк Т. С. , доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна 24caratsofart@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3940-9159	Pavliuk T. , Doctor of Art History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Паладійчук А. А. , викладач, кафедра народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна paladiy79@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-3658-4004	Paladiichuk A. , Lecturer, Department of Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
Пацунов В. П. , професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна v.patsunov@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-9757-3651	Patsunov V. , Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Савченко Г. С. , кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна 1anna2@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-9845-0450	Savchenko H. , Candidate of Art History, Associate Professor of Composition and Instrumentation Department, I. P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
Субота Є. В. , кандидат культурології, старший викладач кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна e.subota81@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-4648-2354	Subota Y. , Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Трегубов Д. Г. , кандидат технічних наук, доцент, Національний університет цивільного захисту України, Харків, Україна sxxtregubov1970@nuczu.edu.ua http://orcid.org/0000-0003-1821-822X	Trehubov D. , Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, National University of Civil Defense of Ukraine, Kharkiv, Ukraine

<p>Трегубова І. М., керівник гуртка-методист, КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради», Харків, Україна tregubova0606@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0787-8882</p>	<p>Trehubova I., head of the workshop, methodologist, Municipal institution “Center for Children and Youth Creativity No. 1 of Kharkiv city council”, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Федорченко Д., викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, Харків, Україна fedorchenko.den@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8695-7484</p>	<p>Fedorchenko D., Lecturer, Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Церковна М. В., старший викладач кафедри журналістики, Харківська державна академія культури, м. Харків 24m@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-5058-5604</p>	<p>Tserkovna M., Senior Lecturer, Department of Journalism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv</p>
<p>Церковний А. О., кандидат психологічних наук, доцент, завідувач кафедри менеджменту культури та соціальних технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків a24@ukr.net https://orcid.org/0000-0003-0119-7979</p>	<p>Tserkovnyi A., Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor, Head of Culture Management and Social Technologies Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv</p>
<p>Цигановська Н. В., завідувач кафедри фізичної культури та здоров'я, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна ncyganovskaa@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8168-4245</p>	<p>Tsyhanovska N., Head of Physical Education and Health Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Шабаліна О. М., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, Харків, Україна; зам. директора з науки та розвитку, Інститут індивідуалізації і тьюторства, Київ, Україна 0509118499a@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-27152253</p>	<p>Shabalina O., Candidate of Art History, Associate Professor of Modern and Ballroom Choreography Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; Deputy Director of Science and Development, Institute of Individualization and Tutoring, Kyiv, Ukraine</p>
<p>Шемет Л. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна laskash@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-8568-336X</p>	<p>Shemet L., Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Folk Instruments Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>

Вимоги до статей

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Порядок подання статті

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: rrv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України», серія «Культурологія» (або «Мистецтвознавство»)

Файли називати за зразком:

«Прізвище_Заявка»

«Прізвище_Стаття_укр»

«Прізвище_Рецензія»

«Прізвище_Рисунок1»

тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику (див. наприкінці зразок заяви).
- Анкету — відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами (див. наприкінці зразок анкети).
- Англійськомовну анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завіршити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Технічні вимоги

Статті за обсягом мають бути до 20 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf).

Параметри сторінки — формат А4; орієнтація — книжкова; поля — по 2 см; шрифт — Times New Roman; кегль — 14; міжрядковий інтервал — 1,5; абзацний відступ — 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожен формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

Автори рукописів повинні дотримувати міжнародних номенклатур.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

Постановка проблеми, її актуальність і зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5–10 рядків).

Останні дослідження та публікації, на які посилається автор, виокремлення невирішених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить близько 1/3 сторінки).

Мета статті (формулювання цілей статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; цей розділ надзвичайно важливий: з нього читач визначає корисність для себе запропонованої статті; мета статті відповідає постановці загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень (обсяг цієї частини статті — 5–10 рядків).

Виклад основного матеріалу дослідження — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма й методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора.

Висновки — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії та практики, перспективи подальших досліджень.

Вимоги до анотації: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації

українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»).

Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо).

References наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою.

Інформація щодо міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style) є на сайті НБУВ (<http://nbuv.gov.ua/node/929>).

Також рекомендуємо:

- Стиль APA від НТУ «Київський політехнічний інститут» (https://ztu.edu.ua/ua/science/files/6_APA-style.pdf).
- American Psychological Association (APA) 6th edition style examples от Monash University, Melbourne, Victoria, Australia (http://rio-khsac.in.ua/rules_files/APA-2010.pdf).
- APA Citation Style (від коледжу Cornell, <https://www.library.cornell.edu/research/citation/apa>).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- <http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>;
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>.

Також можна скористатись інструментами для оформлення списків джерел, зокрема APA Style в Microsoft Word 2007 та пізніших версіях.

Важливо! В елементах опису можна використовувати лише прямі лапки (") та заборонено заміняти латинські літери кириличними.

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 72

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Scientific Journal

Issue 72

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 23.06.2021 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 21,8. Обл.-вид. арк. 21,2. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.